



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**MATERNIDAD: SOLEDAD Y SUFRIMIENTO EN LA
NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO, AMPARO DÁVILA Y
GUADALUPE DUEÑAS**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

ALMA ROSA SÁNCHEZ VALDEZ

DRA. SONJA STAJNFELD

DIRECTORA DE TESIS

DRA. ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

CO-DIRECTORA DE TESIS



NOVIEMBRE, 2023

*" Quien quiera leer en mí que baje los ojos
hasta el musgo, a la raíz misma del llanto,
donde se nutre y se dibuja el perfil de la angustia "*

Amparo Dávila

Mayor Tom, completo-incompleto.

A mis pacientes.

Índice

	Pág.
Introducción	5
CAPÍTULO 1. LA SUBVERSIÓN LITERARIA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX	15
1.1 El medio siglo, cuna de una generación	15
1.2 Divergencias en vida y obra	35
1.2.1 Inés Arredondo, la mujer detrás del cristal	35
1.2.2 Amparo Dávila, la mujer que se reconcilió con la muerte	42
1.2.3 Guadalupe Dueñas, una mujer enigma	48
1.3 Una primera mirada a su narrativa: de la crítica hacia los temas dominantes	54
CAPÍTULO 2. LA VIVENCIA DE LAS MATERNIDADES	75
2.1 Preámbulo a las maternidades	75
2.1.1 Contraste: madres míticas y mujeres reales	76
2.1.2 El dilema del instinto materno, un cuestionamiento a la incondicionalidad del amor	82
2.1.3 Maternidad, maternaje y maternalismo	84
2.2 De diosas, madres mundanas y tiranas	95
2.1.1 La ruptura del mito de la madre longeva	96
2.2.2 Análisis desde otro mito: la madre que espera	103

2.2.3	De las Magdalenas a la caída del Ángel	107
2.2.4	La tiranía detrás de la máscara de la maternidad	118
 CAPÍTULO 3. LA SOLEDAD Y EL SUFRIMIENTO, UNA LECTURA HACIA LA ACTUALIDAD		 133
3.1	Existir sólo por y para el otro, el hijo como esperanza y desolación	133
3.1.1	Fragmentos femeninos en “Canción de cuna”	145
3.1.2	La teatralidad en “Estar vivo”	153
3.1.3	La culpa ante el nulo deseo de la maternidad en “Detrás de la reja” y “El último verano”	158
3.1.4	Una lectura hacia la actualidad	163
 Conclusiones		 168
 Referencias		 178

Introducción

Maternidad, sustantivo que implica infinidad de verbos. Tema en evolución permanente que pareciera caminar al lado del desarrollo de las sociedades pero es la base de éstas, porque de ella depende la estructura de la familia, las diversas manifestaciones de la economía y la generación de nuevas políticas públicas. Su relevancia es tal que es imposible dejarla fuera del arte. Desde la literatura manifiesta su presencia en personajes secundarios que innegablemente transforman a los protagonistas, pero su latencia se muestra con mayor relevancia en décadas recientes, en las que se abre paso a través de las letras provenientes de mujeres escritoras que muestran a través de sus personajes otras perspectivas, se alejan de imágenes romantizadas o estereotípicas para mostrar las heridas producto de la soledad y el sufrimiento que causa el acto materno. Es un tema ante el que nadie permanece indiferente y por ello es el centro de este trabajo.

Establecer un panorama global sobre la maternidad en la literatura es una acción desbordante que requiere centrar tiempos y espacios que funjan como referente para describir, contrastar o complementar el desarrollo de esta temática, así que parto de un conjunto de seis obras cortas en las que es posible observarla como centro a través del que gira el devenir de un conjunto de mujeres inmersas en la sociedad del medio siglo en México, donde convergen espacial e ideológicamente, Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, su presencia cimbra el escenario cultural del país y sus remanentes continúan manifestándose en nuestro presente, por lo que su obra no ha permanecido indiferente ante la crítica.

“Canción de cuna” y “Estar vivo” fueron escritos por Inés Arredondo, ambos publicados en el libro *La señal* (1965) por la Editorial Era. Esta antología ha sido estudiada desde diversas aristas, las cuales corresponden a su pluralidad temática. Lo femenino es una de las variables imperantes, sobre todo en “Canción de cuna” que de acuerdo a Naranjo (2020) al contrastar las tres generaciones permite observar la integración de la identidad, característica que también destaca Albarrán (2000), que desde su estudio de aproximación a las mujeres configuradas por la autora, señala la presencia de la maternidad con diversos matices. Cabe advertir que en este análisis se identificaron cuatro generaciones, no sólo tres. Como temas aislados también se han observado lo siniestro (Castellanos, 2019), lo fantástico y lo perverso (Ferrero y Trejo, 2018). En torno al segundo texto, “Estar vivo”, no se encontraron estudios precedentes que lo tomen como centro de interpretación desde la crítica especializada.

La obra de Amparo Dávila ha sido estudiada desde muchas aristas, principalmente desde lo fantástico, el género, la niñez y los roles femeninos, sin embargo “Detrás de la reja”, que pertenece a *Música concreta* (1961) no cuenta con análisis previos que se centren en él ni que lo relacionen con la maternidad, sin embargo en el artículo de Luna y Díaz (2018) se refiere a éste como parte del estudio de la rutina doméstica en los personajes femeninos de Dávila. En cambio el “El último verano” que fue publicado en *Árboles petrificados* (1977), sí cuenta con estudios que lo toman como base para su interpretación crítica, ejemplo de ello es el texto de Gutiérrez (2018) que centra su lectura en los símbolos que configuran la maternidad ambivalente: vida-muerte, dirigiendo su línea de análisis hacia el horror, tema que no es ajeno a este trabajo, por lo tanto, el diálogo será constante.

En cuanto a Guadalupe Dueñas, las temáticas dominantes estudiadas en su narrativa tienden hacia el horror, lo fantástico y lo perverso. El primer texto, “La timidez de Armando” se

centra en el personaje masculino subyugado a la madre y fue publicado en *Tiene la noche un árbol* (1958), mientras que “Extraña visita”, compilado en *No moriré del todo* (1976), muestra el alejamiento hacia la misma. Si bien, en un primer momento podría asegurarse que lo relativo a la maternidad es uno de los temas al margen, su presencia es innegable, pese a que ninguno de ellos cuenta con análisis críticos previos.

Es necesario apuntar que la obra de las tres autoras solo cuenta con cinco estudios anteriores en torno a la maternidad, el primero fue realizado por Pitol (1996), quien observa el regreso al mundo infantil en la obra de Dávila y necesariamente refiere a la imagen de la madre, aunque no como tema central; el segundo es el creado por Loría (2017) que presenta una serie de lecturas de la infancia y el quehacer materno en Dueñas pero no se centra en los textos aquí analizados; mientras que, Gutiérrez (2018) observa la culpa en torno a la maternidad, a través del análisis de símbolos en “El último verano”. Arredondo cuenta con el análisis de Ibarra (en Ferrero y Trejo, 2018), donde presenta la narrativa matrilineal en “Canción de cuna”; finalmente Gutiérrez de Velasco (en Gutiérrez, et. al., 2021) refiere también a este cuento de Arredondo, por lo tanto sólo estos últimos dos textos son los que poseen antecedentes a sus elementos críticos, los otros relatos cortos no cuentan con estudios especializados que los relacionen de manera directa con el tema rector de este trabajo.

El punto de partida para este análisis se originó al cuestionar ¿cómo vivencian la maternidad los personajes en la narrativa corta de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas, a partir de las circunstancias sociales que los determinan y coinciden en sus cuentos? Ante ello surgió la hipótesis que dirige este trabajo: el ejercicio materno rebasa por mucho el acto biológico de procrear y toma matices que van hacia ejercer actos de cuidado y acompañamiento pero se aparta del estereotipo de mujer-madre para mostrar facetas de

renuencia, rechazo o renuncia a procrear y sin importar cuál sea la postura que tomen las mujeres quedan presas entre la soledad y el sufrimiento.

Para demostrar dicho postulado se estructuró el objetivo central de este trabajo, el cual consiste en analizar las diversas manifestaciones de la maternidad en los textos de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas a partir de la configuración de los personajes para presentar el panorama contextual de las mujeres durante el medio siglo en México. La metodología obedeció a tres fases: A) desde el método correlacional se rastrearon los rasgos en común de los textos seleccionados (por tener como temática dominante el acto materno), B) posteriormente se compilaron los datos (observables y latentes) referentes a lo histórico y de carácter biográfico de las autoras, esto con la finalidad de configurar el contexto en el que se encuentran circunscritos los relatos, C) finalmente, desde la hermenéutica se estableció un proceso dialéctico para llegar a la interpretación de los mismos, como base teórica se compilaron los conceptos en torno a la maternidad, la acción de materner y el maternaje, en tanto para configurar la identidad de las mujeres se hizo necesario utilizar como elementos de contraste o similitud, la otredad, la alteridad y la mismidad que han sido fundamentados desde diversidad de disciplinas.

Para postular los hallazgos en torno al quehacer materno se estableció un diálogo por evocación (intertextualidades) con los mitos dominantes del catolicismo, la cultura griega y los cuentos clásicos, como herramientas de interpretación se recurrió al análisis de símbolos, la significación de los espacios (topoanálisis) y la estructura de los textos. De manera alterna se complementó la argumentación con producciones cinematográficas, piezas teatrales y series televisivas, esto por la activa participación de las autoras en la creación de guiones durante la Época de Oro del cine mexicano.

Como preámbulo al contenido me parece necesario apuntalar los conceptos teóricos que dan soporte argumental a este tema. La maternidad es definida por el Diccionario de la Real Academia Española (2023) como la cualidad de ser madre, sin embargo para delimitar dicho término es necesario acudir a una serie de acepciones que remiten a verbos como gestar, parir y cuidar. Pero es necesario considerar que es la sociedad quien impone, quita o especifica las acciones a ejercer por parte de las mujeres, pero el devenir ha traído una serie de situaciones donde el término ha quedado rebasado, ante ello se han incorporado conceptos como maternar, que refiere al efecto de procurar como lo hace una madre, pero no necesariamente aplica en los hijos, pueden ejercerse cuidados en la pareja, los amigos o las mascotas; en cambio, el maternaje es una serie de atenciones que se dan a quien se considera como hijo, pero no necesariamente los une el lazo biológico. El término se encuentra en construcción ante el devenir de las sociedades y no limita ni excluye situaciones donde intervenga la diversidad de acciones y formas maternas.

Dichos conceptos surgen ante la necesidad de delinear la identidad, porque socialmente el significado de ser mujer es inmanente a ser madre, pero como se sabe aquello que proviene de la inmanencia también guarda un aspecto racional de deslinde, por lo tanto surgen interrogantes como ¿qué ocurre con aquellas que no procrean? Ellas se convierten en las otras, las desvalorizadas de la sociedad. En este punto se plantea la necesidad del término: otredad, sin embargo también resulta insuficiente, porque al cobrar conciencia de que se es la o lo otro se manifiesta la alteridad (reconocerse como diferente) y ante el deseo o necesidad de ser igual que otros (as) se aplica la mismidad, términos desde los cuales se delinea la identidad de los personajes femeninos.

Pero, ¿cómo saber quién es el otro si primero no se tiene el modelo que estandariza el comportamiento? Aquí recurro a la idea de Rosario Castellanos (2005) al describir a la mujer del medio siglo en México como aquella que es fuerte por su pureza prenupcial, la fidelidad al marido, la devoción a los hijos, la laboriosidad en casa, así como su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio, pero para el que no está capacitada en poseer, ni siquiera por herencia, ideas que son reforzadas con los argumentos de Octavio Paz y Roger Bartra, entre otros a los que se hará referencia en diversos momentos de este análisis.

La estructura de este trabajo está organizada en capítulos, el primero tiene como objetivo mostrar el contexto socio histórico que permitió la coincidencia de una generación de artistas, que generaron una de las etapas más prolijas en la vida cultural de nuestro país. La intención de llevarlo desde los eventos internacionales de aquella época hasta lo que ocurría en la Ciudad de México tiene origen en mi experiencia en las aulas, donde resulta notoria la necesidad de tener este referente para comprender la situación actual no sólo a nivel social, sino que permita observar el posicionamiento de los medios masivos de comunicación, pues la radio, prensa impresa y televisión fueron los canales oficiales para los intelectuales de aquella etapa.

El auge del Cine de Oro Mexicano estuvo auspiciado por los escritores de la época, los programas de radio transmitieron el pensamiento de los mismos y las revistas se apoderaron del campo cultural concretando el trabajo de nuevas instituciones que sirvieron de palestra a la literatura. En el primer capítulo presento un recuento de los medios y los nombres que dominaron este ambiente, donde voces femeninas se abrieron paso y, a mi parecer, los movimientos sociales que vivimos actualmente, no serían posibles sin la influencia que ejercieron ellas.

De esta manera dedico un apartado específico a la vida y obra de las escritoras, que si bien son conocidas en el ámbito especializado merecen un lugar en las aulas donde los temarios se continúan centrando en los grandes escritores, como si ellas no lo fueran. La oportunidad de observar las experiencias que las marcaron sirve como punto de aproximación a su visión de mundo al tiempo que permite al lector establecer las coordenadas desde las que sus cuentos siguen vigentes, y me parecen necesarios, en nuestra época.

Con el fin de no cerrar la posibilidad de temáticas desde las que es posible aproximarse a su obra, dedico un apartado final en este primer capítulo a una revisión significativa a la diversidad de temas que las ocuparon, esto con miras a generar una base para futuros análisis de sus textos, ya que describo de forma somera el rompimiento con las estructuras tradicionales del relato, destaco la relevancia de las voces narrativas, las animalidades como configuración peculiar de los personajes y los temas dominantes en los que coinciden o no las tres autoras.

El segundo capítulo analiza la representación de la maternidad desde sus primeras manifestaciones, pues los cuentos seleccionados muestran una diversidad de éstas. Para fundamentar esta premisa hago un recuento del concepto desde antes de nuestra era, marcada por el judeocristianismo, donde resalta como origen en una bastardad de culturas la imagen de una diosa primigenia dadora de vida, pero ante la imposición del mito cristiano esto se transforma y los textos sagrados dictan el canon hasta que intervienen las disciplinas científicas para diversificar el tema desde la sociología, la antropología, el psicoanálisis y las ciencias médicas. Como parte del análisis propuesto tomo esta base teórica para contrastarla con la evocación de los mitos y delinear el diálogo que establecen con los personajes femeninos creados por las autoras.

Una vez agotado el apartado teórico presento el diálogo con los cuentos que dieron origen a este trabajo. Durante la lectura de la obra de las tres autoras, como señalé anteriormente, se hicieron evidentes una bastedad de temas, sin embargo el dolor que representa ser mujer fue una constante, pero el acto materno fue el que evidenciaba mayor sufrimiento, inexpresivo, contenido, entendido como si fuera natural. En este punto se hizo evidente que la maternidad funge como un claustro donde permanecen atrapados los personajes femeninos creados por las autoras. Si bien el acto de ser madre es un tema implícito en la mayoría de sus textos, seleccioné aquellos donde es evidente, aunado a que muestran diversas formas de ejercer el acto materno, ya sea desde la renuencia, la resignación o la renuncia los personajes femeninos quedan enclaustradas en el dolor y el sufrimiento.

De Inés Arredondo seleccioné “Canción de cuna” y “Estar vivo”, el primero enlaza cuatro generaciones de mujeres que son madres, cada una representa una mirada distinta a este concepto que se delinea desde su generación, circunstancias socio económicas y la exigencia del canon social. El segundo presenta una mirada masculina en torno a esta temática, un hombre que justifica el odio que siente por su esposa, debido a que ella se atrevió a ser madre y vivir para su hija enferma, mientras que su amante renunció a esta forma de vida al abortar.

“El último verano” y “Detrás de la reja” son los textos de Amparo Dávila que presentan otras imágenes de la maternidad, el primero en mención muestra a una mujer adulta que espera a su séptimo hijo y en silencio reniega del embarazo, entonces un aborto espontáneo la libera aparentemente de esta situación, porque su salud mental se quiebra al sentirse perseguida por los gusanos provenientes de aquellos coágulos expulsados de su útero, entonces se inmola como su única forma de escapar. En el segundo cuento se presenta una forma de maternaje, la tía que cuida a la sobrina huérfana como si fuera su hija, pero ésta la traiciona al

involucrarse con el hombre que supuestamente ama, como respuesta a esto la interna en un psiquiátrico para deshacerse de ella.

En cuanto a Guadalupe Dueñas, la visión nuevamente se transforma, porque en “La timidez de Armando” aparece la imagen tiránica de la madre que anula al hijo al tratarlo como un juguete, mientras que en “Extraña visita” se hace evidente la madrastra-bruja que atormenta a un niño inválido, quien decide suicidarse.

Para el análisis de estas historias establezco un diálogo con distintos mitos dominantes, entre ellos *La Biblia* que guarda imágenes de madres longevas (Sara y María Isabel) que paren a hombres útiles a Dios, sin embargo esto no aplica para los personajes femeninos de Arredondo y Dávila y con ello se rompe con el mito, ya que esta posibilidad parece estar negada en la sociedad del medio siglo en México. Situación contraria ocurre con la presencia de María Magdalena, que representa a la mala mujer, para ella sí hay cabida pero se queda al margen de la sociedad. En cambio, la presencia de referencias de la mitología griega admite otra arista de lectura, desde la imagen de Telémaco, Penélope y Circe se reafirma la negación del mito. Otro clásico presente son los cuentos de hadas pero tampoco se quedan exentos de un rompimiento, porque en los textos de Dueñas no hay finales felices.

Ya con lo anteriormente planteado llevo la lectura hacia el tercer capítulo donde parto del fundamento teórico de la otredad, esto con la finalidad de delinear los elementos que dan identidad a los personajes femeninos que se configuran desde la imagen del hijo, pero aquí también profundizo en conceptos complementarios: alteridad y mismidad porque ambos refieren a la postura desde la que nos definimos, ya sea como los diferentes o como pertenecientes a grupos que homologan funciones sociales.

Finalmente para profundizar en la soledad y el sufrimiento materno regreso a los cuentos con su estructura y temas dominantes, que muestran los niveles desde los que se narran dichas historias, las cuales reafirman el claustro porque todas las vivencias ocurren puertas adentro, en escenarios solitarios o inhóspitos que dotan de significado a los relatos. La aportación de este trabajo a los estudios críticos de las autoras se hace evidente en el diálogo con los mitos y los cuentos clásicos, pues si bien se ha señalado la influencia de los mismos en los datos biográficos de las escritoras, no se habían argumentado en los textos seleccionados, de igual forma se presenta la configuración de los personajes desde los elementos teóricos de la otredad, alteridad y mismidad, al tiempo que se delinean los tipos de maternidad que se ejercían en el medio siglo en México, que no son tan distintos a los actuales. El análisis presenta una metodología de interpretación replicable en otros textos al tiempo que ofrece una lectura profunda de los relatos que contribuyen al estudio de la maternidad en la literatura.

Me es posible asegurar que los seis relatos cortos coincidentes en este trabajo son una mirada profunda a las entrañas de un acto primigenio del que depende totalmente la existencia humana, un estado que sobrepasa la acción de procrear y se transforma en una vivencia que parece estar confinada por el silencio, la resignación y la pérdida de la individualidad. Dar vida oscila entre lo sublime y lo monstruoso, lo idealizado y lo real, lo socialmente impuesto y el sacrificio para guardar las apariencias. Entre sus personajes se encripta una serie de significados en torno a la maternidad, al tiempo que se presenta una diversidad de figuras maternas, latentes desde los mitos hasta lo contemporáneo.

CAPÍTULO 1. LA SUBVERSIÓN LITERARIA DE MEDIADOS DEL SIGLO XX

1.1 El medio siglo, cuna de una generación

El arte de explicar el mundo tras asumirse como parte de él o definirse desde la alteridad es uno de los actos magistrales de Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas, los temas coincidentes en su narrativa corta denotan un México en desarrollo que hostiliza el ejercicio materno confinándolo a la soledad y el sufrimiento, tema rector de este análisis. Sin embargo, no es una dinámica social aislada, responde a una serie de antecedentes culturales¹ que enmarcan y determinan la visión de mundo que presentan las autoras.

Lo imperante de abordar las circunstancias de su vida y obra radica en destacar la divergencia que generan entre la enramada de escritores favorecidos por preceptos culturales de la época. Observar sigilosamente de dónde surgen las ideas en torno a la maternidad, la soledad y el sufrimiento es el objetivo de este primer capítulo, que realiza un recorrido por los elementos significativos que enmarcan su obra.

La situación y el espacio de coincidencia se dan en la modernidad de la Ciudad de México a mediados del siglo XX, urbe que fungió como punto de reunión para la intelectualidad de la época, los protagonistas de dicho movimiento cultural se enfrentaron a dos fuerzas que moldearon el pensamiento de aquellos años. De manera extrínseca, una serie de eventos

¹ Especifico el uso de las distintas acepciones de la palabra, que como lo describe Rivadeneira (1997) en su artículo “Comunicación y cultura”, refieren al producto de la interacción humana y también contempla a las distintas manifestaciones del arte. De ahí la relevancia de considerar el contexto social, económico, mítico y personal de las autoras, pues su tejido intelectual evidencia el dominio de datos históricos, religiosos, así como el diálogo con otras culturas.

bélicos modificó la economía mundial, lo cual benefició a nuestro país, entonces, de forma intrínseca se transformaron las actividades económicas, las oportunidades laborales e, incluso, las temáticas dominantes expuestas a través de los medios masivos de comunicación.

El centro del país se convirtió en el punto de reunión para los gestores culturales, quienes presenciaron el nacimiento de instituciones que reivindicaron las diversas expresiones del arte, aunado a ello, el auge de las revistas y los suplementos fueron la base que impulsó a una generación de escritores que modificaron el panorama de la literatura. Pero un lugar fundamental en este proceso fue el que ocuparon las mujeres, que a través de sus letras mostraron una forma diferente de percibir el mundo.

México ante los grandes conflictos bélicos

La época de transformación que contextualiza a las autoras se dio durante la primera mitad del siglo XX, el mundo se estremecía en estertores beligerantes que afectaban a todas las naciones, principalmente en el ámbito económico. En el primer par de décadas se gestaron dos grandes movimientos: el desarrollo de la Primera Guerra Mundial (1914-1919) y, en el campo del arte, la deconstrucción del canon para propiciar los movimientos de vanguardia². Dos decenas de años más tarde, el estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) influyó directamente en la demanda externa de productos mexicanos, trayendo con esto el fortalecimiento de nuestra economía.

² Sin los que es imposible comprender el panorama actual del arte, sobre todo en el ámbito de la literatura y el cine, expresiones con las que constantemente se dialoga en este tratado sobre la maternidad.

México dejó de ser espectador de los grandes conflictos y se involucró a partir del campo de las artes al refugiar a exiliados europeos. La amistad entre André Breton y Diego Rivera fue de una de las principales muestras de la red de artistas que defendieron el espíritu del comunismo³. En 1942, el hundimiento de los barcos mexicanos “Potrero del llano” y “Faja de oro” trajo la declaración de guerra a Alemania, Italia y Japón, países del Eje. Si bien no hubo un enfrentamiento armado, sí modificó la política extranjera trayendo con esto alianzas comerciales benéficas. Para mitad de siglo, la Guerra Fría trajo como consecuencia un duelo de dictaduras propiciando la guerra de Corea (1950-1953), donde la URSS y EE. UU dividieron el territorio para mantener el control por simpatía de ideales entre el comunismo y el capitalismo. Conflicto que mantenía fuera de equilibrio la política económica mundial.

En tanto, al interior del país continuaban algunos levantamientos armados como reminiscencias de la Revolución Mexicana, ejemplo de ello fue la Guerra Cristera (1926-1929), que si bien tuvo mayor presencia en zonas alejadas de las urbes estremeció el poderío religioso del país. Algunos intentos de sublevación se hicieron presentes durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), pero la economía iba al alza.

Sobre la mitad del siglo estalló, en 1959, la huelga ferrocarrilera y se reprimieron los movimientos obreros de la ciudad⁴. La relevancia de proporcionar este panorama histórico para el tema que me ocupa radica en destacar que, de esta serie de movimientos surgen las condiciones para que el campo del arte y la cultura den auge a las voces literarias femeninas,

³ Para ampliar esta idea es necesario revisar los ensayos de Walter Benjamin (2013), André Breton (2013) y Flavio Crescenzi (2013), entre otros, con la finalidad de observar la influencia que tuvieron en la vida cultural del medio siglo en México, donde casi todo lo creado mostró rasgos vanguardistas, elementos notorios en la narrativa de Arredondo, Dávila y Dueñas, que si bien no son tema de análisis en esta propuesta es innegable su presencia.

⁴ Acontecimientos que no quedaron fuera de la producción literaria, José Revueltas lo describe desde las Islas Mariás en *Ensayo de un proletariado sin cabeza* (1969), Fernando del Paso lo refleja en *José Trigo* (1966) y Elena Poniatowska también lo trata en *El tren pasa primero* (2005).

proporcionando con ello una interpretación distinta del mundo: una realidad social fraguada a través de turbulencias bélicas y sociales donde la intervención femenina fue mínima, pero la latencia por participar se hacía cada vez más evidente.

La mirada al interior del país: una sociedad que se moderniza

Tuñón (en Urrutia, 2006) propone las líneas generales que marcaron el siglo XX mexicano, entre ellas menciona el capitalismo, un sistema político indefinido, el régimen de aparente paz, el crecimiento demográfico, el tránsito de la economía agraria hacia la industrial, la modernidad que contrapone lo civil con lo militar, lo laico frente a lo religioso y lo urbano ante lo rural, temas también presentes en lo literario y de ahí la relevancia de profundizar en ellos para esquematizar los elementos contextuales que circunscriben el presente análisis.

Si bien los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952) trajeron estabilidad política, lo cual implicó el crecimiento de la economía al pasar de la producción agrícola a la industrial incrementando, con esto, la urbanización. También estaba la presencia de distintos bandos políticos, representados por el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Partido Acción Nacional (PAN), el Partido Popular Socialista (PPS) y el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM), no significaron alternancia con el Partido Revolucionario Institucional (PRI), quien se posicionó como fuerza dominante en México durante 71 años consecutivos.

A nivel social surgen una serie de desplazamientos, como describe Monsiváis (1986) en su ensayo “Sociedad y cultura”:

El cine desplaza al teatro, la estufa de gas al brasero de carbón. El radio se hace indispensable, los discos proscriben al piano y a la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan las librerías, los cafés y los restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad parece vivir una época de transición, de respiro (p. 263).

Pero este orden social se centra en la familia, modelo estructural que contrapone a la clase media contra las menos favorecidas, ya que desde la moralidad se impone un modelo familiar contrastado a la realidad que vivían las clases populares en las vecindades, al tiempo que los contenidos televisivos dan pie a un proceso de transculturación que trae una serie de estereotipos, seguidos del anhelo de pertenecer a ellos. Esto es esencialmente relevante para el tema aquí desarrollado porque, para la mujer las funciones sociales siguen delineadas por las buenas costumbres, así se continúa el arquetipo del “ángel del hogar”, tema fundamental de este análisis sobre la maternidad, por ello matizo estas ideas a continuación al describir la vida cultural de la sociedad mexicana.

A finales de la década de 1940 “el interés que había despertado la gesta revolucionaria y los temas de índole social en las distintas esferas artísticas comenzaba ya un declive que resultaría definitivo” (Pereira, 1992, p. 192), el muralismo de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco fue un claro ejemplo de esto: en la búsqueda de nuevas formas de expresión se dio paso a la vanguardia, pintores como Carlos Mérida, Juan Soriano, Pedro Coronel, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, entre otros, y con ellos se revaloró la obra de Gunther Gerszo y Leonora Carrington. En el ámbito de la música el fenómeno fue similar, la corriente nacionalista representada por Silvestre Revueltas, Carlos

Chávez y Pablo Moncayo dio paso a Joaquín Gutiérrez Heras, Armando Lavalle, Raúl Cosío, Manuel Henríquez, Héctor Quintanar y Julio Estrada.

Pero el influjo más grande para la sociedad lo trajeron los medios masivos de comunicación. En la industria cinematográfica rompieron las temáticas dominantes en las que prevalecía la visión rural y popular de México con actores como María Félix, Jorge Negrete, Arturo de Córdova, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Mario Moreno “Cantinflas”, los hermanos Soler, Emilio “el Indio” Fernández y Pedro Infante, entre otros. Si bien muchos de los actores mencionados siguieron estelarizando los filmes, las historias cambiaron de escenario, también ellas se alejan de los ambientes rurales para entrar a las grandes ciudades y ser presas de pasiones ya conocidas: desamor, falta de realización, la sociedad que determina, las clases sociales, etcétera⁵.

En tanto, fueron la radio y la televisión quienes dieron auge a nuevos esquemas en la sociedad, en ellos se incluyeron los valores dominantes, no en vano se considera a “la televisión un medio de privilegio para la educación sentimental de los mexicanos” (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 28) y fue justo en esa época donde se convirtió en el eje en torno al que giró la dinámica familiar.

Ante el requerimiento de nuevas formas culturales, pero sin desplazar las ya legitimadas, se crearon “historias de amor sublime. Confluyen entonces en este contexto, viejas y añejas ideas de corte religioso con necesidades de modernización económica y social” (Tuñón en

⁵ Aunque cabe acotar que el rol de la mujer seguía encasillado, ejemplo de ello es la película *Enamorada* (1946), donde el personaje protagonizado por María Félix se opone, en un inicio, a la forma tradicional de conquista masculina confrontándose con la imagen representada por Pedro Armendáriz, quien pretende someterla para tomar una serie de funciones determinadas para las mujeres de la época. Baste decir, que pese a la renuencia, el final de la película es sumamente simbólico, ella lo sigue en silencio, a pie, detrás del caballo, aceptando con ello la sumisión y renunciando a sus privilegios familiares.

Urrutia, 2006, p. 18). Pero la imposición de este nuevo modelo cultural también serviría como estigma para las mujeres que se ocupaban de la creación del arte.

El término «melodramático» pasó de ser un sustantivo a convertirse en un adjetivo calificativo, dando cuenta de algo excesivo, vulgar, extravagante y concitó, sobre todo en los grupos de intelectuales, grandes críticas, burlas y risotadas, pero el género siguió marchando por las novelas leídas y escuchadas en el radio, siguió llenando con su aroma, o con su tufo, como se quiera, la atmósfera cultural del siglo XX (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 18).

De ahí que haya una tendencia a menospreciar las historias de amor o la visión femenina de las autoras, pues se les ve sólo como una expresión del *melo*, sin necesariamente serlo, porque, acorde a lo que se menciona a continuación, es evidente que las temáticas distan mucho de apelar solamente a las emociones relacionadas con el melodrama y van dirigidas hacia un posicionamiento ante la sociedad, la conciencia de la existencia humana y las problemáticas de la época, que cabe anunciar desde ahora, son las líneas centrales de interpretación en lo referente a la maternidad en Amparo Dávila, Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas.

Mención aparte merece la literatura, que, si bien se apoyó en las revistas, como medio masivo impreso de difusión, también surgió una serie de editoriales que propiciaron el nacimiento de la Generación del Medio Siglo, a esto se adhiere que durante la década de los cincuentas se oficializó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, con el llamado Plan de los Once Años, y este debió ser uno de los sucesos que contribuyó a la difusión de la lectura.

En las décadas de 1920-1940, las vanguardias y los Contemporáneos fueron los predecesores de dicha Generación, quienes merecen lugar aparte por los círculos artísticos que se movieron alrededor de ellos. Ejemplo de esto fue el estridentismo, que influido por la propuesta estética del futurismo, se anunció como un grupo a través de su manifiesto, pero no fue bien recibido por las cúpulas culturales, su carácter de ruptura tendía al anarquismo, entonces se le consideró como peligroso (Madariaga, 2010). Manuel Maples Arce fue quien continuó con su ideario de revolución y se convirtió en la mano derecha de Heriberto Jara, de quien baste decir fue militar y político mexicano, gobernó tres entidades en distintos momentos, Tabasco, Veracruz y el Distrito Federal, además fue el primer Secretario de Marina, nombrado por Manuel Ávila Camacho.

En antagónico estuvieron los Contemporáneos, de quienes Schneider (1995) señala la ausencia de elementos que los identificara como grupo, sin embargo la revista que lleva el mismo nombre concentra la coincidencia espacio-temporal, al tiempo que compila sus variables en común, pese a la falta de comunión entre ideas estéticas, culturales o éticas, aunado a que no tuvieron un manifiesto. Posteriormente pueden rastrearse dos corrientes, la primera refiere al grupo⁶ que toma como temática central la situación del campesino mexicano, así como de las comunidades indígenas y el ambiente en la Ciudad de México, entre los nombres más representativos se encuentra el de José Revueltas. La segunda corriente refiere a aquellos⁷ que se agruparon en torno a las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942), esto de acuerdo a lo propuesto por Pereira (1992).

⁶ José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, José Mancisidor, Ermilo Abreu Gómez, Juan de la Cabada y Rubén Salazar Mallén.

⁷ Octavio Paz, Efraín Huerta, Neftalí Beltrán, Rafael Solana y Alí Chumacero.

Otro factor contundente fue la presencia en México de los intelectuales españoles, exiliados por su cruenta dictadura propiciaron la formación de instituciones como El Colegio de México (1940), que antes fue La Casa de España y estuvo dirigida por Alfonso Reyes, además impulsaron la creación del Fondo de Cultura Económica (1943) dirigido por Daniel Cosío Villegas. Aunado a la serie de revistas⁸ publicadas que “marcarían el pulso de la literatura del exilio” (Pereira, 1992, p. 195) y que también convergieron con la literatura mexicana⁹, que cerró la década de 1940 con dos obras trascendentales, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz.

De igual manera, la influencia norteamericana se aprecia en todos los terrenos y el “nacionalismo revolucionario”, que se había considerado integrador de la nación, dio paso a un “nacionalismo sentimental” típico de un país que ya no era tradicional, pero todavía no era moderno, que rechaza el folklore en aras del cosmopolitismo y tiene la obsesión de la estabilidad política (Monsiváis, 1986). Entre los textos que recopilan lo creado como previo a la Generación del Medio Siglo está lo compilado por José Luis Martínez y editado por Cvltvra, *Literatura mexicana del siglo XX 1910-1949* (1949) y la segunda parte, bajo el mismo nombre, pero con *Guías bibliográficas* (1950). Sin embargo, en el recuento en torno a los momentos decisivos de la cultura en México impera la ausencia de las mujeres que destacaran como creadoras. Situación que inicia su transformación con la llegada del medio siglo.

⁸ *España Peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), *Ruedo ibérico* (1942), *Las Españas* (1946-1963), *Ultramar* (1948).

⁹ A través de las revistas *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942), *Cuadernos Americanos* (1942-1986) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946).

La Generación del Medio Siglo

El año 1950 fue el parteaguas en el ámbito literario, pues trajo una clara acentuación de la tendencia urbana y cosmopolita. *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, como explicación y descripción del escenario social, ideológico, incisión entre lo rural y lo urbano, dando una imagen casi total de la mexicanidad¹⁰, temática que también fue abordada por el grupo *Hyperion*, con Leopoldo Zea y José Gaos, quienes exploraron lo referente a la filosofía de nuestro país. Este año se acompaña de otras publicaciones como los *Sonetos* de Carlos Pellicer y *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas. En este periodo se exhibe *Los olvidados* de Luis Buñuel, película emblemática por ser una radiografía social de México.

En la literatura esto se veía marcado por la publicación de obras significativas que van desde Rosario Castellanos con *De vigilia estéril* (1950), *Águila o sol* (1951) de Octavio Paz, *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola, Juan Rulfo con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), hacia *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, que da paso a la novela urbana, también está *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens. Y cabe destacar que ninguno de estos roza al melodrama.

En la dramaturgia se sentaron las bases del teatro experimental con Poesía en Voz Alta, grupo en el que se mezclaron escritores¹¹, músicos y escenógrafos¹². La finalidad fue regresar a los orígenes de lo dramático. Es igual de relevante mencionar que los estudios sobre la situación de las mujeres se hacen presentes, esto a través de la tesis de maestría de Rosario Castellanos: *Sobre cultura femenina* (1950). Años más tarde llegaría a América latina la traducción de

¹⁰ Ya en 1934, Samuel Ramos había escrito *El perfil del hombre y la cultura en México* como antecedente de discusión sobre la mexicanidad.

¹¹ Como directores literarios del grupo estuvieron Octavio Paz y Juan José Arreola, posteriormente se integraron Elena Garro, León Felipe, Diego de Meza, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa Mendoza.

¹² Como Leonora Carrington, Juan Soriano y Héctor Xavier.

una de las obras emblemáticas del ideario feminista, *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, publicada en 1949, traducida en Argentina durante 1954. Las premisas propuestas en dicha obra describen al hombre como sujeto y a la mujer como lo sometido, ya sea por la necesidad de éste, la complicidad con él o la imposibilidad de rebelarse, como lo resume González (en Pasternac y Romano, 2016). Éstas fueron las temáticas latentes en la narrativa femenina de la Generación de Medio Siglo y, destaco nuevamente, no pertenecen al melodrama.

Pero ¿por qué llamar a este grupo de escritores generación? Esta es una de las cuestiones más frecuentemente planteadas por estudiosos de la literatura y es comprensible, porque delimitar a un grupo de artistas resulta un tema polémico debido a los factores que intervienen, entre ellos se considera lo geográfico, ideológico, temporal, así como los elementos indentitarios, sin embargo Tuñón (en Urrutia 2006) alude a la idea de Foucault de la que rescata como rasgos esenciales para agrupar autores a través de dos elementos: el primero refiere a las convenciones de la disciplina, objetos, métodos, reglas, definiciones, técnicas e instrumentos; el segundo data de la réplica del ritual que consta de gestos, comportamientos, actitudes y signos. Características que es posible encontrar en los autores que gozan de “participar de una cierta sensibilidad colectiva, de una manera semejante a percibir y reproducir el mundo, de ideas y actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos” (Pereira, 1992, p. 202).

Para dar mayor especificidad a la cita anterior es imperante mencionar a *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz¹³, obra que reúne los tópicos constantes en torno a los que giró la

¹³ Lo menciono porque recurro constantemente a sus obras, que fueron pilares para la época en la que se circunscribe el contexto de las tres autoras en cuestión. Y menciono esta idea debido al constante cuestionamiento hacia su pensamiento en torno a la mujer, me es común, actualmente, que en el tiempo de clase las jóvenes de licenciatura deleznen sus propuestas, sin embargo, refiero a dos argumentos: leer al intelectual y no sólo al hombre, leer desde el contexto del autor para interpretar su visión de mundo.

producción literaria de aquella época, Pereira (1992) menciona a lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción del cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito y la reconciliación como conceptos ligados a la poética que singularizaría al grupo, “de ahí podría decirse que una amplia red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra” (p. 201), de igual manera destaca la actitud crítica en dos sentidos, la primera al cuestionar la cultura nacional como una totalidad; la segunda en torno al análisis presentado en revistas y suplementos literarios donde argumentaban el rol de la música, la pintura, el cine y diversas expresiones literarias, lo que Juan Vicente Melo (1966) llamaría “responsabilidad y compromiso con el arte” (p. 43).

En complemento con lo anterior es pertinente señalar que la Generación del Medio Siglo también fue el nombre de una revista que tuvo como pretensión reunir a los escritores jóvenes de aquella época, entre los que se encuentran Humberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol de Veracruz, Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato y Juan García Ponce de Yucatán. De acuerdo a Urrutia (2006), entre los nombres de las escritoras más conocidas está Nellie Campobello, Elena Garro, Elena Poniatowska, Margo Glantz, pero también está la producción de Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Edith Negrín, Amparo Dávila, Georgina García Gutiérrez, Beatriz Espejo, María Luisa Mendoza, Ana Mari Gómez, Julieta Campos, Danubio Torres Fierro, Claudia Albarrán, Aline Petterson, Laura Cázares, Esther Seligson y José María Espinosa.

En complemento a lo anterior, para no sesgar este listado solo a lo femenino, cabe destacar que en el *Diccionario de la literatura mexicana* (Pereira, 2000) también se agrupan a escritores como Emmanuel Carballo, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Henrique

González Casanova, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Ernesto Mejía Sánchez, Luis Guillermo Piazza, Edmundo Valadés, Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius, Gabriel Zaid, Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola y Vicente Leñero, que sobresalen por número y cantidad de creaciones artísticas.

Pero más allá de la revista, ¿qué propicia que un grupo de escritores se puedan reunir y compartir, al tiempo que complementan, una interpretación del mundo? El aspecto institucional. Si bien es la época donde prolifera la creación de organizaciones de distinto orden: bancarias, sindicales, políticas, también alcanza al campo de la cultura y esto modifica el panorama del arte en nuestro país.

El Centro Mexicano de Escritores fundado¹⁴ en 1951 y bajo el patrocinio de la Fundación Rockefeller trabajó mediante un sistema de becas para jóvenes escritores. El primer consejo literario del centro estuvo integrado por Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez y Hershel Briickell, con la participación de empresarios mexicanos, así como estímulos gubernamentales se convirtió en una institución mexicana independiente. Bajo la asesoría intelectual de Juan José Arreola y Juan Rulfo reunió a una generación de jóvenes escritores entre los que estuvieron Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José

¹⁴ Por la escritora estadounidense Margaret Shedd.

Emilio Pacheco. De acuerdo a Tuñón (en Urrutia, 2006) la primera mujer a la que se otorgó este apoyo, y lo recibió en dos ocasiones (1952 y 1954), fue Luisa Josefina Hernández¹⁵.

Entre la producción literaria más destacada, bajo el estímulo de la beca, durante la década de los cincuenta se publicaron *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*¹⁶ (1973) de Jaime Sabines, *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo.

Otra de las instituciones que impulsó a la Generación del Medio Siglo fue la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, que desde su creación en 1921 organizó conferencias, recitales, exposiciones, además publicó una serie de libros en la Imprenta Universitaria. Para 1957, cuando se traslada la UNAM a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria se crea el movimiento Poesía en Voz Alta, a través del que se promueve la *Revista de la Universidad*, se funda la Casa del Lago, comienzan a editarse las revistas *Punto de Partida* y *Universidad de México*.

Los representantes del ámbito cultural de la época toman cargos relativos a difusión y organización de distintas expresiones artísticas, como es el caso de Inés Arredondo, quien trabajaba para la dirección de prensa. Los gestores culturales de la época publican en las principales revistas y suplementos culturales¹⁷ como *Cuadernos del viento*, *La Palabra* y el

¹⁵ Dramaturga, novelista, ensayista y traductora, también fue becaria de la Fundación Rockefeller en 1955. Tiene publicadas más de 60 obras de teatro, 17 novelas y 10 traducciones.

¹⁶ Fue escrita en dos tiempos, la primera parte se publicó en 1962.

¹⁷ Entre los que destaca “El Nacional”, “Diorama de la cultura” de *Excélsior*, “El Gallo Ilustrado” de *El Día*, “México en la Cultura” del periódico *Novedades* y “La Cultura en México” de la revista *Siempre!* Cabe destacar que acorde a la idea de Pereira (1992) los escritores reunidos en estos fueron adjetivados como “mafia” al dominar la esfera pública literaria.

Hombre, la *Revista de Bellas Artes* y, crucialmente, *La Revista Mexicana de Literatura*¹⁸, que en contraposición con la *Revista de Literatura Mexicana* privilegió tanto a la cultura nacional como a la extranjera, de ahí que reuniera una serie de traducciones de autores europeos y norteamericanos¹⁹, además de promover a otros escritores latinoamericanos²⁰. Es igual de relevante contemplar el rol de las revistas *Taller*, *Ruta*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Nueva*, en la difusión de los jóvenes escritores.

De igual manera, las colecciones *Cuadernos Americanos*, *Letras Mexicanas* (del Fondo de Cultura Económica), *Colección de Escritores Mexicanos y Sepan Cuántos* (de Editorial Porrúa), además de que Juan José Arreola creó la editorial Los presentes, en la que *Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska fue el libro inicial.

El lugar que ocuparon las escritoras en la Generación del Medio Siglo es necesario entenderlo como una subversión porque se abrieron paso entre una oleada de letras provenientes de un ambiente dominado por lo masculino. Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas ocupan un lugar preponderante en la historia literaria y se hicieron presentes en los medios de comunicación, a través de los que se dio a conocer su narrativa. Para complementar la relevancia de esta idea es pertinente contextualizar con lo siguiente:

Al final del texto de Martínez (*Literatura mexicana siglo XX 1910-1949*) (1949) se menciona el nombre de diez escritoras que para esa época ya movían el panorama nacional: Guadalupe Amor con *Poesía*; Nellie Campobello, *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*;

¹⁸ Esta publicación tuvo tres épocas, marcadas no sólo por su temporalidad sino por el editor en jefe.

- a) 1955-1958, Carlos Fuentes y Emanuel Carballo.
- b) 1959-1962, Tomás Segovia, Antonio Alatorre y Juan García Ponce.
- c) 1963-1965, Juan García Ponce.

¹⁹ Cesare Pavese, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Henry Miller, Roland Barthes, Albert Camus, entre otros.

²⁰ Julio Cortázar, José Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, etcétera.

Adela Formoso de Obregón, *Adolescencia*; Sara García Iglesias, *El jagüey de las ruinas*; Julia Guzmán, *Quiero vivir mi vida*; Guadalupe Marín, *La única y Un día patrio*; Amanda Mariscal Ortega, *La poesía de José Juan Tablada*; Judith Martínez Ortega, *La isla*; Carmen Toscano, *Rosario la de Acuña. Mito romántico*; Margarita Urueta, *Mediocre*. Entre estas obras prevalece la poesía, narrativa y estudios sobre mujeres.

Pero no fueron las únicas en el panorama, Poot (en Urrutia, 2006) entrecomilla el término “feminidad” para polemizar y dar paso a exponentes de la lírica como Esperanza Zambrano y Caridad Bravo Adams, además de traer a mención a las dramaturgas²¹, las estudiosas de la música, como es el caso de Alba Herrera y Ogazón que en 1931 publicó *Historia de la música*.

Así, estas mujeres nacieron en los tiempos en que la Revolución se enfriaba, pero aún ardía en el imaginario colectivo y en las encendidas discusiones o en los quemantes silencios. Nacieron y crecieron a la sombra del Maximato y del Cardenismo, crecieron y maduraron en el «milagro mexicano», algunas florecieron y otras murieron en el México post68 (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 7).

Las condiciones sociales, políticas y sobre todo la apertura en el área educativa y de los medios de comunicación permitieron que las mujeres se abrieran camino. “En común tienen ser escritoras en un país del tercer mundo, con grandes carencias y altas tasas de analfabetismo, en el que ciertamente la censura y la autocensura existían” (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 8). Lo anterior, debido a que la mujer continúa como objeto que la cultura excluye, pero que entre ellas se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación,

²¹ Quien por su bastardad refiero solo a la fuente, Poot en Urrutia, 2006, p. 39.

aunque sea, a través de lo masculino, como lo sugiere Tuñón (en Urrutia, 2006) al caracterizar a la generación femenina de escritoras presentes en el Medio Siglo.

Sin embargo, pese a lo anteriormente expuesto, en *Cien años de novela mexicana* (1947) de Mariano Azuela no figura ningún nombre perteneciente a alguna escritora y fue hasta *Trayectoria de la novela en México* (1951) de Manuel Pedro González donde se señala que “Antes de 1930, el número de damas que habían escrito novelas de algún mérito era en extremo exiguo y dudo que llegara a la media docena. En la actualidad, en cambio, son legión –unas veinticinco o treinta por lo menos.” (p. 17), pero de ninguna manera es, tan siquiera, un intento de reivindicación, pues a manera de conclusión cierra el tema afirmando “como se ve, las mujeres novelistas sobran, lo que falta en ellas es calidad; pero lo mismo podría decirse de los hombres que cultivan el género” (p. 408). Pese a que para la época había figuras ya de renombre en el campo del arte: Antonieta Rivas Mercado, Guadalupe Marín, Nahui Ollin, Frida Kahlo y María Izquierdo.

***Rueca*, el sismo entre las revistas de la época**

Los antecedentes de la escritura de mujeres están en publicaciones como *Seminario Ilustrado* y *Violetas del Anáhuac* (editadas de 1887-1889), *La mujer mexicana* (1904 a 1908), *La Mujer Moderna* (1917-1919) y *Mujer* (1926-1928), que seguían “sin perder la idea de que las mujeres deben conservar siempre la sumisión y delicadeza de su sexo y realizar con amor los roles que les han sido asignados” (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 19). Pero *Rueca* (1941) se distancia de este tipo de publicaciones. Urrutia (2006) señala que “no se puede decir que fuera una revista literaria ya que las materias tratadas con un propósito principalmente de

divulgación pero, eso sí, de ninguna manera fue un órgano frívolo o mundano” (p. 369). Así la crítica, las reseñas y análisis se hacen presentes, pero no sólo para que las escritoras publiquen a través de este tipo de textos, sino que buscan algo más trascendental. Es un medio perteneciente a la prensa impresa dirigido por mujeres, pero no solamente hacia su género, se vuelven plurales.

“El principal objetivo era presentar una revista con calidad literaria y demostrar cómo las mujeres eran capaces de una labor seria y de calidad, sin que tuviera *Rueca* una sección y línea editorial, una ideología literaria determinada o una intención política” (Urrutia, 2006, p. 374), muestra de ello es que de un total de 365 autores reunidos, sólo 84 son mujeres. Entonces, “*Rueca* pasó a la historia de la literatura mexicana como una revista que reflejó al ambiente literario en que vivió, sin influir decisivamente en él, y lo que es más importante, hizo patente el hecho de que en México había un grupo de mujeres con sensibilidad, con un excelente nivel intelectual” (Urrutia, 2006, p. 282).

Rueca se publicó de 1941 hasta 1952, 20 números con una periodicidad trimestral. Si bien el nombre refiere a un instrumento de la labor femenina, toma parte de este significado y lo lleva al servicio de la poesía, como señala Urrutia (2006). Cabe destacar que en el mundo editorial ya estaba la presencia femenina abriendo paso en gacetas como *Prisma* (1941), dedicada al arte y las letras, o la revista *Fábula* (1934), *Abside* (1937), *Humanidades* (1943), en la que publicaban los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, fue el Ateneo Mexicano de Mujeres el precedente de la fuerza intelectual femenina. Aunque, es necesario señalar la presencia del padrinazgo de Alfonso Reyes y Julio Torri, quienes eran cercanos al Ateneo de la Juventud y los Contemporáneos, de ahí que haya una coincidencia de pensamiento en la forma crítica de abordar los temas relevantes de la época.

Dentro del cuerpo de editoras estuvieron Martha Medrano, Helena Beristáin y Lucero Lozano. Todos colaboraban en *Rueca*. Con escritores consagrados publicaron Rosario Castellanos, Dolores Castro, Concha Urquiza, Clementina Díaz y de Ovando, Concha Sasa, al tiempo que teje relaciones con Emile Noulet, Victoria Ocampo, Concha Meléndez, Gabriela Mistral, María Zambrano.

Dicha red de escritoras se extendió en la revista *América* en la que publicaron no sólo narrativa sino crítica social, este nuevo grupo intenta formar el Ateneo González Martínez, pero los fondos monetarios para sustentarlo no fueron idóneos, sin embargo, de ahí salieron una serie de revistas como *Fuensanta* (1948) que privilegió la poesía femenina; *Hierba* (1952), dirigida por Enriqueta Ochoa; *Espiral* (1954) reunió a los rechazados de la época, pero la presencia de Rosario Castellanos logró que circulara por América Latina y España; *Dintel* (1954), en la que Rulfo publica el capítulo “Los murmullos” texto que un año más tarde sería parte de *Pedro Páramo*.

La revista *Metáfora* (1955) merece mención aparte, pues se caracterizó por una serie de colecciones que posteriormente dieron pie a poemarios, además el grupo solía reunirse en la Cueva de Metáfora, un lugar cercano a la Alameda de la Ciudad de México, donde el análisis del panorama nacional no se hizo esperar. Otro de los espacios emblemáticos para los escritores de la época fue el Café Paris.

Las publicaciones periódicas continuaron con la inercia de la intelectualidad de aquel momento, *Kátharsis* (1955), publicada en Nuevo León, *Estaciones* (1956), creada por Elías Nandino; *Rehilete* (1961), fundada por Beatriz Espejo y Carmen Rosenzweig; *Punto de partida* (1966) fundada por Margo Glantz; y, *Pájaro Cascabel* (1982) de Thelma Nava.

De esta manera, *Rueca* se convirtió en un bastión de la escritura de mujeres. Pues, “en esta publicación, como en la preparación de todas las autoras estudiadas, se observa una información literaria actualizada: parecen al tanto de lo que se publica y se discute en el resto del mundo occidental” (Tuñón en Urrutia, 2006, p. 25), ya Poot (en Urrutia) señala que tanto Inés Arredondo en 1961, como Amparo Dávila en 1996 se proponen escribir un libro de cuentos con temáticas definidas: el hombre y su incógnita, donde innegablemente la maternidad es uno de los temas cuestionados.

Para finalizar este esbozo de confluencias literarias en el medio siglo, fue en la década de los sesenta cuando Emmanuel Carballo publicó *El cuento mexicano del siglo XX* (1964) y ésta fue la primera vez que la narrativa corta de Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas coinciden con “La sunamita”, “La celda” y “Al roce de la sombra”, respectivamente. Sus nombres ya tenían un espacio en la historia de las letras.

Desde 1970 hacia nuestros días, la difusión de la cultura ha incrementado en América Latina, ejemplo de ello es la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) que se creó en 1989, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) en 1992 y el Sistema Nacional de Creadores de Arte en 1993. Revistas como *Nexos*, *Plural*, *Vuelta* y aquellas que desde los años ochenta marcan su presencia en internet. Las industrias culturales se diversifican entre lo público y lo privado generando ferias del libro, otorgando premios, a lo que se unen los programas culturales en televisión, donde el nombre de las tres autoras se continua mencionando como fuentes de estudios y, justo de este último punto es de donde surge la pertinencia del siguiente tema, compilar los elementos biográficos con el fin de contextualizar la relevancia de sus escritos, así como de indicar los elementos que permean hacia su obra.

1.2 Divergencias en vida y obra

La coincidencia espacio-temporal de estas tres escritoras modificó el panorama cultural del país, pero su llegada a la Ciudad de México fue el resultado de una serie de experiencias en las que es posible rastrear elementos coincidentes en cuanto a sus historias de vida, sin embargo, son las discrepancias las que forman peculiaridades que trasminan en su narrativa y la hacen divergir de aquellos escritores con los que compartieron una de las épocas más productivas del país. Si bien se han abordado en distintos momentos los datos biográficos de las mismas, me es indispensable compilarlos en este trabajo ante la necesidad de observar las coordenadas que enriquecieron su obra.

1.2.1 Inés Arredondo, la mujer detrás del cristal

La vida de Inés Amelia Camelo Arredondo ha sido recreada por diferentes autoras, entre ellas Claudia Albarrán (2000) quien da los pormenores biográficos que permiten delinear a la escritora, Beatriz Espejo (en Arredondo 2011) también se ocupa de ello en el prólogo a sus *Cuentos Completos*, pero es la autora quien deja profundas descripciones de su quehacer artístico y complejidad humana a través de una serie de ensayos²², discursos²³, entrevistas²⁴ y participaciones en suplementos culturales²⁵.

²² Compilados por Claudia Albarrán (Arredondo, 2012).

²³ Como el dictado para el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1966, “Los narradores ante el público”.

²⁴ Entre ellas, la otorgada a Pfeiffer (1992).

²⁵ En *Sábado*, suplemento del periódico *Unomásuno*.

En este apartado presento un panorama compilatorio desde distintas perspectivas con miras a mostrar la subversión en vida y obra de Inés Arredondo, porque el análisis de sus textos se enriquece con sus vivencias, además que si bien la crítica especializada conoce sus datos biográficos, las nuevas oleadas de lectores requieren directrices desde las cuales aproximarse a las autoras y precisamente para ellos está pensado este apartado.

De manera inicial es necesario indicar que nació en Sinaloa, el 20 de marzo de 1928, fue la hija mayor del matrimonio integrado por Inés Arredondo Ceballos y Mario Camelo Vega, quien es una temática constante de su obra, pero lo muestra como una herida, un hombre que no pudo ser fiel a la mujer con quien contrajo nupcias y esto probablemente marcó sus distintos textos donde se evidencia la imagen masculina indiferente o traicionera, lo que genera un punto de ruptura emocional para las mujeres, argumento observable en el análisis de ambos textos en los que se centra este trabajo.

La escritora elige recordar su infancia desde la hacienda azucarera “Eldorado”, donde trabajaba su abuelo materno. Si bien se da por hecho que este espacio pertenecía a don Francisco Arredondo e Isabel Ibarra, en realidad él sólo fungía como administrador del que fue el segundo ingenio azucarero en Culiacán. Los dueños fueron la familia Redo²⁶, con quienes llevaron una estrecha relación al ser de los personajes más influyentes en Sinaloa.

Cabe aclarar que si bien Arredondo refiere constantemente a sus abuelos maternos, en realidad fueron sus tíos abuelos, quienes al no tener hijos adoptaron a su madre y ésta los aceptó como progenitores biológicos. Sus diversas estancias en aquella hacienda se

²⁶ Don Joaquín Redó y Balmaceda y sus hijos Diego (quien fue gobernador de Sinaloa) y Alejandro formaron la sociedad mercantil más importante en aquella entidad, favorecidos de sus conocidos políticos durante la Revolución.

convirtieron en escenario de muchas de sus historias, además de diversos personajes que pasaron por ese lugar, ejemplo de ello fueron los chinos, a quienes su abuelo dio empleo.

La presencia de don Francisco fue un tema constante para su toma de decisiones, en honor a él adopta como nombre de escritora el de su madre, con quien no tuvo una relación cercana. Su abuelo es quien la apoyó económicamente para que continuara sus estudios en la Ciudad de México, pues en Sinaloa su preparación académica estuvo vinculada a la religión católica, elemento que también se hace presente en su cuentística y le generaría una serie de disturbios emocionales a la posteridad.

En 1947 fue a la Ciudad de México para continuar sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México, ingresó a Filosofía, pero el análisis de textos pertenecientes a Friedrich Nietzsche y Soren Kierkegaard le trajo una crisis espiritual que la colocó al borde del suicidio, así declinó ante la posibilidad de especializarse en esa rama y giró hacia el estudio de la literatura y el arte dramático, posteriormente profundizó en la biblioteconomía. Desde esa etapa la inestabilidad emocional se volvió una constante en su vida.

Para 1953 contrajo matrimonio con el escritor Tomás Segovia²⁷, la razón que la llevó a tal decisión la resume en “cuando encuentras un hombre que te escucha, te casas con él, ¿no?” (en Ferrero y Trejo, 2018, p. 54), sin embargo las constantes infidelidades de él la fueron marcando hasta llegar a una nueva crisis espiritual que detonó cuando su segundo hijo nació muerto²⁸. En aquel momento de su vida, según describe en su ensayo “La cocina del escritor”

²⁷ De quien cabe destacar que, en la revisión de su biografía no se menciona a Inés Arredondo, sólo a los hijos que tuvo con ella.

²⁸ Este dato podría ser una de las experiencias determinantes en su cuento “Canción de cuna”, donde las distintas generaciones de mujeres presentan (a través de dos voces narrativas) su experiencia durante el proceso de gestación, y quizá el elemento más contundente es cuando extirpan un pólipo uterino a la madre-abuela, porque éste era el motivo de vida y juventud, después de eso sólo se convierte en una mujer longeva que se aproxima al fin de su vida.

(Arredondo, 2012), hacía una traducción del cuento de Flaubert cuando de pronto se separó de la historia y comenzó a crear algo diferente, proveniente de la crisis.

“El membrillo” fue su primer cuento publicado en la *Revista de la Universidad de México* en 1957. Su esposo lo leyó, lo aprobó y gestionó su publicación. ¿De qué trata? Tiene como tema central a una adolescente que cobra consciencia de que no será la única mujer deseada por su novio, pese a su belleza él sentirá interés sexual por otras mujeres²⁹. Los motivos principales de aquel texto son el dolor, el sometimiento ante la realidad y la experiencia de una niña convirtiéndose en mujer, entonces parece la etapa donde la escritora asumió el carácter infiel de su esposo y probablemente, también por el reflejo del padre.

Arredondo se describe en aquella etapa como: “mi estado psicológico no era normal; entre el mundo y yo había como un cristal que apenas me permitía hacer las cosas más rutinarias” (2012, p. 41); siguen una serie de intentos por salvar su matrimonio, tres hijos: Inés, Ana y Francisco Segovia. Ante ello, el tema de la maternidad como sufrimiento, soledad y aislamiento puede leerse de manera evidente en los dos textos que ocupan este análisis: “Canción de cuna” y “Estar vivo”.

Es relevante mencionar que fue becaria del Centro Mexicano de Escritores en el periodo 1961-1962 junto con Guadalupe Dueñas, tenía como proyecto escribir un cuento mensual para producir un total de 12 ficciones, sin embargo no pudo llevarlo a cabo, en cambio se sabe que el cuento “En la sombra” fue escrito en aquella época, además de que en 1961 publica “La sunamita” y “Estío” en la *Revista Mexicana de Literatura*³⁰. Posterior a ello,

²⁹ Y nuevamente pareciera una reminiscencia de otra vivencia personal, pero esta vez se traslada a la situación de Gabriela en “Estar vivo”, donde debe tolerar la infidelidad de su esposo mientras se ocupa de los cuidados de la hija enferma.

³⁰ Arredondo fue miembro de la mesa de redacción de esta revista, hasta el fin de su publicación, en 1965.

trabajó en televisión como escritora de la serie *Las momias de Guanajuato*, inspirada en un cuento de Guadalupe Dueñas.

Además, tuvo una estancia en Uruguay, por el trabajo en diplomacia de su esposo, donde la dinámica de su matrimonio no cambió. Regresan a México y se divorcia en 1965. Pero, su preparación intelectual le permitió mantenerse en la esfera cultural del país, además su quehacer como escritora recién comenzaba. Lectora fiel de Juan Rulfo y Juan José Arreola³¹, admiradora de Anton Chejov, Cesare Pavese, Katherine Anne Porter y Katherine Mansfield, seguidora del psicoanálisis y crítica literaria, todo ello aunado al contacto con los exiliados españoles y las innovaciones editoriales que trajeron al país le permitió estrechar aún más la convivencia cotidiana con Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño, quienes fueron sus compañeros de estudio; con sus maestros, Julio Torri, Francisco Monterde y Carlos Pellicer se le facilitó compartir ideas que la llevaron a ser un personaje crucial en la Generación del Medio Siglo.

El año de su divorcio (1965) también le representó una serie de logros, publica su primera compilación de cuentos, *La señal*, además, junto con Juan García Ponce, director teatral, ganó el segundo premio experimental con la versión filmada de su propio cuento “La sunamita”, dirigida por Héctor Mendoza³². Fungió como crítica del suplemento *México en la cultura* de la revista *Siempre!*, se integró como profesora de la Escuela de Teatro del Instituto

³¹ Consideraba que las mejores novelas mexicanas fueron *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El Apando* de José Revueltas y *La obediencia nocturna* de Juan Vicente Melo.

³² Dicho filme está integrado en la película *Amor, amor, amor* (1965), en la que compilan una serie de cortometrajes que compitieron en el Primer Concurso de Cine Experimental. Los directores fueron: Benito Alazraki (*La viuda*), Miguel Barbachano Ponce (*Lola de mi vida*), Héctor Mendoza (*La sunamita*) y José Luis Ibañez (*Las dos Elenas*). Mientras que los argumentos fueron creados por: sobre el cuento de Petronio (*La viuda*), Carlos A. Figueroa y Juan de la Cabada (*Lola de mi vida*), Inés Arredondo y Juan García Ponce (*Lola de mi vida*), Inés Arredondo, Juan García Ponce y Héctor Mendoza (*La sunamita*) y Carlos Fuentes (*Las dos Elenas*).

Nacional de Bellas Artes, (en ambos se desempeñó hasta 1967), también impartió los Cursos Temporales de la UNAM, en la materia "Siglos de oro" y dirigió el curso de Literatura en la Escuela de Cine de la misma institución educativa, además fue redactora del Departamento de Información y Prensa para dicha universidad (su ciclo en tales labores concluyó en 1968). En radio, colaboró para Radio Universidad (hasta 1970) e inició como Investigadora de la Coordinación de Humanidades (hasta 1975).

Siguieron años proliferos, en 1966 fue conferencista invitada en Indiana University y Purdue University e investigadora del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX (hasta 1973). Un año más tarde colaboró en el *Diccionario de Escritores Mexicanos* del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, aunado a su regreso a la labor cinematográfica, que no la dejó complacida, al ser coguionista con Juan García Ponce de *Mariana* (1967), película de largo metraje dirigida por Juan Guerrero. Éste filme también está basado en el cuento con el mismo nombre, escrito por Arredondo y que ha sido uno de los más estudiados desde la perspectiva de género y, considero, que ante la oleada generacional de mujeres que luchan por la igualdad, vuelve a tomar especial relevancia y es necesaria su presencia en las aulas.

Para 1970 se integró como Profesora de Historia del teatro en la Universidad Iberoamericana. Un par de años más tarde se casó con el médico Carlos Ruiz Sánchez, con quien estuvo hasta su muerte. Para 1979 publica su segunda colección de cuentos en *Río subterráneo*, libro que la hizo merecedora del premio Xavier Villaurrutia. Por esas fechas regresó a las aulas como estudiante de posgrado y para 1980 culmina sus estudios de maestría con el análisis a profundidad de la obra de Jorge Cuesta. Tres años más tarde publica la que se considera una

novela corta: *Opus 123* y sólo un año más tarde, en 1984, publica un cuento para niños, *Historia verdadera de una princesa*. En 1988 sale a luz su última obra, *Los espejos*.

Pero su influencia en el campo de la cultura no se detuvo ahí, en 1991 se estrenó la ópera *La Sunamita*, basada en el cuento que lleva el mismo nombre, ésta estuvo a cargo de Marcela Rodríguez y Carlos Pereda. *Río subterráneo* fue traducido al inglés, mientras que “La sunamita” y “Estío” (“Sommer”) al alemán, *Mariposa nocturna y otros cuentos*, al italiano. Sus ficciones se han antologado principalmente para jóvenes que cursan el bachillerato y, algunos de sus textos aparecen desde los estudios de género³³, pese a que la autora se deslindó del tema: “No creo en el feminismo, no existe para mí... a mí me gusta estar entre los cuentistas, pero sin distingo de sexo, simplemente con los cuentistas” (2011, p. 12). Sin embargo, deslindarse no la hizo ajena del mundo y son temas evidentes entre sus historias en las que si bien no fija una postura, es claro el rol que la mujer ocupa en ellas, como se observa en el análisis de los textos base de esta tesis.

Inés Arredondo lleva implícito en su nombre a la subversión, renuncia a lo paterno, al primer esposo, a una vida donde estuviera a la sombra de ellos y exacerbó su fragilidad como mujer, divorciada, con tres hijos, cargando a cuestas varios intentos de suicidio, cinco cirugías en la columna que le dejaron largas estancias en una silla de ruedas, modificó su forma de escritura para, desde una postura recostada, seguir escribiendo a mano, todo ello aunado a una tendencia maniacodepresiva que no la abandonó, sin embargo no se escondió del mundo, por el contrario se integró a él.

³³ Albarrán (1997; 2000), Corral (1990) y Mejía (2009) han estudiado esta perspectiva como tema central.

Escribió desde la enfermedad y el sufrimiento que transgredieron lo físico para insertarse en lo espiritual, entonces utilizó la literatura para explicar su lugar en el mundo, un espacio que contempló detrás de un cristal, donde no pudo actuar como ella hubiera querido, pero su presencia transformó el quehacer literario de aquella época y continúa vigente en la nuestra.

Su posicionamiento en el mundo se mira a través de sus historias y los personajes que se debaten entre lo que es y aquello que debería ser, ensueñan, sufren, se colapsan, algunos se resignan a estar vivos, otros se encuentran con la muerte, pero ninguno se queda en un rol común, como ella, la escritora. Falleció el 2 de noviembre de 1989 tras un paro cardíaco, mientras descansaba en su departamento de la Ciudad de México. Un corazón que colapsó ante el cansancio y el dolor inminente que le causó estar viva³⁴.

1.2.2 Amparo Dávila, la mujer que se reconcilió con la muerte

María Amparo Dávila Robledo es una de las escritoras más reconocidas de la Generación del Medio Siglo en México, la diversificación de su obra la coloca entre los textos más consultados en la actualidad, sin embargo al rastrear los elementos biográficos que permitan situarla en el contexto de esta investigación, se encontró con una réplica de los mismos datos, que, por cierto, la describen sólo de manera superficial, pese a que diversos autores³⁵ han intentado profundizar en sus vivencias, pero es ella quien parece contarles las mismas experiencias, que se refieren una y otra vez.

³⁴ Como a la mujer abnegada de su cuento, “Estar vivo”, que vivió en silencio la infidelidad de su esposo, fue víctima de su odio silencioso mientras se dedicaba incansablemente al cuidado de la hija.

³⁵ Cardoso y Cázares (2009) y Rosas (2010).

Ante ello, y con la finalidad de no adherir este texto a tales réplicas, se esboza de manera somera lo ya dicho, al tiempo que se compilan los elementos que representan hallazgos en su formación escritural. Es la autora quien refiere haber nacido el 21 de febrero de 1928, en la comunidad de los Pinos, Zacatecas, un pueblo minero asolado por lo inhóspito del clima y la lejanía de las grandes urbes (Dávila, 2005).

En aquel lugar conocería uno de los elementos que la acompañaría por siempre: la muerte. Habitante de una casona amplia y fría, fue la segunda hija del matrimonio formado por Luis Dávila Guerrero y Lydia Robledo Galván. El primogénito, Leoncio, nació muerto, el hermano pequeño, Luis Ángel, murió cuando tenía sólo un año de edad. Así se determinó que la infancia fuera un periodo de profunda soledad y más aún cuando las enfermedades respiratorias la hicieron prisionera en la biblioteca de su padre.

Aquel encierro le representó una experiencia ambigua, mirar por la ventana significaba observar el tránsito de ataúdes que se dirigían al panteón más cercano, pero observar el interior le permitió convertirse en una lectora voraz y autodidacta. *La Divina comedia* de Dante Alighieri, con las ilustraciones de Gustave Doré, se convirtió en el texto predilecto de su infancia, entonces tomó de ella las imágenes de los demonios que creía percibir. En más de un momento, durante las entrevistas, Amparo Dávila regresa al tema. Percibir seres que deambulaban por aquella casa y la atormentaban en sueños, haciendo que temiera al silencio y la oscuridad³⁶. En sus ficciones recreará constantemente espacios similares a aquella casa,

³⁶ Desde el ataúd del abuelo, que guardaba en su casa para cuando muriese, hasta el vecino que tenía una pata de palo y se había casado con una mujer joven, de quienes escuchaba el golpeteo de sus pasos o la veía a ella vestida de blanco.

además de seres espectrales que no tienen etiqueta de fantasmas o demonios, pero que generan temor al lector³⁷.

Otros autores que conoció en aquellos largos encierros de la infancia fueron a Miguel de Cervantes, Alejandro Dumas, Théophile Gautier, Emile Zola y Adolfo Bécquer, ninguno de ellos dirigido a lectores tan jóvenes como ella. Para recibir una educación escolarizada hubo que dejar aquella comunidad y migrar a San Luis Potosí, donde a su ingreso en el colegio religioso Motolinia conoció al catolicismo y altamente conmovida por la historia de un Dios al que le han crucificado a su hijo comenzó a escribir poesía mística, con sólo siete años de edad.

Los autores que le resultaron fundamentales en aquella etapa fueron San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Francisco de Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz, pero lo que ella describe como uno de sus encuentros más gratos es al conocer el *Cantar de los Cantares*. Los estudios de secundaria los cursó en el colegio *Welome*, donde, a través del idioma inglés, se acerca a la obra de William Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Washintong Irving, Wadsworth Longfellow y Walt Whitman.

Al concluir esa etapa, su estado de salud le impidió continuar con sus estudios, Amparo pasó mucho tiempo aislada, pero no se alejó del mundo de la literatura, se dedicó a leer a Franz Kafka, Herman Hesse y Richards Lawrence. Además de centrarse en la poesía española con los versos de Emilio Prados, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre. Entonces, sus versos llegaron a manos del sacerdote humanista Gabriel Méndez Plancarte³⁸, quien vio en ella un

³⁷ Ejemplo de ello son los seres que la protagonista de “El último verano” sentía que venían por ella después del aborto espontáneo.

³⁸ Quien también coincidió con Guadalupe Dueñas y fue promotor de que publicara sus narraciones.

futuro prometedor en el ámbito literario. A partir de ese momento inician sus primeras publicaciones con Joaquín Antonio Peñaloza, quien fundó la revista *Estilo* en San Luis Potosí, *Letras Potosinas* y la *Revista Ariel* que editaban en Guadalajara Emanuel Carballo y Carlos Valdez.

Para 1950 compila sus primeros poemas y publica *Salmos bajo la luna*. No dejó de buscar oportunidades para unirse al ámbito cultural de aquella época, había decidido ser escritora, lo que la lleva a coincidir en un foro con Alfonso Reyes, primero en San Luis Potosí y tal encuentro se replica en Guanajuato, ahí se da uno de los episodios de mayor intimidad que Dávila describe en una entrevista:

Siéntate a platicar conmigo, dijo. Le hablé entonces sobre mi idea de venir a México a vivir y él me preguntó ¿para qué? Porque quiero estar cerca de los escritores que admiro, como usted. Entonces me distraje viendo unos como crespones que ondulan con el viento, y como era una hora en que el sol cae todavía se veían dorados. Me recordaron a *El Principito* de Saint-Exupéry cuando la zorra le dice al niño, “ya no voy a tener nostalgia de tus cabellos, porque cuando vea yo estos crespones dorados voy a recordar tus risos”. Entonces don Alfonso dijo “no es posible que me estés citando a Saint-Exupéry que es de mis escritores favoritos” (en Minila, 2018, p. 6).

Para 1954, Dávila se muda a la Ciudad de México y comienza a trabajar para Alfonso Reyes un par de años después. Del escritor recuerda dos hechos fundamentales: él la guio por los círculos literarios bajo el consejo de no adherirse a ningún grupo para conservar su estilo y también la llevó con el psiquiatra, que le apartaría aquellas pesadillas y la presencia de los seres que la acompañaban desde la infancia. Ese año, ella publicó dos obras más, la primera

bajo el nombre *Perfil de soledades* y la segunda, *Meditaciones a la orilla del sueño*, ambas desde la poesía.

La narrativa comenzaba a volverse un ejercicio constante, entonces fue Alfonso Reyes quien promovió sus cuentos para que se publicaran en *La Revista Mexicana de Literatura*, *La Revista de la Universidad de México*, *La Revista Estaciones* y *La Revista de Bellas Artes*, además la acercó al Centro Mexicano de Escritores que reunió a la Generación del Medio Siglo y estrechó la relación con Agustín Yáñez, quien estableció el contacto directo para que el Fondo de Cultura Económica le publicara sus cuentos.

Un año antes de la muerte de Alfonso Reyes³⁹, en 1958, contrajo matrimonio con el pintor Pedro Coronel, tuvo dos hijas: Luisa Jaina y Juana Lorenza, quien falleció. Producto de aquel suceso nace su primera compilación de cuentos, *Tiempo destrozado* (1959) que la colocaría en el ambiente cultural, tanto al interior del país como al exterior. Una amiga, Susana Esperatti Piñero, envió un ejemplar de su obra a Julio Cortázar, con quien inicia un intercambio de correspondencia hasta que lo conoce en París.

Cortázar fue otro de sus guías en lo literario, al encontrar similitud con la narrativa de Edgar Allan Poe, da por hecho que éste ha influido en Dávila, quien hasta ese momento lo desconocía. La cercanía con el escritor argentino generó una serie de relaciones con otros creadores, la doliente Alejandra Pizarnik, entre ellos. Tres años más tarde publicó *Música concreta* (1961), su segundo libro de cuentos.

Para 1964 se divorció de Pedro Coronel y esto le trajo una inmersión en el ambiente de los creadores de aquella época. Juan José Arreola era su vecino y los comentarios sobre sus

³⁹ Él la entrega en el altar, pese a que el padre de Amparo aún estaba con vida.

textos se convirtieron en temas cotidianos, también estrechó relación con Guadalupe Dueñas, Inés Arredondo y Rosario Castellanos. En 1966 obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores y creó *Árboles petrificados*, su tercer libro de cuentos, que fue publicado hasta 1967, al tiempo que se le otorgó el premio Xavier Villaurrutia.

Entonces sus actividades se diversificaron hacia los talleres de cuento que impartió en la Asociación de Escritores de México y para el Instituto Nacional de Bellas Artes, pero su producción no se detuvo. En 1985 se reeditó *Muerte en el bosque*, que originalmente fue publicado con un tiraje mínimo en 1959. La obra más reciente de Dávila fue *Con los ojos abiertos* en 2008, esto no implicó que dejara de escribir, sobre todo poesía.

Al igual que Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo, Amparo Dávila se alejó del canon de la época para escribir su propia historia. Se apartó de su padre, quien al saber que deseaba mudarse a la Ciudad de México para ser escritora le dijo que haría el ridículo (en Lopátegui, 2009), se divorció de uno de los pintores más reconocidos al exterior del país y vivió como madre soltera. Y quizá el acto de subversión más notable fue seguir la recomendación que le hizo Alfonso Reyes de no adherirse a ningún grupo artístico para conservar su estilo, así muchos periodos de su vida continúan sin conocerse.

Inspiró a muchas generaciones contemporáneas de escritores, su obra fue traducida y compilada, principalmente desde el género fantástico, sin embargo su producción literaria traspasa por mucho los temas en los que se le ha encasillado a partir de sus textos más polémicos, como “El huésped”, pues la cercanía a la muerte, lo espectral y la locura son temas itinerantes en su quehacer narrativo. Su muerte la encontró el 18 de abril de 2020, al final de su vida ya no había miedo a la soledad y lo oscuro con aquellos seres que la aquejaron

durante muchos años. Ella también encontró en la escritura una forma de reconciliarse con todo aquello que le había dolido.

1.2.3 Guadalupe Dueñas, una mujer enigma

María Guadalupe Dueñas de la Madrid, desde el año de su nacimiento, se envolvió en misterio. En una búsqueda general sobre datos biográficos se ubica al 19 de octubre de 1920 como fecha oficial, sin embargo, en la entrevista realizada por Rosas (en Dueñas, 2017) a María Teresa de la Cueva Dueñas, sobrina de la escritora, aclara que los años pueden ir en un lapso de 1907 a 1917, pero de acuerdo a las versiones coincidentes con el resto de sus familiares indica que debió ser en 1910, periodo en el que detona la Revolución Mexicana.

¿A qué se debe lo incierto de la fecha? También, María Teresa lo explica, primero lo describe como algo normal en aquella época, atribuido a la lejanía geográfica de las instituciones para tal registro y al control que su abuelo ejerció en la familia; segundo, a que su tía decidió mantenerlo en estado de incertidumbre debido a que convivía con escritores más jóvenes que ella.

Su infancia transcurrió entre una serie de extrañezas⁴⁰, su ascendencia española-libanesa trajo una mezcla de costumbres que marcarían la forma en que configuró su mundo. De ahí que ella misma asegurara que sus ficciones le habían ocurrido (Espejo en Dueñas, 2017). Su padre, Miguel Dueñas Padilla, fue un seminarista que dejó la vocación al conocer a Guadalupe de la Madrid Alatorre, prima hermana de quien fuera el presidente de México,

⁴⁰ Una de las anécdotas que relata (Espejo en Dueñas 2017) es el gusto de su padre por cazar gatos para cocinarlos bajo una receta familiar.

Miguel de la Madrid Hurtado. Él de 26 años, ella sólo con 13, se casaron y vivieron en Guadalajara, Jalisco, lugar donde nació la escritora, quien tuvo 14 hermanos.

El catolicismo fue un determinante en la dinámica familiar, además del hermetismo con el que su padre dirigió la educación de sus hijos. Al fallecer el primogénito de la familia, “Mariquita”⁴¹, Guadalupe Dueñas tomó ese rol, que más tarde la convertiría en la matriarca de sus hermanos. Sus primeros estudios los realizó en el colegio Teresiano de la Ciudad de México y en el de Morelia, convivió durante años con sus tías, que habían sido monjas.

Si bien mostró interés hacia lo intelectual, su formación tendió a los deberes femeninos y del hogar, así se convirtió en autodidacta y, para su gusto, entró tarde al mundo de las letras. Cursó algunos estudios sobre literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México, pero lo que tuvo mayor peso en su desarrollo creativo fueron las personalidades que se convirtieron en su círculo cercano, en la Ciudad de México.

La presencia del sacerdote Alfonso Méndez Plancarte⁴², cercano a su padre, le trajo información de primera mano en torno al humanismo, la filología, la filosofía y el gusto por leer a Ramón López Velarde. De esta manera, Méndez Plancarte se convirtió en el primer lector de las ficciones de Dueñas, además de apoyarla en la publicación de sus cuentos iniciales en la revista *Ábside*, en 1954. *Plaquette: Las ratas y otros cuentos*⁴³ fue la producción que la puso en el epicentro de la Generación del Medio Siglo.

⁴¹ Mote con el que la autora se refiere a su hermano y también es el nombre de uno de sus cuentos, donde narra la historia de una familia que carga un feto y lo llevan con ellos en sus mudanzas.

⁴² Destaca, entre muchos otros logros, por haber editado en tres volúmenes la obra completa de Sor Juana Inés de la Cruz.

⁴³ En los que se incluyeron “Las ratas”, “Los piojos”, “El correo” y “Mi chimpancé”.

La coincidencia con Emma Godoy fue el segundo factor que la impulsó en el ámbito cultural de su época. La escritora, locutora, docente y gestora social también escribía para la revista *Ábside*, pero su labor en las aulas fue lo que dirigió a Dueñas, primero a tomar algunos cursos sobre literatura (en la UNAM), después a incursionar en instituciones que la acercaran a una labor social, ejemplo de ello fue su desempeño como asesora de las piezas de teatro presentadas en el IMSS (Instituto Mexicano del Seguro Social). Godoy, además de ser reconocida por su aportación literaria, también se le destaca por las actividades que realizó a favor de la senectud, fundó y presidió la Asociación Dignificación de la Vejez (en 1975), utilizando como foro de acción su participación en la radio XEW.

Godoy fue quien hizo que Dueñas coincidiera cotidianamente para tomar café con Efrén Hernández, Rosario Castellanos y Dolores Castro. Del primero, es probable que aprendiera la fisura literaria que existía con los temas de la Revolución, de la segunda la bastedad de ideas en torno a comprender el mundo desde el lugar que ocupan las mujeres en él y de la tercera la gestión cultural y el vínculo con el periodismo.

Dos escritores más influyeron en su quehacer creativo, el primero fue José Gorostiza, por quien sentía una profunda admiración y con quien coincidió en algunas sobremesas; en cambio, el segundo la proyectó hacia el ámbito televisivo, Juan José Arreola. Para ese momento, Guadalupe Dueñas se alejó de la lectura de los clásicos y leyó como encargo de Arreola a Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga y Katherine Mansfield, así lo fantástico, el roce con la muerte y la supervivencia en lo cotidiano se transformaron en elementos latentes de sus ficciones.

Arreola también la dirigió hacia el Centro Mexicano de Escritores, donde fue becaria en el periodo de 1961 a 1962, pese a que por edad ya no le correspondía tal estímulo. En ese

espacio coincidió con Inés Arredondo, Vicente Leñero, Miguel Sabido, Jaime Augusto Shelley, Gabriel Parra y los novelistas estadounidenses Frederick Griscom y Daniel Eckereley. El producto de aquel periodo de creación continúa con el estatus de inédito, la novela (la única que habría escrito) *Máscara para un ídolo*.

De aquel grupo con el que coincidió nació una de las actividades que le representarían su mayor aportación para la televisión. Al casi concluir el estímulo de la beca, le ofrecieron crear una serie basada en su cuento “Guía en la muerte”, al tratarse de un túnel en Guanajuato que guía hacia las momias, decidieron llamarla *Las momias de Guanajuato* (1962). Tanto Inés Arredondo, como Vicente Leñero colaboraron en tal proyecto, creando más de cien capítulos para la historia. Años más tarde, Dueñas nuevamente influida por su historia familiar, pues su bisabuela estuvo en la corte imperial, incursionó en las series históricas y escribió *Carlota y Maximiliano* (1965), alejada de justas políticas tuvo como intención humanizar a la pareja.

La cercanía con las televisoras propició una relación laboral con Ernesto Alonso, “el señor telenovela”, para él escribió más de 30 historias distintas que fueron llevadas a la pantalla chica. Ante esto es pertinente cambiar la idea de que su trabajo creativo remite solamente a los cuatro libros publicados: *Tiene la noche un árbol* (1957), *No moriré del todo* (1967), *Imaginaciones* (1977) y *Antes del silencio* (1991), también deben considerarse la multiplicidad de reseñas y columnas para la revista *Kena*⁴⁴, de quien también fue editora cuando desapareció la sección de literatura.

⁴⁴ Fundada por Kena Moreno en 1963, quien funge como gestora ante problemáticas juveniles. Dirige el patronato CIJ (Centros de Integración Juvenil).

Posterior a una prolija etapa creativa se distanció de la esfera cultural, este hecho se encuentra relacionado con la estrecha amistad que llevó con Margarita López Portillo y Pacheco, hermana del ex presidente de México, José López Portillo. Durante la gestión administrativa al frente de la nación, de 1976 a 1982, Margarita creó un comité de seguimiento de televisión: la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC)⁴⁵, al frente de esta institución tomó el control de la televisión pública, del cine mexicano y de la gran mayoría de los medios de comunicación, en ese periodo Guadalupe Dueñas fungió como revisora de la moralidad en películas.

Lo anterior trajo malestar a los detractores de los hermanos Portillo y a la población en general, pues se aseguraba que los medios de comunicación públicos se utilizaban para cuidar la imagen del presidente⁴⁶, con ello también generando rechazo hacia Dueñas, quien en aquel momento se mostraba cómplice del poder. Su reaparición fue hasta 1991 con su última obra publicada *Antes del silencio*.

Pero, ¿en qué elementos de su quehacer intelectual y personal es donde radica la divergencia? Una escritora que no pertenecía cronológicamente al grupo de jóvenes que integraban la Generación del Medio Siglo, sin embargo publicó con ellos. Una mujer atada a la religión católica que tomó elementos místicos, lúgubres, fantasmales y funestos como variables

⁴⁵ La creación de esta comisión obedeció a imitar el CSA (Consejo Superior Audiovisual) de Francia, que pretendía garantizar la libertad de expresión en los medios de comunicación. Sin embargo, en México la intención era inversa.

⁴⁶ A José López Portillo pertenece la famosa frase “No te pago para que me pegues”, dicha a la prensa impresa de México, pues hasta su gestión el periodismo en nuestro país estuvo al servicio del poder presidencial. No en vano es durante el primer año de su gestión cuando el periódico *Excelsior* se desfragmenta ante las renuncias de Julio Scherer García y Octavio Paz, quien dirigía el suplemento cultural: la revista *Plural*, así como de sus respectivos equipos de trabajo. Ante su salida, Scherer funda la revista *Proceso* y Paz, la revista *Vuelta*. Sobre esta información es posible profundizar en Leñero (2012, 2019).

constantes en sus historias. Un ser que no se insertó de manera tradicional en los roles designados en aquella época pese a su defensa de la moralidad.

De acuerdo a lo descrito por Espejo (en Dueñas, 2017) no se definió como una solterona alejada de lo social, por el contrario, asumió (y con esto diverge) que en su vida personal no hubo oportunidades para el amor en pareja, evitó refugiarse en ensoñaciones del hombre ideal o crear un pasado plagado de pretendientes. Se ostentó como virgen, renegó de la maternidad pese a no haberla vivido de manera fisiológica, pero fue la matriarca de sus hermanos.

El amor, para ella, fue un tema no correspondido y así lo reflejó en la mayoría de sus personajes, que escapan de lo clásico y adoptan peculiaridades que los hacen convivir con lo extraño, con las carencias familiares, afectivas, sociales. Sus personajes femeninos están presos en las circunstancias que los limitan y que no entienden, buscan realizarse y por momentos parecen lograrlo, para después hundirse en la irrealización. Esto ocurre también con el tema de la maternidad, donde más allá de reproducir estereotipos muestra madres tiranas que probablemente surgen del desajuste producido por la imposibilidad de seguir al canon social, su realidad las somete a acciones cruentas, como se evidencia posteriormente en este análisis

Cierro este apartado con una idea general. Ella tardó en encontrar los medios para su crecimiento intelectual, entonces trabajó por y para la educación de las mujeres, seguramente influenciada por las ideas de equidad y docencia, tanto de Rosario Castellanos, como de Emma Godoy. Si bien se puede decir que Guadalupe Dueñas estuvo en una posición favorecida políticamente, lo cual le permitió relacionarse con los actores culturales de la época, también es notorio que este elemento no le dio el talento que galardona sus relatos cortos, tampoco la hizo permanecer vigente hasta nuestros días mostrando en sus letras una

profunda área de estudio, aún por explorar. Para ella, la mujer enigma, la soledad fue su compañera y solamente la mitigó con la escritura hasta el día de su muerte en la Ciudad de México, el 13 de enero de 2002.

1.3 Una primera mirada a su narrativa: de la crítica hacia los temas dominantes

El análisis del tema central gira en torno a dos textos de cada autora⁴⁷, sin embargo su bastedad de narraciones ofrece una amplia gama de posibilidades en torno a los tópicos desde los que es posible acercarse a sus respectivas obras. Ante ello me parece pertinente el desarrollo de este tercer punto del primer capítulo, porque sirve como punto de partida para aproximarse a su narrativa al tiempo que me permite otear sobre sus páginas y no dejar de lado su singular aportación al campo de la literatura.

Romper con el canon, conservar su estilo autoral, abrirse camino en un espacio configurado por y para los hombres, describir cómo percibieron el mundo y contraponer el mito bíblico con la realidad, son algunas de las formas en que las tres escritoras aquí aludidas lograron divergir. Una mirada aparte merece su narrativa, por lo que presento dos aspectos primordiales, primero el lugar que les ha dado la crítica literaria y, segundo, los temas dominantes en su producción artística, entre los cuales solo profundizaré en la maternidad, pero no es posible dejar de lado otras latencias.

Parto de una idea general: la bastedad temática en las narraciones cortas de las tres autoras ha sido analizada desde diversas aristas, en las que si bien hay coincidencias no es posible

⁴⁷ De Inés Arredondo: “Canción de cuna” y “Estar vivo”, de Amparo Dávila: “Detrás de la reja” y “El último verano”, de Guadalupe Dueñas: “La timidez de Armando” y “Extraña visita”.

trazar una línea que las generalice, ante ello es notorio que el estudio de su obra se ha dado, casi en su totalidad, de manera individual, es decir, que no las correlaciona y se ocupa solamente del análisis de una variable. Enuncio brevemente los trabajos que hay en torno a ellas, aunque destaco que lo relativo al estudio de la maternidad aún es mínimo, sobre todo en los textos seleccionados para este análisis.

Ente lo fantástico y el horror

Los elementos irreales en la narrativa de las autoras es una de la líneas de análisis predilectas por la crítica, sobre todo cuando guían la presencia de seres espectrales, escenas de horror y el constante roce con la muerte como rasgos de lo fantástico, pero las temáticas presentes en la producción de las escritoras representan una bastedad de variables de estudio, por ello, agrupo una serie de latencias indicando lo ya realizado por la crítica y aquello que aún está por teorizarse, esto como una forma de contextualizar la relevancia de sus letras en la literatura mexicana del medio siglo.

Inicio con la producción literaria de Amparo Dávila, en torno a la que se han realizado un mayor número de estudios, mismos que se han dirigido, principalmente, desde el análisis de los elementos fantásticos, Álvarez (2016) propone los textos de la autora como una muestra de ambigüedad donde el plano real se entreteje con la fantasía; Bravo (2008), Cota y Vallejos (2016) centraron su estudio en “El huésped”, que es uno de los textos predilectos por la crítica, pues también Evangelista, Mendoza y Ramírez (2018) lo toman como centro de su análisis, sólo que desde los elementos del horror. Solamente Medina (2008) agrega una línea distinta desde su análisis del tiempo y los mitos en su tesis *Tiempo destrozado de Amparo*

Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía, pero continúa bajo la lectura de los elementos fantásticos.

Al centrarme en la obra de Dávila resulta notoria la presencia de seres espectrales y las situaciones que desatan, desde “El huésped” donde un sujeto antropomorfo orilla a la protagonista hacia el miedo, representado por lo desconocido, la vulnerabilidad de la estabilidad mental; seguido por “Alta cocina” donde los chillidos provenientes del platillo en preparación desata un conjunto de emociones que van del enigma hacia la repugnancia; o en “El jardín de las tumbas”, texto centrado en la necesidad de huir de aquel efecto aterrador nocturno, ocasionando una vida de excesos como forma de evasión de la realidad; de igual manera ocurre en “La noche de las guitarras rotas”, entre muñecas que cobran vida y personajes que parecieran salir de ultratumba; en “Griselda”, remite a una serie de imágenes propias de las pesadillas, donde el dolor de una mujer invade un jardín que parece cobrar vida y sus ojos se replican en plantas, como si fueran los frutos de éstas. La presencia fantasmal femenina en “Estocolmo 3”, donde el nombre del relato tampoco es fortuito y abre una gama de posibilidades siniestras del origen de aquel espectro. Situación que se repite en “La casa nueva”, donde una voz dirige a la protagonista y su hija hacia el desasosiego, como preámbulo de la locura.

Por lo tanto, en todos los textos mencionados es evidente la presencia de elementos irreales más allá de la fantasía y quizá con una tendencia clara hacia el horror. En cambio, los textos de Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas presentan rasgos relacionables con otras temáticas que abordaré posteriormente y, aclaro, esto no anula la posibilidad de lo fantástico y el horror, pero como se muestra, tampoco es una latencia predominante.

Los elementos simbólicos como lecturas en ciernes

Otra perspectiva de análisis en la narrativa de Amparo Dávila es la aproximación a dos de sus textos, desde el estudio del símbolo, Corral y Uriarte (2008) se centran en “El huésped” y los elementos que dotan de significado a la historia, en tanto, Gutiérrez (2018) propone una lectura de los símbolos que configuran la maternidad ambivalente: vida-muerte, dirigiendo su línea de análisis hacia el horror, en el texto “El último verano”. En tanto, Mateos (2018) presenta una aportación más profunda en esta temática en su tesis *Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la cuentística de Inés Arredondo. El cuento hispánico nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*, proponiendo la lectura de estos textos en la población estudiantil que cursa el nivel medio superior en España. En cambio con Guadalupe Dueñas aún es un área de análisis por explorar.

En este apartado también agrego la viabilidad del topoanálisis⁴⁸ como estrategia de lectura profunda en la que se interpreta a los espacios interiores emulando el estado psíquico de los personajes y a los exteriores asimilándolos con la situación social que determina a los protagonistas. En la narrativa de las autoras es notorio el predominio de casas y habitaciones, así como el uso de lugares comunes para generar una confrontación entre lo dictado por la sociedad y lo deseado individualmente. Ante ellos, los personajes se configuran también por el escenario donde se llevan a cabo las acciones.

⁴⁸ Inferencia de la imagen narrativa acorde al análisis simbólico de los espacios y los elementos naturales, propuesto por Gastón Bachelard (1958; 1965; 1966; 2005; 2006).

Las protagonistas, entre lo subversivo y el sufrimiento

La situación de la mujer en la narrativa de Arredondo es otro de los temas mayormente estudiado, ya Albarrán (1997; 2000), Corral (1990) y Mejía (2009) describen desde distintos aspectos las situaciones que enfrentan los personajes, colocando en la autora rasgos feministas, sin embargo, desde mi perspectiva la mayoría de las protagonistas refuerza el canon social de la época al estar atrapadas en sus circunstancias contextuales, como se mostrará en el análisis de los textos seleccionados en este trabajo de investigación.

Desde mi lectura, lo femenino en Inés Arredondo es sinónimo de sufrimiento, el cual es infringido por los preceptos sociales, la adolescente que se resigna a no ser deseada sexualmente, en “Membrillo”; “Olga” que huye a lo onírico ante la insatisfacción de su realidad; las mujeres que sufren en soledad el proceso de maternidad, en “Canción de cuna”; la condenada a cuidar a la hija enferma, mientras su esposo se va con la amante, quien aborta por el miedo a perder su libertad, en “Estar vivo”; la que es violada antes de casarse, en “Para siempre”; la condenada a ser esposa del repugnante tío, en “La sunamita”; “Mariana” que es asesinada por su pareja; o aquella que se resigna a no ser amada por el marido, “Atrapada”. Mujeres que intentan oponerse a manifestaciones del patriarcado, pero no lo trasgreden, pues su realidad las limita.

Otro enfoque presentado por la crítica es el estudio de género en la narrativa de las autoras, se encuentra la propuesta de Mercado (2007) que trata de resolver esta problemática en la obra de Amparo Dávila, en tanto, Cázares (2008) presenta una disertación bajo esta temática, a través del análisis de una serie de repeticiones y variaciones en los personajes femeninos, lo cual se complementa con el estudio realizado por Luna (2010) que propone como temática una feminidad contrariada; de manera destacable está la propuesta de Ortiz (2016), quien

genera una valiosa dilucidación entre el ser y el deber ser de los personajes femeninos en la obra de Dávila, aunque cabe advertir que si bien se abordan los textos literarios, la base de estos análisis se construye desde una perspectiva sociológica.

Considero que para Amparo Dávila el sufrimiento femenino es interno, como un agobio del espíritu. La madre que se esconde porque teme al ser que vive al final del pasillo, en “El huésped”; o aquella que es aterrorizada por lo que sale de “El espejo”; la que debe cuidar al esposo que se ha convertido en un niño y se ha unido al juego de los hijos, en “Arthur Smith”; la joven atrapada por un espectro que la martiriza en su habitación y un prometido que demanda su atención, en “La celda”; “La señorita Julia”, enloquecida en la soledad de su hogar; aquella que teme ser asesinada por la amante-rana de su esposo, en “Música concreta”; la que sacrifica a su sobrina, a quien ha criado como una hija, internándola en el psiquiátrico para que no le quite al hombre que supuestamente ama, en “Detrás de la reja”; “Matilde Espejo” la asesina serial oculta detrás de una inocente viejecita; “Tina Reyes” y su soledad que la hace sospechar de la presencia masculina.

En cuanto a la obra de Guadalupe Dueñas no se ubicaron estudios desde esta variable, sin embargo es notorio que las mujeres en los textos de esta autora son las más subversivas, desde la niña que se atreve a expresar que a ella nadie la quiere, en “La tía Carlota”; o la que desafía a la enfermedad para cuidar a un cristero, en “El moribundo”; Meche, que escribe una carta a sí misma quejándose del mal servicio postal, en “El correo”; pasando por “Judith”, que envenena al enamorado por no responder a sus expectativas; hasta la que se asume enferma por no acoplarse a los roles sociales establecidos, en “Caso clínico”.

El otro, una perspectiva desde lo masculino

En contraste temático, Machillot (2018) observa desde una perspectiva social la dominación y la violencia masculina en los cuentos de Inés Arrendo. Ejemplo de ello es el ahogo emocional ante el desamor en “El amigo”, la pérdida del padre en “La casa de los espejos” y el afán misógino, en “2 de la tarde”. Pero este tema no es ajeno en los escritos de Amparo Dávila, quien parece revelar el malestar de asumir el rol social de ser esposo, temática dominante en “Muerte en el bosque” donde un hombre huye de la imposición a su género y prefiere convertirse en un árbol más, tema parecido se desarrolla en “Final de una lucha”, donde el protagonista se enfrenta a su doble, el cual lleva una vida ideal y al no desear regresar a su cotidiano, elige matarlo para suplantar sus funciones; en “El entierro” un enfermo sueña con todo lo que hará cuando recupere su salud, alejado de las obligaciones que lo han limitado, pero éste en realidad se encuentra presenciando su funeral; finalmente, el borracho que se suicida por haber fallado en una relación sentimental y que es ignorado por no cumplir con la etiqueta que exige la reunión, en “Garden Party”.

En este tema me detengo un poco para contrastar con lo propuesto con el análisis en torno a la maternidad, porque como se leerá en temas posteriores la figura paterna es la gran ausente, con ello pareciera sugerirse que si bien no hay una negación en torno a las problemáticas masculinas, sí se apartan casi en su totalidad de la crianza de los hijos. Otro elemento a acotar es que sólo Arredondo incluye desde su narrativa la visión masculina, en las otras autoras es un factor ausente y quizá lo más cercano se presenta en la narrativa corta de Guadalupe Dueñas, que muestra en “La timidez de Armando” el sufrimiento de un joven sobreprotegido por la madre y las humillaciones que esto le trae, pero la presencia de las funciones sociales propias de los hombres sólo se vuelven evidentes en los personajes secundarios.

De esta manera, lo femenino y lo masculino va dictado por los roles sociales de la época, de ahí que me parezca crucial observar el contexto de las historias, pues la mayoría de los textos tiene una base social que permea en la trama, de tal manera que sería posible clasificarlos por la alusión a las clases socioeconómicas y la crítica que se filtra en ellas. Las escenas descritas permiten al lector ingresar a la intimidad de las familias, conocer sus roles, los miedos, lo cotidiano y aquello que rompe las dinámicas convencionales, ya sea que este elemento provenga desde el plano real, onírico, metafísico o fantástico.

Los personajes y su evolución en el relato no sólo dependen de la dinámica social en la que están inmersos sino que luchan contra ésta o se adhieren, pero cada uno de ellos muestra una postura clara hacia su acontecer histórico. También es necesario decir que, los seres configurados por las autoras aportan una visión significativa al quehacer literario de su época, que al ser dominada por la presencia masculina muestra una visión patriarcal del discurrir social, sin embargo la presencia de las miradas femeninas enriquece las perspectivas desde las que se puede contemplar dicho periodo histórico.

La soledad como no pertenencia

Enfrentarse al devenir cotidiano en espera de que las circunstancias cambien es otro de los temas encontrados con análisis precedentes, donde la soledad trasciende lo social, va más allá del acompañamiento físico y se arraiga en lo metafísico, como lo muestra García (2018) en su estudio de *Árboles petrificados* de Amparo Dávila, que a mí parecer se traduce en angustia ante la necesidad de escapar de una realidad que atormenta y hastía, en “Un boleto para cualquier parte”. En cambio Oscar Gutiérrez (2016) se enfoca en crear una poética de

esperanza como subversión de la culpa en Inés Arredondo. Posterior a la lectura personal de sus textos me resulta evidente que la no pertenencia es una forma de exclusión y soledad, lo cual se muestra en “La extranjera”, que mira y es mirada como ajena a la comunidad, pero en las “Las palabras silenciosas” es un motivo que lleva a la muerte, induce a una partida silente del lugar donde nadie extrañará al protagonista.

De esta manera, considero que la temática con mayor presencia en la creación de las autoras es la no pertenencia, entendida como soledad por la extrañeza ante lo socialmente aceptado. Para Dueñas hay diversos matices, por ejemplo en la “Historia de mariquita”, una familia que lleva con ella el cuerpo de una bebé en un frasco, situación que convierte a los personajes en seres señalados por la comunidad ante tal acto fuera de lo común, lo cual se convierte en un estigma para las hermanas que deben contemplar siempre la presencia de la muerta. Otra forma de extrañeza es la imposibilidad de incluirse en roles determinados, tanto en “Prueba de inteligencia”, como en “Al revés”, las protagonistas no son aceptadas en los lugares donde desean permanecer, una en el banco, otra en la escuela.

Y esta no pertenencia también es observable en el análisis de la maternidad, pues como se leerá en los siguientes capítulos, el acto de procrear, cuidar y acompañar a los hijos es una situación solitaria, que en muchos momentos se convierte en desoladora, que además excluye radicalmente a aquellas renuentes a cumplir con lo que pareciera la función principal de las mujeres.

La muerte, eje temático para las tres autoras

Un tema imprescindible y constante en las tres autoras es la muerte, variable de la que aún no hay estudios críticos que la aborden como eje central. En Amparo Dávila se hace presente a través de los asesinatos cometidos por “Matilde espejo”, los cuales contrastan con la descripción de la narradora, que la hace ver como una mujer buena y solitaria, incapaz de quitarle la vida a nadie, pero también es posible contemplar sus acciones como una forma de apropiación de sus seres queridos al conservar sus cuerpos en el jardín.

En Arredondo, el asesinato también es una latencia, “Mariana” es uno de los cuentos más estudiados desde la perspectiva de género, pues es el marido de la protagonista quien le quita la vida. Como elemento desolador se presenta en “El árbol” y “La casa de los espejos”, en ambos hay un claro cuestionamiento a la razón de estar vivo, cómo conservar la cordura después de la pérdida de un ser querido, entonces el sentido de la existencia se nubla.

Si bien en los textos anteriores es posible percibir la influencia que ejercen los padres, en “La quinta de las celosías” de Dávila y en “Apunte gótico” de Arredondo se muestran los efectos de las figuras paternas, ya sea como una idea latente que atormenta a los personajes o un vacío que induce a la locura, el complemento del significado de los jefes de familia se muestra a través de una serie de circunstancias, como el secuestro o la presencia de las ratas, de esta manera genera una analogía de lo que vivencian los protagonistas en cuestión de encierro, maldad y miedo.

El amor distorsionado, entre el remordimiento, la infidelidad y el incesto

Una dinámica similar se muestra con el amor, al evidenciarse como un tema distorsionado en la cuentística de Dueñas. En “El moribundo” la visión de este sentimiento parte de una niña que cuida a un hombre enfermo, condenado a muerte, ella desafía la autoridad de sus padres poniendo en riesgo su integridad física con tal de acompañarlo, entonces se muestra como una forma de sacrificio que pierde sentido tras un berrinche, pues se quita la oportunidad de vivir las últimas horas con él, el remordimiento es la sensación en la que se transforma aquel conjunto de emociones. En cambio, en “Judith” hay un devaneo de ideas que chocan entre lo que la sociedad dice y ella desea, al grado de que transmite aquella frustración hacia él, orillándolo al suicidio donde promete acompañarlo, pero después de envenenarlo decide quedarse viva para autocastigarse por sus acciones.

En los textos de Dávila el amor toma tintes similares, en “El amigo” muestra la perspectiva masculina al estar enamorado de la esposa del hombre con quien lo enlaza una vieja amistad, entonces siente necesidad de alejarse de ella para que puedan continuar con un matrimonio monótono. Sin embargo, en “Para siempre” el amor se vuelca hacia desatar la deleznable conducta humana, el protagonista sabe que ella va a casarse, pero entre cuidados, conversaciones y expresiones de anhelo se presenta el abuso sexual, romantizado.

Las perspectivas de la infidelidad, como otra forma de distorsión, discrepan en el manejo de las autoras, para Dueñas toma un carácter jocoso, por ejemplo en “Conversación de navidad” donde desde la voz de la amante se ve con naturalidad la presencia de la familia de él. En “Pasos en la escalera” ocurre algo similar, el motivo de alegría es comprobar que efectivamente el esposo tiene una relación con alguien más, pero no representa una verdad dolorosa, situación que sí ocurre “En la sombra” de Arredondo donde se percibe todo el

proceso de degradación sobre el autoconcepto ante el contraste con la mujer que ha cautivado a su marido, al grado de llevarse a lo deleznable solo para sentirse deseada sexualmente por un trío de pepenadores.

Otra distorsión referente al amor se evidencia cuando entra en juego el deseo carnal bajo la imagen del incesto, que en Inés Arredondo es uno de los elementos más mencionados, sobre todo en el texto “La sunamita”, que centra su historia en una mujer que contrae matrimonio con su tío, ella lo acepta considerando que un moribundo, pero se recupera, lo cual la convierte en el blanco predilecto del desdén social, así como de la voluntad de aquel hombre a quien desprecia. Este tema también es desarrollado en “Estío”, donde desde el enfoque femenino se presenta el deseo sexual de una madre hacia su hijo adolescente.

En cuanto a esta temática y su relación con la maternidad tampoco hay una imagen sana. Como se menciona en los siguientes capítulos, el amor es un tema vedado para las mujeres que procrean, es motivo de traición para las que ejercen el maternaje y resulta dañino para aquellas que colocan en el hijo la razón de vida, pues se anulan como mujeres o anulan al ser que protegen.

Críticas latentes: religión y política

Un tema más que se vuelve una constante es lo religioso, pues como se enunció en las compilaciones biográficas de las autoras, funge como influencia en la educación básica de las tres, sin embargo Guadalupe Dueñas tiene mayor relación con el tema, esto ante la cercanía con el teólogo Plancarte, lector y mentor de sus primeros textos, de esta manera lo sacro es uno de los motivos constantes a los que aluden sus personajes, situación que

advierten Castro y Palaisi-Robert (2011), quienes proponen un catecismo personal a través de las temáticas predominantes en su obra, sin embargo el texto donde tiene mayor presencia es en “Teresita del niño Jesús”, al generar una analogía entre una niña y la santa que llevó ese nombre. De manera indirecta también aparece en la “La señal” de Amparo Dávila, relato mayormente estudiado desde esta temática, pero tanto en ella como en Arredondo es una latencia en sus textos, a través de las constantes referencias a las imágenes bíblicas.

Situación similar, de latencia, es lo que ocurre con uno de los temas exclusivos de Inés Arredondo, la política. Tanto en “Los inocentes” como en las “Las muertes”, los jóvenes desaparecidos son los protagonistas de estos textos al oponerse al sistema gubernamental en México, eso lo convierte en representantes del dolor, la angustia familiar y la inevitable resignación de sus seres queridos quienes saben que no regresarán. Ambos textos son una crítica profunda al abuso político de su época.

En relación con la maternidad, como se muestra en capítulos siguientes, hay un diálogo estrecho con las imágenes bíblicas referentes a las madres longevas, que de acuerdo a la visión de las autoras se quedan lejos de vivir el acto de procrear como una bendición dada por el mandato divino, me atrevo a decir que las mujeres “reales” representadas en la narrativa miran esta etapa como un castigo que trae soledad y sufrimiento.

Las estructuras narrativas

Saliendo de las temáticas, pero continuando con el recuento de los aspectos estudiados en las autoras, se encuentra lo referente a los elementos narrativos, que en su mayoría se enfocan en la actividad creativa de Inés Arredondo, Arenas (1990) propone un análisis general sobre

los elementos técnicos de sus textos, en cambio Cardoso y Cázares (2009), así como Reyes (2012) se enfocan también en dicha temática, Martínez –Zalce (1997) presentan una poética a partir de lo subterráneo (aludiendo a *Río subterráneo*). En cuanto a la obra de Guadalupe Dueñas, Castro y Palaisi-Robert (2011) proponen un catecismo personal a través de las temáticas predominantes. Finalmente, Lorenzo y Salazar (1995) analizan esta perspectiva en la obra de Amparo Dávila.

En concordancia con lo anterior resulta notoria la forma de los relatos que prevalece en los textos de Guadalupe Dueñas, y que aún falta teoría sobre esto, ya que la diversidad de estructuras complica su clasificación, pues asemejan a cuadros de costumbres que muestran imágenes a través de la descripción, sin necesidad de apegarse a las formas estructurales del cuento, pero que se acercan a lo epistolar, como en “El correo”, “Una carta para Absalón” o en “Carta a una aprendiz de cuentos”, o a la crónica y ejemplo de ello es “Prueba de inteligencia” o “Guía en la muerte”, lo argumentativo con “Ensayo sobre el agradecimiento” y la magistral recreación de la oralidad en “Conversación de navidad” o “Al revés”.

Lo epistolar está presente en ambos textos para este análisis, en “La timidez de Armando” sólo se toca de manera somera, cuando el niño anulado por la sobreprotección de la madre, le escribe versos donde expone la monstruosidad que le representa su imagen y sobre todo las acciones que lo convierten en presa de una escena digna de las pesadillas. Sin embargo en “Extraña visita” lo que leemos es una carta de un niño suicida, que ante la presencia de la madrastra y la ausencia de la hermana, prefiere marcharse.

En cambio, con Inés Arredondo y Amparo Dávila prevalece como forma de sus relatos: el cuento, que si bien posee los elementos fundamentales, los movimientos entre personajes, conflictos y el desenlace, distan mucho de lo convencional y se apegan a estructuras

complejas como las de Julio Cortázar, contemporáneo a ellas, además de la cercanía intelectual que cultiva con Dávila a través de una serie de cartas. El enigma, lo fantástico, lo metafísico, el cruce de planos reales con lo ilusorio, las perspectivas desde donde narran los acontecimientos, aunados a los impactantes finales, son una constante en su obra, en la que el conocimiento teórico sobre el ejercicio narrativo es notorio en ambas escritoras.

Como mostraré en el siguiente capítulo, la estructura más compleja se encuentra en “Canción de cuna” que ante la alternancia de dos voces narrativas enlaza cuatro generaciones de mujeres que muestran la vivencia de sus respectivas maternidades, pero la temporalidad no es lineal, el texto se divide en fragmentos y es rol del lector armar la historia, que en un primer acercamiento parece desarticulada, hasta que se integra la línea temporal, en conjunto con la relación entre las mujeres de la historia.

“Estar vivo” merece una mención singular, porque en él la estructura es semejante al texto dramático. El protagonista parece estar sentado en una butaca del teatro, mientras en el escenario presencia su propia historia que dependiendo del espacio donde se desarrolle, refiere a lo social, lo familiar o lo personal, además del ambiente onírico que en él prevalece, pero estos son temas que sólo adelanto como acotación al tema que desarrollo, porque la profundización de los mismos es parte integral de los siguientes capítulos.

El lenguaje como rasgo distintivo entre su narrativa

El uso del lenguaje es uno de los rasgos inconfundibles en cada una de las autoras. Para Dueñas, el desarrollo de su prosa se diversifica entre lo coloquial de la oralidad y lo poético. En lo que pareciera ser la recreación de escenas cotidianas, muestra panoramas sociales con

tipos humanos, como en “Prueba de inteligencia” donde una joven asiste a una entrevista para el puesto de cajera de un banco, pero falla en cada uno de los exámenes, entonces concluye:

Fue una verdadera lástima, pues ya me veía tras una ventanilla enrejada, con su macetita estilo andaluz y los hombres haciendo cola para decir piropos. Por eso ya solicité al gerente que me permita asistir a una de las rejas, sin goce de sueldo, ¡quién quita y me case! (Dueñas, 2017, p. 58)

“Al revés” presenta como protagonista a Rosita, un crustáceo que se autodescribe como sirena, desea aprender gramática española, pero su temperamento la lleva a sabotear las clases:

Rápida y conmovida, Rosita tronó que todo permitía menos ataques a la religión: “¡No hay más Verbo que el Encarnado y no tolero que se le divida y menos que se le considere irregular. Esta clase no puede continuar!” Dio tales chillidos que íbamos por el zaguán y sus estridentes “herejes, babilonios, ciudadanos del pecado” sonaban como los trajéramos en la oreja (Dueñas, 2017, p. 86).

En ambos ejemplos resulta notoria la recreación de expresiones orales que determinan a los personajes insertándolos en situaciones sociales cotidianas, jocosas, pero no por ello dejan de mostrar perspectivas de la realidad en la que se encuentran circunscritas las historias. Ejemplo aparte es el uso del lenguaje con un estilo poético. Son bastas las imágenes narrativas creadas bajo una serie de tropos y elementos rítmicos, como en “Y se abrirá el Libro de la Vida”, narración que avanza al ritmo de la oración que introduce cada párrafo: “Ven y verás”, que además encabalga elementos plásticos que configuran la descripción del

espacio, el bosque que se mueve lento, los árboles que lo pueblan, los cuerpos de agua que se estacan o avanzan, las fieras, las aves que recorren el paisaje, el cielo plagado de estrellas moribundas, la montaña que rompe la planicie, todo sucumbe ante la destrucción, como en el Apocalipsis bíblico, y nace de nuevo.

La confusión de planos temporales, entre lo real y lo onírico también es una expresión recreada por el lenguaje poético, “El peso de mis alas me tritura y mi alma se desplaza hasta el vértigo, mientras la nada se derrite entre mis manos como algodón de azúcar” (Dueñas, 2017, p. 145), “Sueño soñado” es un ejercicio textual que ejemplifica lo anteriormente expuesto. En complemento, es posible afirmar que lo relevante del uso de la lengua queda explícito en “No moriré del todo” cuando al final del texto se resume la premisa que le da sustento:

Un terror supersticioso me invade, un terror ajeno a vanidades y esperanzas: la certidumbre de que, en cuanto la última letra se esfume y el punto final se diluya sobre el papel como una lágrima, mi vida, mi frágil e inútil vida, será un renglón en blanco (Dueñas, 2017, p. 132).

Si bien es posible rastrear esta característica como una constante en la creación de Guadalupe Dueñas, también está presente en Inés Arredondo y Amparo Dávila, con la diferencia de que la formalidad del lenguaje se convierte en un rasgo predominante, “central silencio que no alcanza a remover el viento, respiración vegetal, quietud viva, secreto transparente por el que se filtran las tormentas y los retumbos del mar” (Arredondo, 2011, p. 63). “Bajo la sábana que cubría el espejo empezaron a transparentarse figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente, como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo, el tiempo mismo” (Dávila, 2009, p. 77). Fragmentos que pertenecen a

las autoras mencionadas, respectivamente. En ambos casos puede apreciarse la descripción de un instante en movimiento, que filtra la influencia de la plástica.

Cabe acotar que para estas dos autoras, los diálogos de los personajes no remiten a la oralidad, sino que muestran rasgos intelectuales, que de igual manera ayudan a configurar su identidad dentro de los relatos. En tanto, el elemento coincidente en las tres escritoras, es la innegable influencia del cine en el ejercicio descriptivo a través del que construyen las narraciones. No es la intención de este tema plagar de ejemplos dichos rasgos estilísticos, pues serán retomados durante el análisis de los textos, pero es imprescindible mencionar tal cualidad.

Las voces narrativas

Lo anterior se complementa al observar la gama de narradores, en la triada de autoras predomina aquel que cuenta su propia historia, con lo que proporcionan un tono más intimista a los relatos, pues es constante el discurrir de consciencia como estrategia para el desarrollo textual, además con ello es posible rastrear una interpretación del mundo a través de su discurso y el significado que cobra a partir del contraste con el resto de los personajes o los espacios donde se desarrollan las historias, esto se muestra claramente en el análisis de los relatos seleccionados para este trabajo de grado.

En cambio, las voces infantiles en la narrativa de Guadalupe Dueñas son una expresión dolorosa, el abandono, la falta de cariño, las palabras de desprecio y la imposibilidad de comprender la indiferencia de los padres son elementos evidentes en la “La tía Carlota”, en cambio en “Los piojos” son las acciones desde donde se puede leer la crueldad de la pequeña protagonista, que tortura a los insectos como una expresión de su concepción de la realidad

social, ella también podría ser uno de esos animales y ser víctima de alguien similar. Si bien el juego infantil está en las otras autoras, merecerán un lugar aparte en el momento del análisis de los textos seleccionados en torno a la maternidad.

Animalidades

Un aspecto más, ahora con enfoque hacia los personajes, que a mi parecer es un área carente de estudios críticos que destaquen a profundidad las peculiaridades que a continuación menciono. La presencia de los animales como manifestación de la otredad, la analogía o lo simbólico, este rasgo destaca principalmente en los relatos de Guadalupe Dueñas. En narraciones como “El sapo”, “Los piojos”, “Canina fábula” y “Las ratas” los animales son muestra simbólica de aquello que se detesta, genera una imagen clasista representando a lo popular, los temores irracionales o la escoria presente en la sociedad. En todos los casos su significado genera un contraste con los personajes involucrados en la historia, desde los niños que martirizan al sapo y sólo uno, considerado como el más débil, lo defiende. La niña que tortura a los piojos y uno se venga, en señal de rebeldía, como si fuera una sublevación social contra el sistema opresor. El joven paralizado por la presencia de los perros o la mujer que observa sus delicadas manos contra las del bolero, que parecen simiescas, mientras le cuenta la historia de las ratas.

Un elemento distinto se presenta en los textos “La araña” y “Digo yo como vaca”, pues aquí son utilizados como analogía y otredad, ya que las narradoras se comparan con la araña o con la vaca, a quienes defienden, justifican o envidian. Otro rasgo es que su presencia es un acto de consciencia, similar a los efectos de “La migala” de Juan José Arreola, donde la presencia

de este ser agudiza en el narrador-personaje el sufrimiento por estar vivo y su estado expectante ante la muerte. Lo menciono porque como se mostró en el recuento biográfico es contemporáneo a las autoras y trabajaron conjuntamente en proyectos televisivos.

Situación aparte ocurre en “Al revés” y “Mi chimpancé”, pues en estos dos cuentos, el primero protagonizado por un crustáceo, el segundo por un simio, se muestran rasgos antropomorfos. Rosita se asume como una sirena, aunado a que la narradora testigo le da cualidades humanas, mientras que el profesor la cataloga como un pez, pero, como tipo humano representa a alguien de la costa guerrerense que se integra a un colegio ciudadano y no logra encajar. Mientras tanto, el chimpancé genera todo un discurso de consciencia en el que notifica que se irá al siguiente día, argumentando su hartazgo causado por la falta de interés y el abandono; él también representaría a un tipo cansado de lo cotidiano.

Otro cuento con la presencia de animales es “Moisés y Gaspar” de Inés Arredondo, donde los simios son heredados a un hombre, los cuida como sus hijos, pero ellos en plan de rebeldía lo hacen perder su casa, el empleo, la relación sentimental que tenía y lo condenan al exilio con su presencia. Aquí la función también podría analizarse a través de los rasgos antropomórficos y la representación que tienen como adolescentes resentidos que han perdido a su padre y se incorporan a una nueva familia. Amparo Dávila no incluye en su narrativa a los animales como personajes.

Temáticas desde las que tejen una visión del mundo

Cierro este capítulo con lo referente a la correlación entre la obra de las autoras, durante la revisión crítica sólo se encontraron dos estudios previos, el primero de ellos es una

recopilación de trabajos dirigidos por Ferrero y Trejo (2018) quienes se enfocan en Arredondo y Dueñas; el segundo es la tesis *Voces femeninas en el cuento mexicano*, elaborada por Inhab (2012), quien si bien dedica una mirada rápida al quehacer literario de las autoras, selecciona algunos de sus textos más representativos para analizarlos a partir de la descripción temática y los elementos estructurales del texto.

A manera de cierre para los temas desarrollados en este capítulo es fundamental reiterar la relevancia del contexto sociocultural que circunscribe la creación literaria de las autoras. Partiendo del panorama internacional que convulsiona ente las guerras mundiales y el auge de las vanguardias artísticas, permitiendo el impulso de la economía mexicana, mientras su sociedad vuelve a la calma tras el movimiento de Revolución. El medio siglo en México trae una época de solvencia que beneficia al panorama cultural, proliferan los medios masivos de comunicación y con ello se abren espacios para las letras escritas por mujeres.

La relevancia biográfica de las autoras es ineludible, como una de las formas de comprender sus relatos, los aspectos vivenciales se cuelan entre sus líneas y enriquecen al texto literario sin limitar la posibilidad de su interpretación; finalmente, con el tercer tema de este capítulo, se proporciona una mirada global sobre su obra, con esta breve agrupación de su narrativa corta se pretende evidenciar los ejes temáticos que comparten las autoras, que si bien pertenecen a una misma generación por los agentes sociales que las relacionan o las instituciones culturales en las que coinciden, también es notorio que comparten una visión de mundo, cada una, desde sus vivencias, mira su acontecer social y lo refleja entre sus líneas, esto es lo que da pie al análisis de la maternidad, tema coincidente en su narrativa.

CAPÍTULO 2. LA VIVENCIA DE LAS MATERNIDADES

2.1 Preámbulo a las maternidades

Dualidad, polisemia, simbolismo, mito, canon y cultura son algunos de los términos necesarios para intentar definir la figura de la madre, que se nutre desde la biología, la antropología, la sociología, el arte, la psicología, el psicoanálisis, la política y anida en todas las disciplinas generando matices que denotan una época, una perspectiva y muchas formas de interpretar realidades. El objetivo de este capítulo es realizar el planteamiento teórico en torno al tema central de este trabajo, a través de conceptos provenientes de la filosofía, la sociología, la psicología y otras ramas que se reflejan en el quehacer literario de las autoras en la que se centra dicho análisis, la finalidad de establecer estos argumentos radica en observar la visión de mundo que comparten desde el México de medio siglo.

En cada vivencia del acto materno es posible contemplar una interpretación del mundo con todos los elementos que lo configuran, ante ello, intentar definir tal vocablo es una labor compleja, más aún si se le pretende mirar desde una sola perspectiva. Como ejemplo básico están las diecisiete acepciones que arroja el *Diccionario de la Lengua Española* (2023) sobre este término. ¿Cuáles son los elementos coincidentes? La mujer y la procreación, pero, dado su naturaleza, no son determinantes, pues también se bifurcan en una infinidad de matices descriptivos.

Discernir sobre las implicaciones temáticas que conlleva la maternidad es otra labor casi imposible y no es la pretensión de este trabajo concentrar tales diatribas, que se tornan

álgidamente necesarias ante el momento histórico que cursamos, donde la oleada feminista cimbra lo establecido por el patriarcado. Aquí, se compilan las ideas que delinean lo propuesto por tres autoras del medio siglo en México, aunque en las figuras maternas parecen concentrar la historia de todas las mujeres que se miran desde el otro, para el otro o para sí mismas y cursan la condena de cumplir con el canon o alejarse del mismo. Viven fragmentadas al tener experiencias parciales, solitarias desde el claustro de soledad y sufrimiento que significa el acto materno.

Este apartado teórico es el preámbulo al análisis de los cuentos, por ello parte de lo general, haciendo un recorrido en torno a la mitología, lo histórico y lo social, desde donde se construye la significación del término para enfocarse en la cultura mexicana, durante la época que contextualizó a las historias narradas por Dueñas, Arredondo y Dávila, de igual manera se delimitan conceptos necesarios que sirven como base para la interpretación de las figuras relacionadas con la madre y el ejercicio de la maternidad.

2.1.1 Contraste: madres míticas y mujeres reales

Remitir a la imagen primigenia de la creación lleva hacia lo femenino como iniciador de todo. Tressider (2003) cuando describe a la madre como símbolo, indica que el primer vestigio remite a hace 30 mil años, donde en las tallas paleolíticas se sugieren figuras maternas de pechos hinchados, símbolos de la fertilidad. De acuerdo a esto es posible proponer como primer significado la capacidad de producir y reproducir, lo cual remite a la tierra, así es posible ubicar múltiples deidades que personifican la naturaleza como una fuerza creadora: Ninhursag, Tiamat, Ishtar y Nisuna son algunas de las diosas de las civilizaciones

mesopotámicas (Sumeria, Acadia, Asiria, Babilónica), Áditi, Durga, Deví, Maya y Párvati lo son para el hinduismo, Umai para los turcos, Ot para los mongoles, Anann con los celtas, Freyja con los nórdicos, Amalur en la mitología vasca. Con mayor presencia en la cultura occidental están los clásicos griegos que refieren a Gea como la Tierra misma, pero sus hijas dan multiplicidad al significado de diosa madre, Rea regula la maternidad, Hestia es la encargada del cuidado del hogar y la castidad, entonces se agregan cualidades al término, que se diversifica.

No obstante, dentro de este recuento es imprescindible mencionar que todas ellas, de acuerdo a lo propuesto por Graves (2014), pueden provenir de una imagen principal que data de finales de la Prehistoria: La Diosa Blanca o la Musa. Acorde al recuento literario y antropológico que presenta en su ensayo, la presencia matriarcal fue imperante a través de toda Europa y Oriente Medio, los nombres de las deidades cambiaban pero los rasgos imperantes de sus funciones se mantenían como una constante. En diversas culturas sólo se reconocía a los hombres como complemento, hijos, consortes o seres para sacrificio, al no representar superioridad. El cambio hacia lo patriarcal como forma dominante en la mayoría de las sociedades se dio en torno al año 400 d. C⁴⁹, cuando se reescribieron los mitos de los que el autor da cuenta, sustituyendo a las deidades femeninas por sujetos masculinos.

Si bien señalé que el dominio de las diosas femeninas se dio en Europa y Oriente Medio, existe una afinidad con las mitologías de América del Sur, las figura de la Pachamama para

⁴⁹ Temporalidad coincidente con la caída del Imperio Romano de Occidente, que de acuerdo a registros históricos (Gibbon, 1995) fue en el año 476 tras la derrota del último emperador, Rómulo Augústulo, que se propició la expansión del cristianismo, ante lo que es posible atribuir a esta religión una de las causas principales de la reescritura de los mitos.

los quechuas, Ñuke Mapu con los mapuches y Atabey con los taínos, presentan características coincidentes con las diosas primigenias, madres de todo.

Para Ávila (en Saldaña, Venegas y Davids, 2017) la presencia de la madre en las mitologías cumple un rol sustancial: la renovación de los grupos sociales, sin embargo dicho restablecimiento o la vuelta hacia lo primigenio encarna el carácter ambivalente de vida-muerte. Los seres femeninos deificados también son una constante que equilibra la existencia, las Amazonas⁵⁰, las Bacantes⁵¹ o las Lamias⁵² se alejan del ideal materno y se contraponen al canon dictado para aquellas que procrean y son aprobadas por ello, ellas serían las otras, las que no cumplen con ser madres ideales.

En este punto, es momento de observar otro mito dominante: el de la cristiandad. La triada formada por Eva, la Virgen María y María Magdalena son imágenes que configuraron la perfección a través del contraste. Si bien solo la madre de Jesucristo es el arquetipo de *ánima*⁵³, el significado cultural-histórico dado a las otras mujeres es la base para comprender la maternidad contemporánea, pues como se observa en el análisis de los textos la triada de imágenes está presente en la narrativa de las autoras⁵⁴.

⁵⁰ Mujeres guerreras que fungieron como opositoras a los héroes clásicos de la cultura griega.

⁵¹ Adoradoras del dios Dionisio, participaban en un rito de excesos que incluía tintes eróticos entre personas de su mismo género.

⁵² También pertenecientes a la cultura griega, representan a mujeres seductoras que asustaban a los niños.

⁵³ Desde la teoría psicoanalítica de Jung, el *animus* y el *ánima* son conceptos referentes a la esencia o el alma, en masculino y femenino, respectivamente, que tienden a complementarse. La idea de que sean arquetipos es debido a que denotan perfección a través del tiempo, a diferencia de los estereotipos, que dependen de los cánones de la época en que son creados.

⁵⁴ Me es pertinente especificar que el análisis presentado en este trabajo doctoral tiene como referente teórico la hipertextualidad, descrita por Genette (1989), pero al no ser una variable directa que influya sobre el tema rector hago alusión a ella solamente en las notas. Él propone que la forma en que se relacionan unos textos con otros es a través de la transtextualidad, la cual se puede presentar en cinco casos: a) intertextualidad resumida como la copresencia entre dos textos y sus formas más frecuentes son la cita, el plagio y la alusión; b) paratextos, aquellos que dan entorno (contexto) al contenido a través de la mención de títulos, prefacios, epígrafes, etc.; c) metatextualidad, forma en la que un texto habla de otro sin citarlo, regularmente bajo el afán crítico; d) architextualidad, en la que no hay ninguna mención directa; e) hipertextualidad, relación que une a un hipertexto con un hipotexto y regularmente se da ante la “transformación” de este último al ser evocado. Me detengo en

Eva fue creada para complementar a Adán, su desobediencia la lleva a ser expulsada del Paraíso y parir con dolor, sentir la muerte de un hijo, sufrir, todo ello como parte del castigo impuesto por su desacato. Es la Pandora cristiana que suelta todos los males sobre la humanidad. Magdalena no se convirtió en madre, la mujer pecadora, poseída por siete demonios, fungió como cuidadora del mesías, pero socialmente quedó al margen. Entonces, las madres sufren, las que no lo son están marginadas. Perfecta, solo aquella que reúne los atributos necesarios: la virginidad, fidelidad y el sufrimiento en silencio. De manera tajante el sociólogo mexicano Roger Bartra, concluye en torno a esta temática: “En la arquitectura conceptual de la sociedad cristiana no hay lugar para una sola mujer que no sea virgen o prostituta” (2005, p. 202).

La carga mítica marcó los cánones de la maternidad, pero la historia y su devenir los determinaron, entonces es posible indicar que la primera etapa en la historia de la maternidad es la mítica, hasta antes de la presencia del cristianismo (Knibiehler, 2001), pero la herencia que este último deja es ineludible durante siglos. Córdova (en Saldaña, et. al., 2017) atribuye a esta etapa el desprecio tradicional al género femenino, pero exalta la sacralidad de la función materna como vía de redención para las mujeres.

De esta manera es posible inferir que para recibir la aprobación de la iglesia católica y no ser juzgada por la misma, la vía que requerían cursar las mujeres era la maternidad. Para el siglo XII, ante la aparición del término *maternitas*, donde se instituye el culto mariano contraponiéndolo a la maternidad carnal de Eva, se establece el papel educativo de la madre. Entonces ya no es suficiente parir con dolor, es necesario hacerse cargo personalmente del

el inciso e) porque la evocación implica traer la imagen a mención a través de una relación de ideas, entonces al observar el presente análisis es notorio que en los textos de las autoras (hipertexto) no se menciona de forma directa las imágenes míticas (hipotexto), sino que las evoco por sus características en común.

hijo y así terminan los cuidados comunitarios propiciados por las tribus y comunidades antiguas.

La concepción tranquila y estoica de la Virgen María vira hacia el sufrimiento. Bartra (2005) describe a la madre de Jesucristo como histérica, idea que muestra afinidad con lo descrito por Castellanos (2005), cuando reflexiona sobre la intrusión de un dios, haciendo referencia a la escena donde el Arcángel Gabriel le anuncia a María lo que será concebido en su vientre, “un dios que, a fin de cuentas, no es más que un cuerpo extraño, inasimilable al nuestro, una semilla que se implanta hoy con apariencia insignificante, pero que va a crecer día a día, a nuestras expensas y alcanzará su plenitud a costa de nuestra extinción” (p. 38). Esto aplica ampliamente en el análisis de “Canción de cuna” de Inés Arredondo y se dará cuenta de ello en temas posteriores al señalar la ironía de creer que el hijo sin padre es un pólipo uterino.

A la imagen de la mujer arquetípica, construida desde la virginidad, la fidelidad y el sufrimiento en silencio, se aúna la imposición de gestar en su vientre un ser ajeno al que se tendrá que cuidar porque esa es la función principal femenina. Esto se ve concretado durante la Ilustración, cuando se formula el modelo de la “buena madre” valorizada por la crianza de los hijos y se glorifica el amor materno ante el deslinde de la función social del padre como proveedor, idea que es dominante en el análisis de “Estar vivo” de Inés Arredondo, en el que se profundiza posteriormente.

Pero este conjunto de funciones es producto de la ideología de clases medias ilustradas del siglo XVIII, que imponen el modelo hegemónico occidental a seguir en la familia y la sociedad (Ávila, en Saldaña, et. al., 2017). Los avances democráticos, sociales y tecnológicos complejizan la función materna, esto ante lo que Córdova (en Saldaña, et. al., 2017) señala como la medicalización del cuerpo femenino y la configuración de la imagen puritana.

La entrada del psicoanálisis en la historia, en conjunto con otras áreas médicas, trae para las mujeres el inicio de la medicalización, ya que al relacionar las enfermedades femeninas con su conducta sexual se atribuye una serie de malestares y sintomatologías a la ausencia de embarazos. La reconfiguración sociopolítica que traen las revoluciones en Europa politiza la función maternal, al vérselo como una manifestación patriótica que se contrapone contra la idea de anticoncepción y aborto⁵⁵.

Al traer la idea anterior hacia el ejercicio cultural del medio siglo en México destaca la opinión de Castellanos (2005) quien describe en torno a esta época que la mujer es fuerte por su pureza prenupcial, la fidelidad al marido, la devoción a los hijos, la laboriosidad en casa, así como su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio ante el cual no está capacitada en poseer, ni siquiera por herencia. Bajo estas ideas cimenta el contexto de las maternidades que son sujeto de análisis en este trabajo doctoral.

En contraste, a nivel internacional, en el siglo XX, posterior a los grandes eventos bélicos de orden mundial, los movimientos demográficos traen una serie de deberes, división de roles, estratificaciones sociales y épocas de auge económico para muchos países, las familias se transforman y con ello la maternidad, que se polariza ante el fenómeno del *baby boom*, que si bien idealiza la maternidad también coloca una carga muy pesada sobre aquellas mujeres que se incorporaron a lo laboral y se alejaron del canon, a finales de los años sesenta inicia la disociación mujer-madre.

Ante el umbral del siglo XXI, la maternidad-deber se contrapone a la idea del amor maternal como elemento innato de las mujeres. Entonces se comprende al acto materno como una

⁵⁵ Este proceso de renuencia es llamado “desmaternidad” por Gutiérrez de Velasco (en Gutiérrez, Trejo y Tapia, 2021).

dimensión simbólica determinada por una serie de acontecimientos sociohistóricos, que configuran a las mujeres reales intentando apartarse del mito.

Este recorrido histórico funge como base para la configuración de los personajes femeninos para las tres autoras en análisis, sin embargo parecen desvelarse en “Canción de cuna” de Inés Arredondo, como podrá observarse en el análisis, las múltiples perspectivas dan paso a un esbozo general de la maternidad vivenciada desde diferentes generaciones, contextos y significaciones. Esto sin dejar de lado que las bases míticas se observan en la mayoría de los textos seleccionados para este estudio.

2.1.2 El dilema del instinto materno, un cuestionamiento a la incondicionalidad del amor

Lo innato y lo instintivo es descrito por Ferro (1991) como un comportamiento animal fijado por herencia, pero Lamas (en Saldaña, et. al., 2017) advierte que “la decisión de tener un hijo también responde muchas veces a cumplir con el mandato de la cultura, internalizado psíquicamente” (p. 180). Las aportaciones desde la antropología, la política y la sociología cobran especial relevancia ante este tema, pues al comprender el acto materno como realización es posible argumentar que “hay un ordenamiento simbólico de la maternidad como institución, también hay un goce psíquico con la maternidad, pues ésta produce la ilusión –temporal- de satisfacción absoluta” (Lamas en Saldaña, et. al., p. 181).

Entonces el significado del acto materno se pluraliza, primero se deslinda del amor como carácter incondicional de las mujeres hacia los hijos; segundo se cuestiona la forma de validarse como mujer ante la sociedad, procrear es una de tantas funciones probables a

realizar, pero la idea de que ésta es la única vía comienza a perder terreno; tercero, ¿qué ocurre con las mujeres que deciden no tener hijos o que las circunstancias se lo impiden? En torno a esto, detallo algunas ideas a continuación.

Si bien actualmente la tendencia de postergar la maternidad hasta consolidar el desarrollo profesional va en aumento, no es la única variable en juego para tomar esta decisión. Ávila (2005) en su tesis doctoral concluye que:

al escuchar sus voces interiores sin la interferencia del ruido social proveniente de los mandatos de género, al saberse sin pareja o sin el apoyo real y efectivo de los hombres en las labores domésticas y maternas, al saberse y vivirse sin las redes familiares y tradicionales de antaño, y al percibir un panorama económico, social y mundial incierto y deprimente, desistieron de traer hijos al mundo (p. 110).

Idea coincidente con Lamas (en Saldaña, et. al., 2017) quien indica que las madres tardías (que deciden procrear después de los 35 años) develan otra complejidad en la decisión, la cual está vinculada al género, la crisis de la masculinidad, expectativas de vida diferentes y situaciones individuales en las que se podría hacer un epítome de historias.

Pero, ¿por qué traer esto a mención dentro de este compendio teórico? Debido a que este tema no es reciente, la prueba de ello está en el lenguaje. ¿Qué nombre colocarle a algo que no existe? Ávila (en Saldaña, et. al., 2017) indica que “existe un concepto para definir a las solteras, a las viudas, a las divorciadas, a las lesbianas, pero las mujeres sin hijos no tienen nombre propio, existen desde la falta o la carencia, son por tanto consideradas como algo incompletas, liminales, ambiguas, raras o desviadas” (p. 265). ¿Cómo llamar a las mujeres que perdieron a sus hijos? ¿Cómo saber que existen si no tienen un nominativo?

Para ellas está la alteridad como una forma de definirse a partir del otro, saberse diferentes, como Ángela en “Estar vivo”, texto de Inés Arredondo que se centra en la renuencia y renuncia a la maternidad, también es posible observar este rol en aquella mujer que prefiere prenderse fuego antes de traer otro hijo al mundo en “El último verano” o, en la tía que traicioneramente interna en el psiquiátrico a su hija-sobrino, para quedarse con un hombre, ambos textos de Amparo Dávila. En las protagonistas no hay instinto materno, tampoco un amor incondicional, hay sometimiento a las circunstancias, exceso de realidad, pero esto se detalla en el análisis.

Si bien he presentado los conceptos generales sobre la maternidad, aún resultan insuficientes para explicar a otros personajes femeninos configurados por las autoras, de ahí la necesidad de presentar el siguiente tema con diversas especificaciones.

2.1.3 Maternidad, maternaje y maternalismo

Comienzo este apartado desde la premisa general, y dominante, en torno al ejercicio materno: engendrar un hijo no convierte a una mujer en madre, el acto de parirlo es solamente atribuible, como concepto, desde la biología. En contraste, como se argumentó en párrafos anteriores, ser madre es un constructo de significados dictados por la época, el lugar y los valores o ideas dominantes. Con la maternidad ocurre algo similar, desgloso los términos involucrados, anunciados desde el subtítulo.

Desde la teoría esencialista⁵⁶, que intenta explicar el sentido de la existencia humana, se considera que todas las mujeres comparten una identidad común y que el sentimiento maternal es parte de su equipamiento psicogenético. De esta manera, de acuerdo a lo descrito por Ávila (2005), la **maternidad** es un sentimiento, habilidad o ética específica que se manifiesta, desde muy temprana edad, en la delicadeza y ternura de las niñas, que se afianza orgánicamente con la llegada de la menstruación y que se avanza conforme el paso del reloj biológico del ciclo reproductivo que alerta a las mujeres a tener un hijo a cualquier precio.

Desde nuestro presente histórico todas las ideas anteriores son rebatibles ante el argumento de la imposición del género, entendido como un conjunto de normas a seguir con el fin de cumplir un rol social específico. Considerar a la maternidad como un constructo ético precargado en las conductas “femeninas” propias de las niñas sería un tema interminable ante un debate mordaz, cabe indicar, entonces, que se menciona en este apartado sólo como referente teórico para establecer el panorama del que parte la delimitación de los conceptos. Aunque tampoco me es posible negar que en diversos grupos sociales continúa como una idea dominante.

Otro aspecto del esencialismo y la maternidad es que contempla que “el amor materno es eterno”, cuestión que se contra argumentó en líneas previas. Esta función teleológica de las mujeres bajo la díada mujer-madre y madre-hijo es vista como un continuo que comprende tanto el proceso de la maternidad física (concepción, embarazo y alumbramiento) como el

⁵⁶ Esta teoría, desde la filosofía, se opone al existencialismo y al nominalismo al argumentar que las cosas tienen su naturaleza, que se rige a través de lo más importante y característico. Uno de los primeros referentes fue Platón con la Teoría de las Ideas donde defiende que la idea de cada forma de existencia tiene un conjunto de propiedades representadas de forma ideal. No es algo que cambie, sino que permanece siempre de la misma manera. En este caso las “ideas” elementales de ser madre, como producir y reproducir no cambiarán.

proceso de la maternidad social de la crianza y socialización del infante, esto también señalado por Ávila (en Saldaña, et. al., 2017).

Desde una perspectiva histórica, la maternidad fue un medio útil para imponer, a partir de diferentes pertenencias ideológicas, políticas y económicas, un espacio propio de acción para cada género, entonces, de acuerdo a lo propuesto por Schwarz (2009) funcionó como dispositivo de control sobre el cuerpo, las decisiones y los espacios de la mujer, aunque considero que como efecto colateral también delimitó al rol masculino, por ejemplo, como proveedor.

Incluso con las acepciones anteriores, la maternidad es “entendida como una institución construida socialmente en torno a la responsabilidad exclusiva y amorosa que asume la madre biológica de los cuidados del infante y del resto de la familia” (Palomar, 2005, p. 54). Y pese a que esta delimitación parece concreta, los avances médicos polemizan y abren variedad de posibilidades hacia aquello que se considera madre biológica, están los vientres de alquiler y la maternidad subrogada, temas en los que no profundizaré al no estar presentes en los textos analizados en este trabajo.

¿Qué nombre les corresponde a las mujeres que no gestan en sus vientres a los hijos y dan los cuidados amorosos, económicos y sociales a los niños? Ellas practican el **maternaje**, que no implica el vínculo biológico ni legal, sino al amplio ejercicio de crianza y que parece una práctica común. La coincidencia con la maternidad es que ambos procesos implican lo social de la crianza, el maternaje no tiene como característica básica el proceso de gestación y parto, sino que se cuida a los hijos biológicos de alguien más, como si fueran propios. Esta imagen da sustento principal al texto “Detrás de la reja”, cuento de Amparo Dávila, donde la tía es la encargada de la crianza, además me parece relevante mencionar como parte de una de las

imposiciones sociales que contextualizan al México descrito por las autoras, esto al ser una de las “funciones” impostadas a las mujeres.

Por último, es necesario mencionar el **maternalismo**. Sanders (en Saldaña, et. al., 2012) lo refiere como una práctica patológica y como argumento expone dos ideas base. Primero lo atribuye a un sector social en específico: a la clase media, donde uno de los marcadores distintivos “era que la madre no trabajara fuera del hogar” (Sanders, 2017, p. 311) y las implicaciones que esto trajo en nuestro país es la delimitación del rol femenino, se encasillaron las funciones y se vigiló de manera estricta su cumplimiento, pero esto será descrito a completitud en el siguiente tema.

El segundo argumento tiene, también, una raíz clasista, pues de acuerdo a Sanders (en Saldaña, et. al., 2012) la práctica del maternalismo fue desplegada por las mujeres norteamericanas de clase media para justificar su propia participación política, así como el establecimiento de instituciones, políticas o la legislación dirigida a niños y mujeres pobres o de clase trabajadora, con esto es posible interpretar que la clase media creó para sí misma tales imposiciones.

En términos generales, en sociedades de raíces judeo-cristianas, como la nuestra, la maternidad y el maternaje se experimentan de manera ambivalente, tanto como una realización individual vital y afectiva, pero también como una carga que exige el sacrificio de la persona y cancela sus deseos a favor de la progenie, idea de Córdova (2012). Así, lo negativo va más allá de imponer modelos de conducta a las mujeres que quisieran pertenecer a la clase media, pues excluyen a todas las otras considerándolas incapaces: “[el] maternalismo en la práctica era una ideología o práctica más frecuentemente. A menudo esto se lograba a costa de la patologización, infantilización o denigración de los pobres” (Sanders

en Saldaña, et. al. 2017, p. 24), pero las consecuencias de esta práctica se describen a continuación: el estado del paciente sufre una alteración negativa, la cual fue producida por el médico: *iatrogenia*. Para Lamas (en Saldaña, et. al., 2017) la maternidad es una expresión de la iatrogénesis, es decir, fue producida desde los que intentaron dar una solución. El medio siglo en México significó un parteaguas en el ámbito cultural, económico y social, pero también mostró las ideas base sobre las que se configura la sociedad.

¿Quién es la mujer mexicana de esta época? Inicio la argumentación mencionando que para Paz (2019), centro gravitacional para todos los intelectuales aquellas décadas, “es un símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza. A su significación cósmica se alía la social: en la vida diaria su función consiste en hacer imperar la ley y el orden, la piedad y la dulzura” (p. 45). Va de lo sublime a lo terreno, porque las imposiciones sociales la someten: “La mujer encarna la voluntad de la vida, que es por esencia impersonal, y en este hecho radica su imposibilidad de tener una vida personal. Ser ella misma, dueña de su deseo, su pasión o su capricho, es ser infiel a sí misma” (pp. 43-44).

Socialmente atrapadas por su función procreadora estaban determinadas a ser:

Prostituta, diosa, gran señora, amante, la mujer transmite o conserva, pero no crea, los valores y energías que le confían la naturaleza o la sociedad. En un mundo hecho a la imagen de los hombres, la mujer es solo un reflejo de la voluntad y querer masculinos. Pasiva, se convierte en diosa, amada, ser que encarna los elementos estables y antiguos del universo: la tierra, madre y virgen; activa, es siempre función, medio, canal. La feminidad nunca es un fin en sí mismo, como lo es la hombría. (Paz, 2019, p. 42)

La pasividad condena, la actividad también, porque el estándar a través del que fueron medidas era su función procreadora y para llevar este acto a cabo debían adoptar como natural su postura de sumisión: “Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su «rajada», herida que jamás cicatriza” (Paz, 2019, p. 36). Si bien se ha cuestionado la postura del ganador del Nobel literario, es pertinente aludir a sus ideas porque en su época, que coincide con la de las autoras, él es la voz dominante en el campo intelectual-literario, aunado a que en sus ensayos es de los primeros autores en mirar la identidad mexicana y proporcionar una explicación descriptiva de aquello, que desde sus ojos, nos caracteriza.

En el México que describe de Octavio Paz, la herida biológica, no elegida, encarna la inferioridad, es el símbolo de la condena que además se debe llevar en silencio, como parte del modelo aprobado por la sociedad.

Se reverencia a las prostitutas o a las vírgenes; en otros, se premia a las madres; en casi todos, se adula y respeta a la gran señora. Nosotros preferimos ocultar esas gracias y virtudes. El secreto debe acompañar a la mujer. Pero la mujer no solo debe ocultarse sino que, además, debe ofrecer cierta impasibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escaqueo erótico debe ser “decente”; ante la adversidad, “sufrida”. En ambos casos su respuesta no es instintiva ni personal, sino conforme a un modelo genérico. Y ese modelo, como en el caso del macho, tiende a subrayar aspectos defensivos y pasivos, en una gama que va desde el pudor y la decencia hasta el estoicismo, la resignación y la impasibilidad. (Paz, 2019, p. 43)

¿Cómo y dónde surgieron los estándares del buen comportamiento para las mujeres mexicanas? Es el resultado de la historia de nuestra Conquista, tema que ha sido explicado a

profundidad por diferentes intelectuales, el punto coincidente se encuentra en que somos hijos de una patria vejada, hijos de la chingada, acostumbrados a enaltecer lo extranjero y peyorar lo propio, como sociedad somos el resultado de nuestra lucha de clases, como lo refiere Paz (2019).

Los desastres bélicos de orden mundial ejercieron influencia sobre los parámetros sociales: “En México el porcentaje de mujeres económicamente activas aumentó de 4.63 a 12.96 entre 1930 y 1970 y saltó de 17.49 a 31.90 en la Ciudad de México durante el mismo periodo” (Sanders, 2017, p. 313), lo cual implica que el acceso a la educación permitió la incursión de las mujeres en áreas no convencionales para la época, el trabajo como periodistas, editoras y las funciones de oficina se unieron al rol docente, de enfermera, trabajadora social o secretaria.

Como un efecto reflejo, los problemas familiares se atribuyeron a la necesidad de una madre, o del deseo, de trabajar fuera del hogar, pues para ese momento la clave del progreso mexicano se basaba en la familia, esto de acuerdo a lo descrito por Sanders (2017). Las clases sociales se reestablecían en un intento por alcanzar el anhelado estatus de la clase media. Entonces, surgieron las trasgresoras, mujeres responsables de su manutención que pretendían colaborar o independizarse de lo patriarcal, aunque cabe advertir que esto es el efecto imitativo de la sociedad estadounidense, donde las mujeres se incorporaron al área laboral como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial.

Las pelonas, referidas por Sanders (2017), fueron ejemplo de ello. Como réplica de la moda estadounidense cortaron su cabello, cambiaron su atuendo y salieron a laborar, trasgredieron los cánones sociales, primero al renunciar a la imagen convencional descrita por Castellanos (2005) “La mujer mexicana carece del brillante cutis y la esbelta figura de las inglesas; de

las facciones finamente cinceladas de las españolas; del donaire y la gracia de las francesas”⁵⁷ (p. 124); segundo, porque hubo “una confrontación entre los valores maternos de la colectividad y crianza frente los valores individualistas de la cultura capitalista” (Palomar, 2005, p. 46).

La regulación social tiene actores protagónicos, responsables de las buenas costumbres. En el siglo XIX las encargadas fueron las Damas de la Caridad, a mediados de siglo XX fueron las mujeres profesionistas que pertenecían a la clase media, de acuerdo a Sanders (2017), se definieron a sí mismas tanto por lo que eran –por su profesión y su educación– como también por aquello que no eran –no eran miembros de las clases populares–. Parte de lo que ellas creían que las distinguía fue su capacidad para dictar a través de columnas o de políticas gubernamentales, lo que pretendía ser la clase media.

Su rol en periódicos y revistas les permitió tener el poder social para definir y monitorear lo que consideraban un comportamiento, consumo y educación adecuados, y para definir lo que para ellos no era la clase media, el comportamiento de las mujeres, tanto de madres como de jóvenes que se convertirían en tales, creó inquietudes, sólo a través de dictar, delinear y modelar el comportamiento apropiado.

Como se enunció en el apartado anterior, se pretendía que quienes pertenecieran a esta clase socioeconómica se dedicaran al hogar y a la crianza de los hijos, no en vano durante esta época fue el auge de las revistas femeninas que reforzaban conductas de perfección para las mujeres del hogar. Entonces, “las mujeres profesionistas de clase media creyeron que a la

⁵⁷ A nivel simbólico el cabello representa el ejercicio de la sexualidad, por ello lo ataban las mujeres que contraían matrimonio (Tresidder, 2003), por lo tanto, las pelonas quedarían al margen de dicho ejercicio por integrarse al ámbito laboral, emulando a las valquirias que al cortarse un seno también renunciaban a su feminidad para convertirse en guerreras y proteger a su pueblo.

clase obrera no podía confiársele la crianza adecuada de sus propios hijos y tenían que ser capacitadas en formas muy específicas, aunque muchas de sus recomendaciones eran difíciles de cumplir” (Sanders, 2017, p. 322).

Los parámetros legales entraron en juego, si bien hasta ese momento la Constitución de 1917, en el artículo 123 Sección V contemplaba derechos y obligaciones a la maternidad, como la prohibición que las mujeres laboraran de noche y se les proporcionaran prestaciones, se unió la construcción de espacios de trabajo seguros, el derecho a lactar, la confinación o desaprobación hacia cierto tipo de labores que pudieran poner en riesgo el desarrollo del embarazo. Sanders (2017) reflexiona en torno a este tema “las protecciones legales y de otro tipo fueron menos sobre la creación de lugares de trabajo seguros y más para proteger las capacidades procreadoras de la mujer” (p. 316).

La imagen central del desarrollo de políticas sobre de maternidad fue el niño y no quien lo procreó. A esto Palomar (2005) lo denomina como la profesionalización de la maternidad donde “la madre perdió así sus derechos en el hogar al mismo tiempo que comenzó a exigírsele mayor responsabilidad en el bienestar emocional de los niños” (Palomar, 2005, p. 46). De manera alterna proliferaron disciplinas que le dieran atención, como la pedagogía, puericultura, pediatría, psicología infantil y el psicoanálisis aplicado a los niños.

Una vez expuesto lo anterior es posible conjeturar que la maternidad y el maternaje se experimentan de manera ambivalente, tanto como una realización individual vital y afectiva, como una carga que exige el sacrificio de la persona y cancela sus deseos a favor de la progenie, como lo propone Córdova (2012). Si bien lo anterior es el resultado de múltiples factores, la implantación de estos modelos se consolida a través de los medios de comunicación, muestra de ello es lo que ocurre en el cine.

Tuñón (en Saldaña, et. al., 2017) analiza el cine institucional mexicano de la Época de Oro, el cual se gestó en el Medio Siglo, cuna de las escritoras a analizar. De su aportación retomo dos ideas fundamentales: la madre como figura arquetípica omnipresente y el auge del subgénero del melodrama materno. En torno a la primera idea se describe una formación del estereotipo materno, es decir, se forma un modelo a partir de las ideas arraigadas en la sociedad. De acuerdo a Tuñón (en Saldaña, et. al., 2017) de ahí se desglosan dos imágenes femeninas básicas, la que alimenta y la que devora, que aparentemente serían contrarias, pero comparten un rasgo en común: el nutricio. Estas imágenes tienen nuestra cultura, Eva y María, no vistas como opuestas sino como complementarias que expresan los extremos de una misma feminidad, como dos caras de la misma moneda. De esta manera:

Ella es un doctor que alivia, un sacerdote que consuela, un refugio que protege y es sobre todas las cosas incondicional: nos ama aunque no lo merezcamos. Esta cualidad obliga a la veneración de la prole (y todos, hombres y mujeres nacimos de una madre), pero no se trata del respeto que como persona ella merece, sino de una devoción debida a sus capacidades especiales, imaginadas y puestas en una pantalla de cine (p. 396)

En torno a este tema, es posible observar la idea de Castellanos (2005), que de manera coincidente observa a la madre con su capacidad inagotable de sacrificio, la esposa sólida e inamovible, la novia casta, la prostituta avergonzada y humillada por su condición, la otra que va del orgullo al remordimiento, la soldadera bragada, la suegra, entrometida, la solterona amarga, la criada chismosa, la india tímida. Y que para Paz (2019) se concreta en la siguiente idea:

Y se crea el mito de la sufrida mujer mexicana. El ídolo –siempre vulnerable, siempre en trance de convertirse en ser humano– se transforma en víctima, pero en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir. (Una persona sufrida es menos sensible al dolor que las que apenas si han sido tocadas por la adversidad.) Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impasibles y estoicas (p. 46).

Si bien la idea del sufrimiento para la mujer como un medio a través del que adquiere características de los hombres resulta altamente cuestionable y rebatible desde muchos puntos, para la época que circunscribe a las autoras es una realidad dominante. Ahora, desde los argumentos de Paz también se concentran una serie de atributos que la vuelven valiosa, como la flor que crece en la adversidad. Si observamos las películas producidas y contextualizadas en esta época es probable que no encontremos alguna que escape a esta imagen estereotípica, pero para dar una imagen concreta está la segunda idea: el melodrama materno.

¿Es necesario explicar su contenido? Parece que no, porque sus rasgos dominantes indican que el sufrimiento en torno a la maternidad es la constante. La participación de actrices como Sara García, Marga López y Libertad Lamarque⁵⁸ son el ejemplo específico de esta serie de estereotipos y pareciera que la imagen de contraposición es María Félix⁵⁹, la mala, pero en

⁵⁸ Ejemplo de esta idea es la película *El pecado de una madre* (1945) que desde diversas perspectivas muestra el ejercicio materno cargado de sacrificios y repercusiones sociales impuestas por los roles dominantes de la época que también contextualiza a las autoras.

⁵⁹ En *Doña diabla* (1950) se muestra la transformación de una mujer después de haber sido engañada por un hombre, entonces las actitudes desde las que se justifica este personaje son propias de los hombres, dentro de la cultura machista, aunque ni así la protagonista escapa del sacrificio para proteger a su hija.

la mayoría de las películas termina sumisa o sufriendo por la imagen masculina. Sin embargo en el ámbito de la literatura hay discrepancias, como se muestra en temas posteriores.

2.2 De diosas, madres mundanas y tiranas

La innegable reminiscencia de la religión católica en las tres autoras, a la que ya se hizo referencia en el segundo tema del capítulo 1 de este trabajo “Divergencias en vida y obra”, es uno de los ejes principales para el análisis de este apartado, pero no es el único, pues desde los elementos significativos que configuran a los personajes, como los símbolos, el discurso, las voces narrativas y los deícticos de tiempo-espacio es posible profundizar en los relatos.

Atender a completitud cada uno de los textos es una tarea importante para este trabajo y para ello agrupo en temáticas dominantes los aspectos cruciales de cada uno, al tiempo que se entretajan con el resto de los relatos, a través de las similitudes y discrepancias entre ellos. Así, en un primer momento abordo desde la imagen de la madre longeva a las protagonistas de “Canción de cuna” y “El último verano”, posteriormente discurro sobre las madres mundanas como sinónimo de sufrimiento y soledad, tomando como base a uno de los personajes femeninos de “Estar vivo”, remito a otras actantes en los textos Dávila, finalmente cierro con las madres tiranas, al analizar la obra de Dueñas.

2.2.1 La ruptura del mito de la madre longeva

La gran ausente en este análisis es la Diosa madre, la plena, la dadora de vida y retribuida en festejos por sus hijos, la que describe Graves (2014)⁶⁰, ¿por qué mencionar dicha ausencia? Debido a que las figuras maternas descritas a continuación tienden al sufrimiento y su valía depende de cómo lo soporten con gracia y en silencio. Para explicar esta idea me es necesario analizar los personajes y a partir de ello postular un diálogo⁶¹ con las imágenes míticas de María, Santa Isabel y Sara, que contrastan con la dolorosa maternidad descrita por Castellanos (2005), Paz (2019) y Bartra (2005, 2007). Para dar orden al análisis, inicio con dos personajes, la mujer de 52 años en “Canción de cuna” de Arredondo y la protagonista de “El último verano” de Dávila.

El relato abre con una mujer longeva que transita hacia la muerte, “la miraba ir al baño, volver y derrumbarse en la butaca con los rasgos de la cara agudizados por el cansancio y sin embargo rejuvenecidos” (2011, p. 85), porta un vestido de seda color gris símbolo que anuncia abnegación, humildad, melancolía e indiferencia (Tresidder, 2003) y un collar de perlas que remite a las diadas del emblema de fecundidad y pureza, virginidad y perfección (Tresidder, 2003), este es el primer elemento que evoca hacia la imagen mítica de la Virgen María, aunado a que el ejercicio de la sexualidad es uno de los tópicos ausentes en este primer acercamiento a “Canción de cuna”, donde la concepción del supuesto hijo se vuelve latente bajo la figura nula del hombre como padre.

60 Se han compilado sus orígenes en el primer tema de este capítulo “Preámbulo a las maternidades”.

61 Que de acuerdo a la teoría de Genette (1989) refiere a una forma de “hipertextualidad” donde el discurso religioso es el hipotexto y los cuentos aquí referidos son el hipertexto en el que se muestra la transformación de las imágenes míticas a través de la evocación de las mismas.

La mujer de 52 años cree estar embarazada y esto es su razón de vida, la siguiente reminiscencia que ironiza el mito bíblico de la Virgen María es la actitud que tiene cuando da a conocer a sus hijos que espera un primogénito “puse atención en la manera como se paraba, se sentaba o daba vuelta, fingiendo creer que la llamaban” (Arredondo, 2008, p. 85) como aquel pasaje donde el arcángel Gabriel da el anuncio “No temas, María, porque has encontrado el favor de Dios. Vas a quedar embarazada y darás a luz un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús” (Lc, 1:30, 31), pero en el texto es una mujer moribunda quien finge ser llamada.

El tercer elemento es cuando defiende a su supuesto hijo como un acto puro “todos están pensando lo mismo. En el padre, ¿no es cierto? Los conozco, inmediatamente imaginan una historia sucia, van derecho a lo que puede oler mal” (Arredondo, 2008, p. 87), líneas después, este personaje femenino niega la presencia del hombre en su historia de procreación, imagen que remite al argumento dado por el arcángel Gabriel “El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso tu hijo será Santo y con razón lo llamarán Hijo de Dios” (Lc, 1:35).

Para integrar lo anterior, retomo cuatro ideas propuestas por De Alva (2014) en torno a este arquetipo y las complemento con los elementos encontrados en la narración:

1. En los mitos antiguos es la mujer quien incita al pecado carnal desviando al varón de su perfección espiritual, lo cual le quitaría el estatus virginal para colocarla entre las mujeres mundanas, marcadas por el pecado original.
2. La imagen de la madre virgen proporciona al varón la certeza de poder amarla sin rival, aunque en el caso en análisis no hay un hombre.

3. María es solo vientre, matriz, por ello el motivo de la historia se concentra en un pólipo uterino.

4. Su virginidad asegura que el producto es hijo de dios, esto aplica en este caso ante la ausencia del acto sexual, pero toma carácter de ironía cuando se considera que Jesucristo en esta historia sería una tumoración.

La consumación del mito se presenta ante la descripción de la narradora, la hija menor, “esa mujer había dejado de ser nuestra madre, de tener la edad, la historia, todo lo que hasta entonces había sido ella” (Arredondo, 2008, p. 87), quizá para emular aquella imagen de perfección, capaz de soportar todo ante la sola idea del hijo “nunca se quejó” (p. 90). Pero, ¿a mitad del siglo XX hay cabida para lo virginal? No, la realidad la somete cuando ella misma es quien pide le extirpen aquello, “salió del sanatorio serena, mansamente alegre: abuela solamente” (Arredondo, 2008, p. 94) resignada a haber cumplido “Doce nietos y todos los hijos casados. Cualquiera pensaría que así está bien” (Arredondo, 2008, p. 86). Ante esto, el mito queda anulado por la realidad que circunscribe a este personaje.

La edad de la protagonista da pie a otra lectura bíblica y a su vez a la ruptura con otro mito. Santa Isabel fue una mujer longeva que tras el anunciamiento del arcángel Gabriel a su esposo Zacarías, logró quedar embarazada a pesar de que ambos eran estériles y avanzados en edad. Ante las dudas de éste, el ser divino enviado por Dios lo deja sin habla hasta que se cumple la profecía, “Y yo soy Gabriel, el que está delante de Dios. He sido enviado para hablar contigo y comunicarte esta buena noticia, pero tú no has creído en mis palabras que se cumplirán a su tiempo. Por esto, quedarás mudo hasta el día que se realice todo esto que te he dicho” (Lc, 1: 19,20). Quizá en este punto es donde yace la explicación mítica del porqué

los hombres permanecen ajenos durante el desarrollo del embarazo, dudan, son incrédulos, ajenos.

Finalmente, la prima de la Virgen María dio a luz a San Juan Bautista, después de esconderse por miedo a las habladurías desatadas por su vejez. En el texto de Arredondo se lee un reclamo ante esta situación “he hablado con mujeres muy viejas a las que les resultaría natural tener hijos y no comprenden por qué únicamente dan a luz las jóvenes” (p. 86), sin embargo la lectura remite a que las “viejas” sólo producen enfermedades, no hijos, negando nuevamente la posibilidad del mito.

Otra lectura bíblica que data sobre madres longevas es la historia de Sara⁶², esposa de Abraham, quien pare a Isaac a sus 90 años. La escena más destacada de este pasaje religioso es cuando Dios solicita al patriarca dar a su hijo en sacrificio y cuando está a punto de cometerse este acto, un ángel lo impide. En cuanto a la imagen maternal de Sara es necesario destacar tres aspectos:

A) Antes de procrear le pidió a su esposo tener un hijo con su esclava Agar, su nombre fue Ismael, “ya que Yavé me ha hecho estéril, toma a mi esclava por mujer a ver si por medio de ella tendré algún hijo” (Gén, 16:2). Ante esta situación, Sara sacrifica la lealtad que su esposo le tenía, con tal de convertirse en madre, pero esto no ocurre ya que fue presa de constantes humillaciones al referirla como una mujer inservible por su vejez.

B) Socialmente era respetada por ser la esposa del líder de Israel, pero el peso de no ser madre la marcó negativamente “Al notarse Agar en estado comenzó a despreciar a su señora,

⁶² En el *Génesis* se narra que en un inicio Sara se llamaba Saray y Abraham, Abram. Dentro de su historia, Dios cambia sus nombres al hacerlos padres de muchas naciones, es parte del pacto que realiza con Abraham por servirle. (Gén, 12-22).

la cual dijo a Abraham: «La ofensa que me hace recae sobre ti. Soy yo quien te da a mi esclava por mujer, y cuando se ve embarazada me trata con desprecio. Juzgue Yavé entre nosotros» (Gén, 16: 5). Dicho desprecio emula a un actuar social de aquellas que son madres, contra las que no lo son, un conflicto entre otredad y alteridad, que discutiré posteriormente.

C) Por dar vida a esa edad quedó presa en palabrerías que la señalaron. Finalmente, el hijo se logró porque era un mandato de Dios, esto ocurre cuando tres hombres visitan las tierras de Abraham, él de inmediato reconoce entre ellos a Yavé y le ruega recibir alimentos, entonces Dios le anuncia: “dentro de un año volveré aquí. Para entonces, Sara, tu mujer, tendrá un hijo” (Gén, 18:10). Ella, que escucha, ríe mientras piensa “«Después de haber envejecido, ¿conoceré el placer con mi marido, que es tan viejo?» Pero Yavé dijo a Abraham: «¿Por qué se ha reído Sara? ¿Por qué ha dicho: Y justamente, ahora que soy vieja, voy a dar a luz? ¿Hay algo imposible para Yavé? Pues bien, volveré a visitarte dentro de un año y Sara tendrá un hijo»” (Gén, 18: 11-14).

La risa de Sara no es de alegría, sino de ironía como respuesta al dolor de no ser madre durante tantos años. Y a mi parecer se torna doblemente irónica e hiriente porque no es un pacto con ellas, tanto a Santa Isabel como a Sara, la bendición de ser madres longevas llega a través del esposo, no se les pregunta, pero en silencio deben acatar el mandato divino. Esto se agudiza aún más cuando se observa que la protagonista de “Canción de cuna” no tiene un esposo, no se menciona en el texto, así que las posibilidades de interpretación se abren a la viudez, el abandono o la nula presencia de éste desde la infancia de los hijos, porque ellos tampoco lo mencionan. Entonces, como no hay un hombre con quien hacer un pacto, porque no sirve a los fines de Dios, la gestación está negada para las longevas, reitero, en sus úteros

solo pueden albergar enfermedades, como el pólipo que conduce hacia la muerte a la matriarca del cuento antes mencionado.

En “El último verano” de Amparo Dávila, también está la imagen de la madre longeva, que a sus 45 años, con seis hijos, se cree en la entrada de “Esa edad. Esa edad que la mayoría de las mujeres teme tanto y que ella en especial veía llegar como el final de todo: esterilidad, envejecimiento, serenidad, muerte...” (2009, p. 206), sustantivos con los que resume la perspectiva de las mujeres al perder la capacidad reproductiva. Esta lectura se confirma con la descripción de la protagonista al observarse en el espejo:

La de una mujer madura, gruesa, con un rostro fatigado, marchito, donde empezaban a notarse las arrugas y el poco cuidado o más bien el descuido de toda su persona: el pelo opaco, canoso, calzada con zapatos de tacón bajo y un vestido gastado y pasado de moda (2009, p. 205).

Con ello, parece concentrar el destino de las mujeres que procrearon muchos hijos, aunque cabe acotar que para la época (década de los sesenta) el número de integrantes en la familia era común, rasgo que también se observa en “Canción de cuna”, donde son cinco hermanos. En ambos textos no hay un pacto con Dios, entonces el hijo es un ser negado, en Arredondo es un pólipo, en Dávila un conjunto de coágulos sanguinolentos, lo cual resulta altamente simbólico, “estaba observando indiferente las luciérnagas, que se encendían y apagaban poblando la noche de pequeñas y breves lucecitas, cuando algo caliente y gelatinoso empezó a correr entre sus piernas. Miró hacia abajo y vio sobre el piso un ramo de amapolas deshojadas” (Dávila, 2009, p. 206).

Primero está la mirada indiferente de la protagonista, ¿qué produjo esa estadía anímica? ¿Por qué se contrapone a la alegría que produce el convertirse en madre, de acuerdo al dominio popular? Se reitera en distintos momentos durante el texto, ella está fatigada, “era bien pesado después de siete años volver a tener otro niño, cuando ya se han tenido seis más y una ya no tiene veinte años, y no cuenta con quién le ayude para nada, y tiene que hacerlo todo en la casa y arreglárselas con poco dinero, y con todo subiendo día a día” (Dávila, 2009, p. 206), de esta cita destaco tres aspectos:

- A) Ella valida la idea de que convertirse en madre está bien para las jóvenes.
- B) Para las viejas el embarazo no es ninguna bendición, por el contrario se centra en la idea del castigo: “«los hijos son un premio, una dádiva», pero cuando se tienen cuarenta y cinco años y seis hijos, otro hijo más no es un premio sino un castigo, porque ya no se cuenta con fuerzas ni alientos para seguir adelante” (Dávila, 2009, p. 207).

Entonces, ¿si la maternidad no es bienvenida hay algún otro motivo por el que las mujeres puedan sentirse plenas? Porque en “Canción de cuna”, posterior a que le extirpan el pólipo, la narradora concluye “Lo único cierto era la figura segura y bondadosa de la abuela-madre que se daba sin tenerlo que hacer, y sin haber pecado. Lo único seguro, pero fuera de la verdad. Sin vínculos con nadie, también” (Arredondo, 2011, p. 94). Y a mi parecer se dicta una sentencia en múltiples sentidos: una mujer longeva solo puede ser abuela-madre y dar sin recibir, está al margen del pecado de los otros y del propio deseo carnal, determinada por su realidad porque ahora sabe y reconoce que su madre fue realmente quien ella creía su hermana y no tiene posibilidad de cambiarlo.

- C) El esposo queda totalmente al margen de la vivencia positiva o negativa de la maternidad.

Finalmente, me detengo en los coágulos proyectados por el aborto espontáneo, aunque ya Gutiérrez (2018) concretó el peso simbólico de estos: “La imagen no puede ser más efectiva. La flor es el símbolo del principio pasivo femenino, es decir, guarda en potencia la sustancia universal creadora” (p. 144), entonces el ramo de amapolas deshojadas que cae entre las piernas de la protagonista significa el final de su tiempo como mujer-potencial madre, inicia el camino hacia convertirse en abuela, que de acuerdo a lo antes explicado es la ruta trazada para las mujeres longevas que algún día procrearon.

Ninguna de las dos mujeres posee un nombre, no hay origen, no hay destino, son todas y ninguna al mismo tiempo, no hay sustantivo propio que las nombre (¿aquello que no tiene un nombre, existe?) pero en ellas se arraigan y se cuestionan, al mismo tiempo, los conceptos latentes sobre la maternidad en el México del medio siglo, son mujeres estoicas, silentes, que acatan lo determinante de su rol, viven para los otros, para los hijos que las ven sólo desde su función social.

Ambas renuncian a una nueva maternidad porque son demasiado avanzadas en edad como para soportar los cuidados que implica el ejercicio de crianza. Una, la de “Canción de cuna”, elige ser madre-abuela solamente, la otra, en “El último verano”, renuncia a su vida como una forma de contraponerse a lo establecido.

2.2.2 Análisis desde otro mito: la madre que espera

Posterior a la lectura determinante de las madres longevas se contrapone otra imagen, la vivencia de la maternidad en las jóvenes. La narradora de “Canción de cuna” es la representante de la cuarta generación de mujeres que experimentan el convertirse en madres,

ella se significa a través de las otras, y por ello toma una postura desde la alteridad porque no quiere repetir la historia de las mujeres que la precedieron en su linaje, no desea ser la madre, que por órdenes del padre, encubra a su hija adolescente por quedar embarazada y la condene a criarla como hermana, no anhela ser la madre que mire a su hija desde la hermandad, tampoco desea ser la mujer que puso su esperanza de vida en un pólipo ante su necesidad de romper los lazos de su historia.

La narradora teje la historia mientras espera al hijo que crece en su vientre. Penélope teje mientras espera veinte años el regreso de Odiseo. Fiel, leal, astuta, resiste a lo impuesto, a casarse nuevamente. En este relato, la narradora resiste a repetir la historia de su madre, abuela y bisabuela, pero lo relevante, a mi parecer, está en el hijo que espera, “mi historia es diferente, mi hijo tiene padre, tendrá madre” (Arredondo, 2011, p. 94), una vez asumiendo su alteridad, siguiendo el mito griego ese ser refiere a Telémaco, el niño que busca a su padre y lo ayuda a recuperar su imperio. Entonces, la esperanza de cambio está depositada en una diada: padre-hijo, pero no en ella, porque su historia la une a la de las otras mujeres, las reales.

Los hijos varones vienen a ayudar al padre, no a salvar a la madre. Para profundizar en esta idea retorno a los casos bíblicos expuestos anteriormente. Las madres longevas en el mito bíblico debieron parir hijos (no hijas y nótese en la cita anterior que la narradora de “Canción de cuna” lo llama en masculino, quizá también como una forma de salvarlo de la condena contextual a la que están atadas las mujeres que la antecedieron) porque eran necesarios para los planes de Dios, Juan Bautista, hijo de Santa Isabel es descrito por el arcángel Gabriel cuando da el anuncio a Zacarías:

Grande será tu felicidad y muchos se alegrarán con su nacimiento, porque tu hijo ha de ser grande ante el Señor. No beberá vino ni licor, y estará lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre. Hará que muchos hijos de Israel vuelvan al Señor, su Dios, y lo verán caminar delante de Dios con el espíritu y el poder del profeta Elías para reconciliar a los padres con los hijos. Hará que los rebeldes vuelvan a la sabiduría de los buenos, con el fin de preparar al Señor un pueblo bien Dispuesto (Lc, 1:14-17).

Al igual que Elías será el líder de distintas misiones que lo ayudarán a afianzar su poderío en la Tierra. Abraham al no negarle la vida de su hijo a Yavé, mediante la disposición al sacrificio humano, es premiado y el Ángel de Dios le indica “te colmaré de bendiciones que serán como las estrellas del cielo y como la arena que hay a la orilla del mar. Conquistarán las tierras de sus enemigos. Porque obedeciste a mi voz, yo bendeciré a todos los pueblos de la tierra” (Gén, 22:17,18).

Incluso, con la madre joven, María, también hay un destino para su hijo: el sacrificio, pues también le sirve a él, a su padre. Con estos tres antecedentes es altamente cuestionable si el hijo que espera la narradora, en realidad será diferente para ella, aunque lógicamente lo será para el padre. Bajo la lectura que evoca la imagen referente a que este feto, que se encuentra “navegando” en su vientre es Telémaco me es necesario destacar dos aspectos que la complementan:

A) Telémaco no cree ser el hijo de un héroe, para contextualizar la escena baste recordar que al inicio de *La Odisea*⁶³ los dioses dialogan sobre el destino de Ulises, que se encuentra

⁶³ Los primeros cuatro cantos de *La Odisea* son dedicados al hijo de Ulises, de ahí que se denomine este apartado Telemaquía.

atrapado en la isla de la ninfa Calipso, entonces Atenea toma la forma de Mentos para instar al joven a buscar a su padre, a quien él se refiere:

Mi madre afirma que soy hijo de aquel, y no sé más; que nadie consiguió conocer por sí su propio linaje. ¡Ojalá fuera vástago de un hombre dichoso que envejeciese en su casa, rodeado de sus riquezas; mas ahora dicen que descendo, ya que me lo preguntas, del más infeliz de los hombres mortales! (Homero, 2002, p. 31)

Y la imagen del padre cobra otro sentido, hay que buscar a un nombre por el que no se siente un lazo de aprecio ni tampoco se justifica una razón.

B) Posterior a la visita de Atenea, Telémaco muestra rechazo a su madre, no es el hijo amoroso que una progenitora espera, como tampoco lo fueron los hijos de la mujer de 52 años cuando les comunicó su supuesto embarazo “Nos quedamos atónitos, y ante nuestro silencio sus ojos empequeñecieron, brillaron duros, y vi que no sólo estaba dispuesta a desafiarnos, sino a repudiarnos” (Arredondo, 2011, p. 86). La respuesta incrédula de ellos, para ella representó rechazo y sólo el mayor habló “-Pero, mamá -tartajó Pepe trabajosamente-, perdóname... no sé qué pensar... qué decirte... a tu edad parece raro... eso es, raro...” (Arredondo, 2011, p. 86). Sí, salir del canon causa extrañeza y rechazo.

Con el personaje griego ocurre algo similar, Telémaco regala una pieza musical a Atenea en agradecimiento a la información que ha traído de su padre, cuando Penélope aparece e intenta reprenderlo, él expresa:

Resígnate en tu corazón y en tu ánimo a oír ese canto, ya que no fue Odiseo el único que perdió en Troya la esperanza de volver; hubo otros muchos que también perecieron. Mas vuelve ya a tu habitación, ocúpate en las labores que te son propias,

el telar y la rueca [⁶⁴], y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo; y de hablar nos cuidaremos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando en esta casa (Homero, 2002, p. 35).

El confinamiento al rol es determinante, parece que Penélope debe recordar que su función como madre es a través de él, una vez más en estos juegos de oposición de la otredad, entonces ella debe comportarse como se le ha indicado, no como líder de aquel hogar, pues ante la ausencia del padre, está él, el hijo varón.

La otra madre joven en el relato de “Canción de cuna” es Erika, la progenitora de la mujer de 52 años. A sus 15 años espera silente y aterrada el nacimiento de “aquello” que crece en su vientre, pero baste decir en este apartado que desde la perspectiva aquí presentada, ella no puede ser parte de la recreación del mito bíblico de María, porque la adolescente sí fue presa de lo carnal y esto da pie al siguiente subtema.

2.2.3 De las Magdalenas a la caída del Ángel

¿Qué ocurre con las madres que no son el arquetipo de María? Pareciera que una de las consecuencias que trae ser concebido por el pecado original, por el ejercicio de la sexualidad, es la condena al sufrimiento. Lo pretendido en este apartado toma como base la imagen de María Magdalena, tildada de lasciva, reivindicada por Jesucristo al recordar que todos

⁶⁴ Tras esta escena menciono dos formas de subversión primero hacia la Generación del Medio Siglo en México, pues como se desarrolló en el primer capítulo, la revista más emblemática para las mujeres llevó este nombre: *Rueca*, con la que reivindicaron la función femenina de enhebrar, pasaron del telar a la escritura. La segunda forma se da en el discurso de Telémaco al desplazar a su madre de una plática de hombres, cuando irónicamente está obedeciendo las órdenes de una mujer, Atenea, que ha tomado la imagen masculina para llegar a él y además ignora que su madre desteje todas las noches para proteger su casa y a él.

pecamos y a quien también ya se hizo alusión en subtemas anteriores, por lo tanto acoto que en este apartado se le menciona por la razón expuesta líneas antes.

Retomo el personaje de Erika en “Canción de cuna”, desde el embarazo estuvo atrapada, en un claustro, primero, en un ambiente donde “Sobre la llanura inmensa la paja amarillenta se eriza bajo la lluvia. El día gris extiende su tiempo sin esperanza. Ayer y mañana fueron y serán iguales, sin otra cosa que lluvia y frío; barridos interminablemente por el viento que se lleva todo color, toda voz, cualquier insinuación de alegría” (Arredondo, 2011, p. 87). Gris, como el vestido que su hija-hermana llevará 52 años más tarde cuando anuncie su supuesto embarazo, lluvia y frío como preludeo de lágrimas y la anulación de las emociones, porque, después, seguirá atrapada en las apariencias, en una mentira que sólo reveló en el preámbulo de su muerte, la hermana fue hija.

Erika desde el horror que le causa aquello que habita en su vientre y desde su incredulidad cuestiona “-Mamá, ¿tú estás segura de que está aquí por aquello que hice?” (Arredondo, 2011, p. 88), la respuesta seca de la madre, es un sí. No le hicieron, ella hizo y no se sabe de una historia que romantice este acontecimiento, se sabe de una ausencia quizá causada por el rigor de la familia en guardar la apariencia, ella es una Magdalena, condenada sin encontrar un redentor que la reivindique.

Otra mujer a quien la maternidad le fue impuesta es a Paulina, personaje central en la historia de “Detrás de la reja” de Amparo Dávila, pero es imposible mencionar a esta actante sin su sobrina porque entre ellas representan una dualidad, que nuevamente se configura desde la otredad. Las acciones de la tía la dirigen hacia el arquetipo de María, tranquila, metódica, sacrificándose al materner desde sus 17 años a la niña huérfana, de pocos meses de edad. Su vida giró en torno a ella, siempre. Aquí, la imagen de Magdalena le corresponde a la

narradora, pues a sabiendas de que su tía fue abandonada antes de contraer matrimonio y de que ahora se ha vuelto a enamorar, ella entabla un lazo sexual con el hombre que devolvió la alegría a su tía.

Cuando la droga con que dormía a Paulina no es ingerida por ésta, la doble traición se descubre⁶⁵, el amor materno-filial se transforma en silencio, en sufrimiento que evoluciona en condena para ambas.

Desde ese día todo cambió y nuestra vida fue una tortura sin fin. Por más que lo intentaba no me atrevía a hablar con Paulina y a explicarle las cosas, sabiendo de antemano que todo sería inútil, y que si una vez pudo sobreponerse a un golpe a su amor propio y a su orgullo, ahora ya no lo lograría. De otra persona hubiera sido grave, viniendo de mí resultaba más doloroso y mortal (Dávila, 2009, p. 125).

La resistencia y el deseo anulan el lazo materno. Paulina lo controla todo, propiedades, salarios, salidas, convivencias. La protagonista queda atrapada bajo la imagen de su tía, que va de la bondad, el cuidado y el amor, hacia el silencio y el desdén. ¿En qué se convirtió la imagen materna? Reactiva a la traición se transforma en una tirana, su control es tanto que la deja interna en el psiquiátrico, como una forma de quitarla de en medio y realizar la relación con Darío, quien por conveniencia la elige por sobre aquella joven a la que le profesó amor.

La narradora, a sus 23 años termina presa en un manicomio, desde donde cuenta su historia como un intento de olvidarla, Paulina a sus 40 se compra un marido pese a que sabe el tipo de relación que tuvo con su sobrina-hija. Una vez más el ejercicio de la sexualidad las condena y no, nadie las reivindica y aún falta mencionar a Ángela y Luisa, personajes de

⁶⁵ Primero al darle somníferos y después al yacer con el hombre que ama su tía.

“Estar vivo” de Inés Arredondo porque con ellas se ilustra a completitud el análisis de este subtema.

La figura tradicional de la madre cobra mayor fuerza en “Estar vivo”, de Inés Arredondo, pese a que la historia es recreada a partir de la mirada masculina de Leonardo, para él su esposa vive el desgaste físico que le representa cuidar a la hija enferma, “nunca antes había estado tan envejecida, tan gris” (Arredondo, 2011, p. 96), nuevamente este color aparece como una reafirmación a la falta de vida en las mujeres que son madres, como en “Canción de Cuna”. La esposa tiene una sonrisa triste, es una mujer carente de acción, funge como un receptáculo al servicio del marido y la hija. Para ella, el poder de la palabra está negado: “Luisa hubiera podido decir que yo tenía algún descanso en mi trabajo, en las calles, en los rostros diferentes, y que ella en cambio... pero no lo dijo” (Arredondo, 2011, p. 95).

Él, conocedor de su posición privilegiada fuera de la casa y lejos de la niña agónica, valida la posibilidad del reproche, pero ella, presa en su interior, simbolizado por la casa que habita, guarda silencio, tanto, que la posibilidad de su reproche solo existe porque Leonardo lo crea, aunque ni siquiera concluye el argumento. Su carácter receptivo se reafirma cuando acepta sin chistar la jovial presencia de Ángela, “lo admitió sin comentario” (Arredondo, 2011, p. 95), a ambos les sirve la cena, como una muestra de la esposa abnegada, estoica.

Esta situación cambia cuando se encuentra al interior de la habitación de Gabriela, su hija. Ahí, para defenderla de la actitud imprudente de Ángela, quien celebra despertar a la niña enferma para ver sus ojos, toma en brazos a su hija y se aparta de ellos dirigiéndose hacia un rincón de la habitación, como si intentara huir al buscar refugio, pero la joven la sigue, el llanto de la agónica incrementa iniciando un ataque de asma, entonces “Luisa con voz neutra nos pidió que saliéramos del cuarto” (Arredondo, 2011, p. 96), en ese momento hace uso de

su discurso para proteger a la hija, sólo se activa a partir de lo otro, desde la mismidad asume su rol protector de madre. Aunque, la carencia de rasgos distintivos o expresivos confirma la sumisión a su rol de madre-esposa.

Fuera de la habitación de su hija, las acciones se quedan como intentos, un reclamo por las constantes ausencias de Leonardo termina en el plano de la indiferencia ante el mal humor de éste. “Luisa abrió los ojos y volvió a cerrarlos fingiendo dormir, como ya era su costumbre” (Arredondo, 2011, p. 100), esto como negación hacia la presencia de la amante y el alejamiento del esposo. El único sentimiento que despierta en él, antes del odio, es la piedad.

Luisa existe a través de la otra, de su hija y de la necesidad que la niña tiene por ser cuidada. “Estaba tranquila aunque respiraba con dificultad, y las cuencas hundidas daban una expresión dolorosa y severa, ascética, a su carita pálida” (Arredondo, 2011, p. 96). El ambiente de esa habitación remite a lo onírico, la presencia del vapor de eucalipto pareciera mantener a los personajes presos dentro de una pesadilla. “La irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extra mundo odioso y enajenado” (Arredondo, 2011, p. 95) ese espacio es la representación simbólica del interior de Luisa, como madre.

La esposa-madre también adquiere significado por oposición ante Ángela, la otra. Desde los ojos de Leonardo su esposa es gris, entonces la gama de colores parece corresponder a la joven que “llegó como siempre: hermosa, ceñido el cuerpo abundante y jugoso que mostraba y movía como un reto a todos los hombres. Su perfume fresco, su carne joven, su mirada brillante y triunfadora eran la encarnación perfecta del mundo libre” (Arredondo, 2011, p. 95). Ella sí habla, hace uso del discurso y la acción: llega, emite grititos breves y agudos, al

tiempo que plantea un elogio en su manera de ver la vida: “¡Todo es maravilloso, tan estupendamente maravilloso! No me canso nunca de ver los árboles, el cielo, las personas... La belleza, la verdad; eso es lo importante, lo único capaz de llenar la existencia y darle sentido” (Arredondo, 2011, p. 95-96), ella no es madre, no quiere serlo.

Ángela habita en el exterior, pertenece a una vida social, mientras que Luisa está determinada a una habitación nebulosa por el vapor del eucalipto. Una, goza de la vida a través de su comportamiento infantil, dando palmadas y emitiendo sonidos agudos, la otra, estoica, vive para cuidar a Gabriela. ¿Qué actitud es más valorada para Leonardo? “Vi como la carita [de la bebé] se contraía en un espasmo que yo sentí en mis propios nervios con dolor. La tensión de aquella mueca que precedió al llanto no la olvidaré jamás. Ángela palmoteó encantada” (Arredondo, 2011, p. 96), posterior a esta escena justifica tal conducta ante su esposa “perdónala, no sabe, eso de los niños” (2011, p. 97). Él busca lo exterior, el sufrimiento de su esposa le es ajeno “por primera vez pensé en la angustia, en el dolor de sus noches en vela. Un dolor y una angustia que no eran míos” (2011, p. 100).

La diferencia en la descripción de ambas mujeres es notoria, pero las dos están deificadas. Luisa como la madre sufriente que acuna entre sus brazos el cuerpo doliente del hijo, como en “La Piedad” de Miguel Ángel, haciendo alusión a la Virgen María, mientras que Ángela remite a un ser libertador “me liberó” “me hizo sentirme” (Arredondo, 2011, p. 95), “¡Cuan agradecido quedé a Ángela por evitarme asistir al suplicio de mi niña inocente!” (2011, p. 96-97), entonces parece que el nombre de la joven remite a los seres alados que cuidan a los hombres, de acuerdo a la tradición católica⁶⁶.

⁶⁶ Algunas otras religiones monoteístas también contemplan a la figura de los ángeles, como el judaísmo, cristianismo, zoroastrismo y el islamismo.

Retomando la cultura griega, también se le otorgan cualidades míticas, la relaciona, nuevamente por evocación, con un ser del agua que encanta a los hombres, como una sirena que en lugar de cantar emite grititos para hipnotizar a los viajeros. El escenario donde se desarrolla el primer encuentro sexual funge como proscenio para la relación extramarital. “El lago, la luna, el aire; a lo lejos tres voces con guitarras cantaban una canción que recordé siempre. Bailábamos, en la soledad y la penumbra, pisando con lentitud la arena crujiente, muy cerca del agua” (Arredondo, 2011, p. 98). A nivel simbólico se amplía el significado al observar la relación que dicha masa de agua guarda con la mitología. Tresidder (2008) lo vincula con los poderes femeninos de encantamiento, pero también con la presencia del abismo, una caída sin fin: “Me arrastraba como una corriente” (Arredondo, 2011, p. 98).

En tanto, la presencia del agua y la luna guardan una estrecha relación: la fertilidad, quizá desde este punto se anuncia que entre la pareja de amantes un ser se gestará, pero no es posible dejar de lado que el agua tiene una significación ambivalente (Tresidder, 2008), si bien remite a la vida, también conlleva a la muerte, sobre todo cuando ésta se agita y en la escena descrita se encuentra presente el elemento que mueve las masas acuosas, el aire. A nivel del símbolo, éste remite a la libertad (Tresidder, 2008), que se ve amenazada por la presencia del hijo. “Quiero ser libre, ¿comprendes?, vivir, no ser como las otras. ¿No te has dado cuenta? No quiero atarme, ponerme vieja, fea...” (Arredondo, 2011, p. 100), reclama Ángela desde su alteridad.

Sin embargo, Ángela también puede evocar a la imagen de Circe, la hechicera, que convierte a los hombres en animales sacando de ellos sus instintos, acaso ¿no hace eso con Leonardo? León, leopardo que la persigue por todas partes al desatar su animalidad sexual. Éste queda

lejos de la imagen de Odiseo, que no cae ante los embrujos y por ello se enamora de él, aquel que termina regresando a casa porque sabe que Penélope lo espera... El protagonista de “Estar vivo” la prefiere a ella, hasta que ésta lo echa de su vida.

Cuando Ángela indica que no quiere ser como las otras asume su alteridad, no desea que Leonardo se divorcie para estar con ella, no quiere ser una “señora”, como llama a Luisa al tiempo que dice envidiarla: “La tremenda, la grande ilusión de mi vida es tener un hijo, ¡son tan preciosos, tan suavécitos! ... uno para mí solita... ¡Déjeme ver a su niña! (Arredondo, 2011, p. 96). Este falso discurso es percibido por la madre de Gabriela, “–Leonardo, no me digas que te has dejado engañar. Esa muchacha es una farsante” (Arredondo, 2011, p. 97).

Entonces la imagen del hijo toma una connotación distinta, más allá de ser la realización de una ilusión se convierte en un verdugo que coarta la libertad de las mujeres, que las enclaustra, Luisa condenada al solitario y sufriente cuidado de la niña enferma, Ángela condenada a la caída, como Luzbel, otra breve evocación al mito bíblico. “Sobre la cama revuelta, con el camisón desgarrado y sucio, con unas mechales cayéndole sobre la cara abotagada y roja, gritando y gesticulando como una posesa” (Arredondo, 2011, p. 99) esa es la reacción sufriente al saberse embarazada.

La imagen de la caída se reitera cuando Leonardo indica que “tenía algo bíblicamente hermoso aquella escena” (Arredondo, 2011, p. 99), pese a que sabía que Ángela actuaba para lograr tal efecto en él pareciera convertirse, desde la ironía, en un mártir moderno víctima de la relación extramarital. Ante el ataque de ella “sentí las gotas de sangre correr por mis mejillas como lágrimas, una ternura inmensa, por ella y por mí mismo, me llenó el pecho” (Arredondo, 2011, p. 99), pareciera un Jesucristo lastimado por la corona de espinas, que pese a ser torturado solo da cabida al amor y al perdón, como se sugiere en el texto.

¿Qué tortura a Leonardo? El deseo que siente por ella, esto se expresa cuando ante un intento de oponerse a la voluntad de Ángela es sometido por sus labios, que con un gesto ofrecía “para que yo no deseara nada en el mundo más que estar con ella, dejarme arrastrar por sus aguas [67]” (Arredondo, 2011, p. 99). La culpa se convierte en la emoción dominante, al ver el dolor de Ángela se siente responsable por arrebatarse su libertad, primero intenta protegerla como un redentor “con los ojos cerrados, ciego, sordo, guardándola contra su voluntad, contra el mundo entero” (Arredondo, 2011, p. 100), posteriormente se somete a la ira de la joven “me veía con un odio tan vehemente que bajé los ojos” (Arredondo, 2011, p. 100), imagen que pareciera remitir a la pintura “Ángel caído” de Alexandre Cabanel (1868).

El juicio emitido por la joven es contundente, en torno a ser madre: “No sirvo para eso... No es lo que quiero...” (Arredondo, 2011, p. 101), con ello se infiere que ha abortado “a éste, a esto” (Arredondo, 2011, p. 100), ni siquiera es capaz de nombrarlo, quizá como una forma de alejamiento, porque la sensación que le produce el habitante de su útero es asco. Además siguiendo la premisa del determinismo mítico: el nombre como origen es destino, si este ser en desarrollo no tiene nombre, tampoco existe⁶⁸.

Leonardo queda reducido a su cobardía, acepta su condena de seguir vivo, odiando, como desterrado del paraíso. “No pude hacerlo y ella se dio cuenta. Le parecí un cobarde. –Vete y no vuelvas nunca. Me fui” (Arredondo, 2011, p. 101). Pese a ser el personaje con voz

⁶⁷ La analogía de la mujer de agua también está presente en el cuento de Octavio Paz (2014) “Mi vida con la ola”, publicado por primera vez en 1949, donde ésta representa a una joven impetuosa (una ola marina) que convence a un hombre adulto para que la lleve con él, lo cual le ocasiona ir a la cárcel un año. Ella lo espera en su departamento de la Ciudad de México, pero su historia pasa del idilio amoroso hacia el desgaste de la relación con conatos de violencia que culminan con un asesinato.

⁶⁸ Reitero: ¿existen las mujeres de “Canción de cuna”? En compensación a la ausencia del término que las identifica podrían llevar todos los nombres femeninos de la época. De acuerdo a Pimentel (1998), “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de sus transformaciones” (p. 63)... todas, ninguna.

dominante en el relato, el recuento de su historia parece una argumentación en defensa de su carácter pusilánime, pues desde el inicio del relato muestra la supuesta compasión que siente su esposa por él, esto al anunciar que Ángela vendría a cenar, “yo sentí que lo admitía como una ofrenda a mi debilidad” (Arredondo, 2011, p. 95). Lo cual pareciera guardar un significado contrario con el mote que Ángela tiene hacia él, “León (porque yo llamo León a Leonardo)” (Arredondo, 2011, p. 96), porque a nivel simbólico remite al valor, la sabiduría y la justicia (Tresidder, 2008), pero al observar la vida en manada de estos felinos se les describe como desinteresados en el cuidado de las crías, además de la vida en camadas donde dependen de las leonas para alimentarse. Lo anterior se reitera con la forma en que interpreta la mirada de su esposa ante su intento de disculpa por la conducta de Ángela, ante Gabriela: “Como si yo perteneciese a una especie animal remota y extinguida” (Arredondo, 2011, p. 97).

Además es un hombre que escapa de las situaciones, “la indiferencia y el malhumor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico” (Arredondo, 2011, p. 98), esta es su respuesta ante el intento de reclamo por su ausencia en la casa familiar. Y pese a que vive momentos de plenitud con su amante, sabe que su función social está coartada por el desinterés mostrado ante sus responsabilidades, mismas que de acuerdo a la época que contextualiza al texto lo convierten en un proveedor y protector de su familia. “Creo que alcancé la felicidad; frenética y crispada, pero la felicidad al fin y al cabo. La realización de mi persona, eso no” (Arredondo, 2011, p. 98).

Incapaz de sentir otro sentimiento por su esposa, que no sea compasión y odio se desapega de ella por completo ante la pérdida de Ángela. Pero, ¿por qué odia a Luisa? Quizá porque ella soportó la vida materna a la que su amante se negó, o por no confrontarlo y hacerlo sentir

como ésta, o por sentirse condenado a estar con ella por el cuidado de Gabriela, porque “nos manteníamos angustiados, girando alrededor de su cuarto lleno de vapor de eucalipto, casi enfermos ya de cansancio y desesperación” (Arredondo, 2011, p. 95), probablemente por todas esas razones. Cabe indicar que en la cita anterior es la única vez que refiere a un “nosotros” como matrimonio (padres) en el relato.

La vivencia para Leonardo toma un tinte onírico desde el inicio del relato, en el que se recuerda entre el vapor de eucalipto, seguido por el estado de encantamiento que le produce la presencia de Ángela (Circe), “como si correspondieran a recuerdos o deseos comunes” (Arredondo, 2011, p. 97), efecto que incrementa conforme desarrollan la relación extramarital “regresé a mi casa en un estado de euforia y semiensoñación que se cortó en seco al mirar el rostro agotado y mortecino de Luisa” (Arredondo, 2011, p. 97) y que sólo ante la caída se evidencia el castigo del que ha sido presa: “En esos meses realicé todos los sueños que he realizado en mi vida. Después no volví ni siquiera a soñar” (Arredondo, 2011, p. 99).

La enfermedad de Gabriela pareciera una pesadilla en la que estaba atrapado, entonces la imagen divina de Ángela lo libera llevándolo a un estado de plenitud emocional, sin embargo la afrenta a la maternidad, con la sumisión que implicaría convertirse en “señora” al cuidado del hijo, los cambios físicos, la renuncia a la vida social por permanecer a la sombra del marido, lo sumerge en la realidad, como si su condena se cumpliera al lado de la esposa que odia.

Entonces, la imagen de la madre estoica, silente, la que acata el rol determinado por la sociedad, queda en contraposición con las de Érika, Paulina y Ángela, quienes privilegian sus intereses sobre lo ya establecido, sin embargo cada una de ellas lo lleva a cabo desde la

medida en que sus contextos se los permiten. La primera alude a una Magdalena que pecó y ante ello, pareciera que la maternidad está negada, se queda maternando a su hija-hermana, sufriendo en silencio; la segunda también remite a la imagen bíblica de la pecadora, pues renuncia al maternaje bajo el que mantuvo a su sobrina durante años, porque privilegia la relación con el hombre que la traicionó. Sin embargo, la tercera es el ángel caído, que renuncia tajantemente a la maternidad.

Reitero, sus contextos son distintos, la época, su estatus económico y el ambiente social que las rodea les permiten tomar posturas distintas ante la maternidad, pero ninguna de ellas escapa al claustro de soledad y sufrimiento.

2.2.4 La tiranía detrás de la máscara de la maternidad

La perspectiva del acto materno cambia en la narrativa de Guadalupe Dueñas, en contraste con los relatos de Arredondo y Dávila, muestra como imagen central a la tiranía, donde la acepción de esta palabra lleva hacia el abuso de poder contra los hijos. Lo magistral de los relatos a analizar en este apartado se evidencia tras observar el lenguaje, pues en “La timidez de Armando” el sarcasmo predomina como estilo narrativo, mientras que en “Extraña visita” surge otra forma de maternidad: la figura de la madrastra, que al tener una connotación negativa, inevitablemente lleva hacia los clásicos cuentos de hadas pero los rebasa al ir más allá del castigo físico como consecuencia de una mala decisión, pues dirige al protagonista hacia la muerte.

Si bien en “La timidez de Armando” el protagonista es el hijo, el motor que hace evolucionar al personaje es la madre con sus acciones malsanas e infantiles, la historia se configura a

través de tres etapas: la primera semana de nacido, a los siete años y durante su adolescencia. La descripción inicial se presenta como un condicionamiento para el personaje “Encajonado el rostro en su cofia de listones” (Dueñas, 2011, p. 104), desde este punto emula a un muñeco nuevo con el que se cumplirá la función de jugar, entonces “la madre lo exhibió como una curiosidad” (Dueñas, 2011, p. 104), pareciera una niña que presume su peculiar obsequio ante sus amiguitas, “las vecinas lo pasearon de mano en mano” (Dueñas, 2011, p. 104) escudriñando su disfraz llenándolo de arrumacos, “opinaron que se trataba del bebé más adorable del mundo” (Dueñas, 2011, p. 104), la reacción del recién nacido sólo remite a los pucheros como una forma de manifestar la incomodidad o el desagrado de tales actos.

En esta primera etapa, la función materna remite a cambiarlo de ropita, pero un dejo de crueldad se evidencia ante los cuidados que le proporciona con el “deporte materno” (Dueñas, 2011, p. 104) porque al ser nombrado de esta forma, convierte esta actividad en una competencia, donde el premio es el reconocimiento de las otras jugadoras, sólo que en este punto no hay posibilidad de que el hijo sea parte del equipo, en realidad adquiere la calidad de objeto, incluso de animalidad porque sobre él recaen las acciones, como una serie de estímulos para recibir una respuesta condicionada: “La madre movía al niño durante la noche para comprobar que no estaba muerto o hacía ruidos inesperados para que la criatura, a saltos, diera prueba de que no era sordo” (Dueñas, 2011, p. 140). Asustarlo, para que ella se sintiera tranquila crea en él un estado de estrés que se refuerza con “su fervor al deporte maternal hería de besos mejillas y muslos del chamaco que enloquecía de histeria” (Dueñas, 2011, p. 104), entonces su reacción ante tales actos se concentra en enloquecer.

Para la segunda etapa, a los siete años, su condición de muñeco-bebé se ha transformado hacia una muñeca móvil, sí, su madre festejaba cada que alguien lo refería en femenino, y

para recibir tal cumplido que la llenaba de orgullo y alegría, aplicaba sobre el hijo una serie de mordiscos en las mejillas para sacarle chapas, aunado a que “por esmero materno, lució melena rubia llena de cairelitos que lo hizo del todo desgraciado” (Dueñas, 2011, p. 104), entonces, fue sometido a una serie de metamorfosis que dependía del gusto de la madre “no había semana que el hijo no sufriera alguna transformación: de Niño Jesús a Pierrot; de rey negro para la misa de gallo a china poblana para alguna kermés” (Dueñas, 2011, p. 104), continúa la imagen de la niña cruel que le confecciona vestidos para el objeto con el que juega.

Aunque, para esta segunda etapa las reacciones del infante van más allá de los pucheros, ahora libera la histeria royendo paredes, “el niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011, p. 104), pero esta actividad incrementa al paso de los días, al grado de que “cuando le dio aquella fiebre, se acabó un santo de barro oloroso; empezó devotamente por los pies benditos y siguió escaleras arriba hasta la aureola” (Dueñas, 2011, p. 104). Desde la actualidad es posible comprender que Armando tiene geofagia, el cual es un trastorno multicausal que puede provenir del déficit de ciertos minerales en la alimentación, pero también es una reacción ante el estrés, al ser considerado un trastorno del desarrollo humano remite a una manifestación de ansiedad con consecuencias biológicas, y en el contexto de la historia escrita por Guadalupe Dueñas hay elementos que encajan con dichos síntomas, que una vez más son causados por la crueldad de la madre.

Lo primero a considerar es la alimentación del niño, “¡El proceso de las comidas! Peor que el famoso de Landrú⁶⁹, o de Al Capone⁷⁰” (Dueñas, 2011, p. 105), ambas referencias remiten a sujetos presos por crímenes contra la humanidad, el primero al ser un hombre encantador que se convierte en asesino serial que engatusaba mujeres para robar sus riquezas familiares y posteriormente matarlas, el segundo, al traficar y delinquir con el crimen organizado. “Primero, el biberón con aquella birria espesa que llevaba diez vitaminas: huevos, hígados, el puré de todos los cereales, miel de croto, hierbabuena, flor del pinto y vitíligo” (Dueñas, 2011, p. 105), la referencia a presos confirma el poder tiránico de la madre que emula al gobierno que castiga y encarcela ante la conducta inadmitida, pero, ¿cuál es el crimen de Armando? No lo hay, es sólo un niño acatando lo que su madre le indica. “-Escupe, querido, no te pases la carne, tú no la sabes tragar. No te gusta lo frío. Te hace daño caliente. Escupe, mi bien, escupe...” (Dueñas, 2011, p. 105), ella decide cómo, cuándo, qué y cuánto puede consumir el infante de siete años, además lo determina en lo que sabe hacer o no, incluso contra su propia naturaleza. El grado de nulidad máxima contra el menor es cuando le indica que no conoce el proceso para pasar el bocado, acto innato y determinante para la supervivencia humana.

En este punto, la lectura de geofagia se comprende tras el grado de desnutrición en el menor, aunado al proceso ansioso causado por la enferma sobreprotección de su madre, pero no es posible pasar por alto la referencia religiosa: el niño se come un santo, lo roe de pies a cabeza en el decurso de un episodio febril, como se observó en la cita que referencia a este episodio⁷¹

⁶⁹ Henri Désiré Landru, conocido como el “Barba Azul de Gambais” fue un famoso asesino serial que estafaba a sus víctimas enamorándolas y posteriormente asesinandolas. Su historia se encuentra circunscrita en Francia durante la Primera Guerra Mundial.

⁷⁰ Alphonse Gabriel Capone, conocido como “Scarface”, fue un gánster estadounidense en la época de la prohibición.

⁷¹ “El niño se consolaba haciendo en la pared agujeritos para roer el yeso de los muros” (Dueñas, 2011, p. 104).

él busca consuelo, pareciera que al devorar el yeso también desea ingerir la protección sacra, como un intento por salir de aquel castigo que le infringe su progenitora.

Para la tercera etapa, los efectos de la crianza tiránica muestran efectos devastadores no sólo sobre su aspecto físico, también en su capacidad de acción y supervivencia:

Era un adolescente asustadizo, de pálidos cabellos, con inverosímil aspecto de postre. La economía de sus labios lo mostraba totalmente de jamoncillo. La transparencia de la piel permitía admirar el reflujo de su sangre que, con el más leve pretexto, le hacía oleajes por el cuello. Bastaba un portazo, o que se hiciera añicos el cristal de una ventana, para que con la ligereza de la leche, cuando hierve, le estallara el color en los oídos. Cuando el aluvión sanguíneo ascendía y avanzaba hasta el cerebro, el detrimento de voluntad era definitivo (Dueñas, 2011, p. 105).

Las situaciones por las que pasa lo muestran incapaz ante la vida, si una persona obesa lo pisaba él se quedaba quieto, atrapado, para no molestarla; no hacía la parada al tranvía para no hacer que el chofer se detuviera por su culpa, cuando lograba subir al transporte público saludaba de mano a los pasajeros y ante sus miradas entre curiosidad, extrañeza y burla se baja mucho antes de llegar al lugar de su destino; su ansiedad le hacía mostrarse culpable ante cualquier travesura que otros realizaran en la escuela; imposibilitado a dar explicaciones o a negarse a ejecutar aquello que le solicitaran, fumaba y se quedaba con el humo hasta casi desmayarse, aunque quizá lo más significativo de su conducta se dio el día que al refugiarse de la lluvia en el quicio de una puerta, el sirviente de aquel lugar, confundiéndolo con un familiar de la señora, lo hizo pasar hasta los aposentos de aquella dama, terminó detenido en la comisaría bajo la acusación de allanamiento.

Sólo el seguimiento de sus instintos intentó sacarlo de aquella anulación social al que lo sometió su madre, pero la figura del hermano, que se menciona en esta única ocasión, fungió como reforzador para someterlo. La interacción con las mujeres es un claro ejemplo de ello, “cuando animado por sus compañeros al fin se acercaba a alguna mujer bonita, se dedicaba a mirarle el rostro con tal arrobó, que la mamá o el hermano, lo sacudían con una sonora cachetada, pues su maldito apocamiento lo doblaba hasta el escote de la chica” (Dueñas, 2011, p. 106), algo similar ocurría cuando las jóvenes dejaban caer su pañuelo como un acto de coquetería, él se quedaba doblado intentando alcanzar dicha prenda.

La única acción que ejerce es determinante para la historia, “una mañana, Armando hizo inventario de sus desventuras y, como su vacilación le impidiera suicidarse, decidió algo definitivo” (Dueñas, 2011, p. 106), se marchó, abandonó a la madre como acto de suprema rebeldía, aunque en realidad pareciera un preso escapando de aquel encierro. Él no era dueño de su vida, tampoco se le permitiría ser dueño de su muerte. Sin embargo, cuando la figura materna, acongojada, relata el triste abandono de aquel hijo modelo, “recordaba melancólica que de pequeño, cada 10 de mayo, le entregaba una composición escrita con letra redondilla en donde hablaba incomprensiblemente de tormentas, del abrazo de los pulpos o de plantas venenosas que se alimentan con sangre” (Dueñas, 2011, p.107) y en este punto es donde la voz narrativa domina con su estilo sarcástico, indica que la interlocutora de la mujer infiere “tuvo la sospecha de que este chico raro no hubiera comprendido que el tema, en este caso, era el de la madre” (Dueñas, 2011, p. 106).

En coherencia con lo anterior destaco dos cosas, primero, la imagen que el niño tiene de la maternidad, al asemejarla con una tormenta no sólo hace referencia al oscurecimiento del cielo ante la presencia de las nubes cargadas de agua, que generan atracción con la tierra

causando rayos y el estruendo del trueno, dentro del contexto de la literatura mexicana, detectada desde el Barroco y que prevalece en la actualidad, de acuerdo a lo que señala Biedermann (1993), remite al comparativo con “los golpes del destino y los desastres mundanos” (p. 450), con ello se agudiza la desgracia en la que vive Armando, imagen que empeora al considerar a la madre como el abrazo de los pulpos, que atrapan a sus presas con sus ventosas hasta dejarlas inmóviles muriendo de asfixia; finalmente el acto materno se deposita en una planta venenosa que se alimenta de la sangre de sus presas, a quienes atrapa con la dulzura de su néctar hasta disolverlas.

El segundo aspecto a destacar es el tono sarcástico de la voz narrativa, pues de la burla pasa a lo mordaz y remata en la crueldad. Su carácter omnisciente domina el relato, observa y describe acciones, sentimientos y pensamientos, pero no muestra empatía o alguna preferencia por ninguno de los personajes. Refuerzo esta idea con lo propuesto por Pimentel (1998) en torno a la perspectiva que se presenta en los relatos, la cual define como el “principio de selección y restricción de la información narrativa” (p. 121), así en Dueñas (2011) se refiere a los cuidados de la madre como el “esmero materno” (p. 104), pero en tal diligencia que debería tender hacia la perfección, se infiere la crueldad, pues atrapa y succiona la infancia del niño como ha sido descrito en párrafos anteriores. Cuando se siente orgullosa por los elogios que recibe el hijo, la compara con “aquellas impetuosas madres espartanas” (Dueñas, 2011, p. 104), como un guerrero violento de la Grecia antigua que cantara su victoria cubierto con la sangre de la víctima haciendo una mofa en su relato.

De igual manera, tiende a ridiculizarla haciendo énfasis en su ignorancia, esto puede observarse cuando describe el por qué le gustaba confeccionarle disfraces al hijo, haciendo referencia a “su malograda vocación de corista” (Dueñas, 2011, p. 105), no es la cantante

principal o la voz central de un grupo, sólo es una acompañante frustrada, que “según el decorado con que madrugaba la imaginación de su mamita” (Dueñas, 2011, p. 104) decidía la forma en que humillaría al hijo. La única ocasión en la que alude al sentimiento que tiene la madre por su crío lo llama “amor eléctrico que lo debilitaba más que una calentura” (Dueñas, 2011, p. 105), pues imprimía sufrimiento sobre el cuerpo, causando reacciones convulsas.

La voz narrativa también es cruel con Armando pues lo compara con un objeto que se posee, la madre “al verlo tan frágil se entusiasmaba con él pensando que este hijo le pertenecía como su faja o su dentadura” (Dueñas, 2011, p. 105), ni siquiera le da el estatus de ser indispensable, sólo es un complemento a través del que ella mejora su imagen. En cuanto a la capacidad de razonamiento y la habilidad para enfrentarse a la vida refiere “a pesar de todo el muchacho no era tonto. Su inteligencia de onda lenta registraba las ideas con retraso (no sabía pensar de golpe)” (Dueñas, 2011, p. 105) y con este juego de palabras más allá de justificar sus acciones debido a su historia de vida, parece burlarse de su condición de hijo anulado por la tiranía de una madre que jugaba con él como si fuera un muñeco sin género y, para comprender la magnitud de esta última idea es necesario contextualizar con la sociedad mexicana de mediados de siglo, donde en los roles y el género predominaba el machismo como ideología.

Esta imagen tiránica se reitera en el segundo relato de Guadalupe Dueñas, “Extraña visita”. La historia se desarrolla desde el discurso de un niño paralítico, esto sin perder de vista que el lector se encuentra ante una carta suicida: “yo en verdad no conozco mi nombre, aunque ahora sé que debe ser buscado entre los muertos” (2011, p. 139), sentencia el protagonista y con ello agrego otro argumento de Pimentel (1998) en el que refiere “quien narra en «yo»,

por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya” (p. 106). El protagonista no recuerda nada de su infancia, tampoco sabe cómo llegó hasta ese lugar, pero se consuela con los cuidados que le proporciona su hermana Araceli, pero tras una serie de visitas de un ser extraño, ella se va y él decide morir, ésta es su desoladora perspectiva.

En este texto de Dueñas la madre ejerce sólo una acción: vuelve a casa y ve sobre la silla de ruedas la carta suicida en la que es referida como la causante de aquel ambiente hostil del que el niño desea escapar. Aquí, con este personaje femenino se presenta otra forma de maternidad: el maternaje⁷² que en el texto se evidencia a través la imagen de la madrastra ejerciendo efectos negativos sobre dos niños atrapados en una casona, mientras sus hijos deformes⁷³ hostilizan el espacio, la presencia de estos elementos dirigen la lectura hacia los cuentos de hadas⁷⁴, principalmente por la similitud con “Los dos hermanitos” narración creada por los hermanos Grimm (2016), aunque cabe acotar que no es el único relato clásico que aborda la historia de dos menores desamparados ante la ausencia de la madre, como lo muestra el análisis de Bettelheim (2013).

La historia de “Los dos hermanitos” se centra en dos niños que huyen de casa porque su madrastra los maltrata, ella al ser una bruja, hechiza las fuentes de agua, pero la hermanita es advertida por las voces del viento y cuida al pequeño de ser transformado en animal al intentar saciar su sed, pero la desobediencia de éste lo lleva a ser convertido en cervatillo, ella se queda a su lado mientras se refugian dentro de una cabaña en el bosque. El rey de aquellos

⁷² Que ya se había observado en el personaje de Paulina, en “Detrás de la reja”, donde es la tía quien interna en un hospital psiquiátrico a su sobrina para quedarse con el hombre que supuestamente ama.

⁷³ “Sus hijos son los mellizos de cabezas erizadas que babea y dan gritos horribles [...] Su hija es Said, la de siete años, la que tiene una joroba repulsiva y a la que usted golpea y martiriza” (Dueñas, 2011, p. 138).

⁷⁴ Con ello es posible observar, desde la propuesta de Genette (1989), nuevamente la hipertextualidad donde los cuentos de los hermanos Grimm son el hipotexto y el de Dueñas el hipertexto.

parajes llama a cacería y el niño embrujado siguiendo sus nuevos instintos desea participar como presa, pero su peculiar collar otorgado por su hermana, hace que los cazadores lo sigan hasta su refugio. El monarca, conocedor de esta situación, se dirige hasta aquel páramo y queda encantado por la belleza de la joven, entonces los lleva a vivir con él, tienen un hijo, ella es asesinada por la bruja, pero regresa como fantasma para cuidar de sus seres amados y esto hace que rompa el hechizo, finalmente el personaje recobra su estado humano y ella regresa a la vida.

Después de vencer las vicisitudes hay un final agradable, pero en el cuento de Guadalupe Dueñas, las circunstancias son tan funestas que la única posibilidad para escapar es la muerte, anulando con esto la posibilidad de redención. La mayor coincidencia entre los textos es la correspondencia de personajes principales: la dupla hermana-hermano, en ambos relatos la de mayor edad es la protectora y bondadosa niña que cuida de lo malo al pequeño varón, para los Grimm ella es la salvadora al convertirse en esposa del rey, en el relato mexicano la niña se va, pero se infiere que se marcha con “la visita”, dejando al niño en el ambiente de muerte que impera en la caos que habita, por lo tanto la imagen del monarca, bondadoso y salvador, se transforma en el de un ser que parece emisario de muerte, sin embargo también lo “salva” de continuar en aquella situación, su presencia es un detonante para el suicidio.

¿Quién es la extraña visita que da título al relato de Guadalupe Dueñas? La primera vez que se menciona es cuando el niño notó en la sala de billar, encima de la mesa “los cuerpos que gotearon sobre la alfombra un día entero” (2011, p. 138), él palpó la sangre con sus manos, pero no se aclara a quién o a cuál especie pertenecen, pero siente que desde ese día todo cambió. De igual forma se infiere que fue la visita quien trajo la silla de ruedas cromada y que importa miles de pesos, “porque usted [la madrastra] prohibió que me deslizara en el

tablón de ruedas construido por Araceli, por miedo a que le maltratara las alfombras” (Dueñas, 2011, p. 138), esto es significativo porque con ello reitera la animalidad⁷⁵ del personaje, acá no es un cervatillo, él se refiere a sí mismo como una larva, un arenque atrapado en aquel artefacto con frenos hidráulicos que representa “mi caparazón y mi tumba” (Dueñas, 2011, p. 139).

Las siguientes ocasiones en que menciona al visitante, es porque la madrastra lo invitó, y su presencia parece parte del hechizo al que está sujeto, por ello lo describe con un halo de oscuridad y maldad:

Esa presencia que tantas veces anunciara su vaho nauseabundo [que] trajo voces de maldad y de tragedia, voces olvidadas, voces de otro karma, de otra existencia. Apareció como viento de negrura [...] entró como un largo escalofrío, igual que como llega una maldición (Dueñas. 2011, p. 139)

Por lo tanto, la idea que lo emula al rey es que después de su última aparición, Araceli se va, como si contrajera matrimonio con él: “La visita anunciada llegó. Usted tuvo la osadía de traerla. ¡Gusano de la desgracia! Había tanta niebla que no le vi el rostro, sólo el ojal de la chaqueta gris, donde lucía una cinta roja y a la altura del pecho la traba de diamantes” (Dueñas, 2011, p. 139). La carta suicida es escrita tres días después, cuando el niño recuerda la sensación de humedad sobre su pecho, causada por las lágrimas de su hermana, aquí no hay una boda feliz como en el cuento de los hermanos Grimm, porque quizá ella no quería irse, pero la madrastra la obliga, eso se infiere porque el personaje la acusa de traer a aquel hombre.

⁷⁵ Tema que en el primer capítulo se destacó como un rasgo distintivo en la narrativa de Guadalupe Dueñas.

De la madrastra no hay una descripción física, por lo que de ella se sabe sólo lo que el narrador protagonista indica “Murmuran que usted no es mi madre, que Araceli y yo llegamos cuando murió la otra” (Dueñas, 2011, p. 138) y con ello, justifica el sentimiento de odio que lo domina respecto a la figura materna. Lo primero a acotar en este punto es que la representante de la imagen positiva de la mujer, está muerta y “si la madre abandona al pequeño en los cuentos de hadas, la vida de éste estará plagada de peligros” (Bettelheim, 2013, p. 277). Lo segundo refiere a la semejanza con las hechiceras. Biedermann señala que “La madrastra es en los refranes y en los cuentos la quintaesencia de la malvada anti-madre, egoísta y odiadora de los niños, dispuesta incluso al infanticidio y no muy alejada de la consecuente figura femenina negativa que es la bruja” (1993, p. 286-287).

Si bien en temas anteriores se detalló que la figura materna remite a la imagen estoica que todo lo soporta y vive para y por el otro (el hijo), también se ha señalado que la maternidad no siempre despierta emociones positivas, por ejemplo en el caso de Erika, en “Canción de cuna” de Inés Arredondo, donde la adolescente percibe en su vientre a un ser monstruoso que la acecha, al cual repudia, quizá comparable con Ángela, personaje de “Estar vivo” de la misma autora, que elige abortar para no perder su belleza física y no convertirse en “señora”. Lo diferente en los textos de Guadalupe Dueñas es que nos muestra la visión de los hijos ante maternidades tiranas.

Continuando con el análisis de “Extraña visita” es pertinente acotar que “la bruja semeja la manera en que la madre preedípica se presenta al niño: concediéndoselo todo y satisfaciendo sus deseos mientras que el pequeño no insista en hacer las cosas a su manera y permanezca simbólicamente atado a ella” (Bettelheim, 2013, p. 134), esto es notorio en el texto porque la casa que habitan es referida como una telaraña, están atrapados en ese lugar: “mi hermana no

sabe de qué hogar hemos desaparecido, ignora por qué llegamos aquí y por qué vivimos secuestrados entre tantas cosas extrañas” (Dueñas, 2011, p. 138-139), posteriormente indica que acorde a lo que Araceli le platicó, él podía caminar y “un día desperté con estas piernas reseca, que van perdiendo peso y se hacen cada vez más ingravidas” (Dueñas, 2011, p. 139), como si esta condición fuera el resultado o castigo a su desobediencia.

El narrador protagonista refiere que fueron secuestrados por la madrastra, “hubo un tiempo en que dormíamos en la paja del establo donde usted nos escondió. Muchas veces la sorprendimos tratando de averiguar nuestros pensamientos, como si en verdad creyera que pesa sobre nuestras almas algún delito” (Dueñas, 2011, p. 139) y con ello se reafirma que su condición de paralítico pareciera el efecto de una maldición o hechizo, que se complementa con la imagen del visitante, como se explicó en párrafos anteriores.

En tanto, el ambiente donde se desarrolla el relato es la ruptura total con los cuentos de hadas, sobre todo ante una lectura desde los símbolos. El “espacio de la muerte” (Dueñas, 2011, p. 138), como lo refiere el protagonista es una casona, de acuerdo a Biedermann (1993) la casa tiende a ser uno mismo, esto desde una visión psicológica, Bachelard (1965) también indica que este espacio “adquiere energías físicas y morales del cuerpo humano” (p. 71), aunque cabe señalar que en este caso, representa a la madrastra, además, debido a que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de un hombre” (Bachelard, 1965, p. 36), adquiere una connotación funesta porque está llena de “sonidos que se enredan a mi cuerpo como algo viscoso, clamores inaudibles, ecos que repiten un mismo nombre” (Dueñas, 2011, p. 138), pese a que en el texto no se señala de manera explícita ese nombre, se infiere que es el de la figura materna, pues a ella está dirigida la carta.

Aunado a lo anterior, la casa al poseer una connotación femenina se le contempla como “un refugio, un retiro, un centro” (Bachelard, 2006, p. 21), porque a partir de ella se transita de lo real a lo imaginario u onírico, por ello Bachelard indica que “se encuentra en la frontera entre dos mundos” (2006, p. 133), que en “Extraña visita” se refleja de la siguiente manera: “He navegado bajo camas y sofás, contando los nudos, las fisuras, los arabescos de moho, donde los sentidos tornan vivo el espacio de la muerte. Aquí, en esta mansión que antes, hace muy poco, era mi único universo” (Dueñas, 2011, p. 138). Al señalarse como un navegante remite a la imagen de Odiseo enfrentando una serie de peligros, extraviado, lejos de su hogar, y aquí rompe con el mito griego, porque el personaje no regresa a casa, pese a las peripecias que surca.

Un elemento peculiar que posee la casona es el torreón que da hacia un abismo, esta imagen también remite a las princesas atrapadas en una torre, custodiadas por seres malignos, como los dragones, pero en el texto de Dueñas, ese es el lugar hacia el que repta el personaje para arrojarlo desde ahí porque nadie viene a salvarlo y, nuevamente, rompe con el final alentador de los cuentos de hadas.

Finalmente es necesario detenerse para enfatizar el nombre del narrador protagonista, “Araceli me puso Lot. Ella lo inventó” (Dueñas, 2011, p. 139). La referencia bíblica remite al sobrino de Abraham, quien después de acompañar a su tío se instala en una llanura entre Sodoma y Gomorra, los espacios del pecado y de la decadencia de valores, dichos reinos al entrar en guerra con otras comunidades, secuestran a Lot y a su familia, pero antes de ser destruidos por la lluvia de fuego son rescatados por los ángeles de Yahvé⁷⁶. En el texto de

⁷⁶ En este punto, de acuerdo a la propuesta teórica de Genette (1989) es posible observar otra forma de transtextualidad, por alusión se infiere la intertextualidad al observar la copresencia entre dos textos: el bíblico y el elaborado por Guadalupe Dueñas.

Dueñas, quizá su hermana le otorgó ese nombre con la esperanza de que alguien lo rescatara, pero eso no ocurre y con ello también rompe con la posibilidad de que la religión lo salve. Así, las madres en los textos de Dueñas funcionan como seres tiránicos que desde su poder condenan a sus hijos a la anulación o la muerte.

Como se señaló al inicio de este capítulo, las formas de la maternidad han cambiado y no es posible atar a un solo concepto o a una disciplina el acto materno. La sociedad, desde sus privilegios o carencias, configura el actuar de las mujeres que procrean, cuidan o deciden no ser madres. En el México del medio siglo se amalgama una diversidad de mujeres que representan a distintas generaciones y cada una desde sus circunstancias acata o renuncia a lo establecido.

La vejez anula la posibilidad de gestar nuevas vidas en sus vientres, pues como ya se anunció en apartados anteriores, sólo en el mito bíblico es posible tal acto, siempre y cuando sea voluntad de Dios. Elegir el amor y ser presas de actos carnales las condena a la soledad y el sufrimiento, pareciera que no es posible tener las dos cosas al mismo tiempo, porque entonces se consideran como malas o se convierten en tiranas, como ocurre en los textos de Guadalupe Dueñas.

Sin embargo, la madre con todas las posibilidades de sus conceptos necesita un elemento imprescindible para su existencia: el hijo. Esto es el tema que ocupa al siguiente capítulo, en el que desarrollo desde la otredad una serie de conceptos que funcionan como base del tema que aquí se sustenta.

CAPÍTULO 3. LA SOLEDAD Y EL SUFRIMIENTO, UNA LECTURA HACIA LA ACTUALIDAD

3.1 Existir sólo por y para el otro, el hijo como esperanza y desolación

Cuestionar la posibilidad de que exista una madre sin la imagen del hijo es un debate abierto que puede tomar muchos matices, sin embargo, como se señaló en el capítulo anterior, los conceptos relativos al ejercicio materno están en constante evolución, se modifican o diversifican dependiendo de las ideas que rijan a la sociedad que los contextualice, pero para este punto es notorio que la definición desde lo biológico quedó rebasada ante la incursión de la sociología, la antropología, la psicología y la política, que han delineado nuevas formas de ejercer la maternidad.

Dichos conceptos fueron desarrollados anteriormente, previo al análisis de los textos de las autoras del medio siglo, sin embargo los traigo a mención con el fin de profundizar la interpretación de ellos. La maternidad, entonces, es un conjunto de cuidados que se proporcionan hacia el hijo, mientras que el maternaje es una serie de comportamientos donde se brindan cuidados que se relacionan con la crianza, el sustento económico y la protección de otro ser, mientras que el maternalismo es una actitud, que implica los comportamientos anteriores. Parecieran no tener límites claros estas definiciones, pero presentan un punto de coincidencia, son comportamientos que recaen en el otro.

Regreso a la primera idea que dio apertura a este capítulo, pero ahora la planteo como un cuestionamiento: ¿puede existir una madre sin la imagen del hijo? No. De acuerdo al análisis aquí presentado, para los personajes femeninos pertenecientes a los textos de Arredondo, Dávila y Dueñas, la existencia de las mujeres es creada y determinada sólo a partir del otro. Para desarrollar a completitud la argumentación a esta idea retomo los conceptos base en torno a la construcción de la identidad, entendida como la configuración que hacemos de un ser a partir de la similitud o discrepancia con quienes le rodean.

La otredad es un término perteneciente a la filosofía, con el que refiere a la índole o naturaleza de ser el otro, ante ello, de manera lógica es necesaria la existencia de un sujeto a partir del que se generen discrepancias o similitudes, ya que a través de esto es posible configurar ambos seres o estadios de la existencia; de esta manera la conciencia del ser (saber que existimos en un punto y en un tiempo, el yo) es un binomio de interdependencia.

¿Por qué tomar como coordenada el análisis aquí propuesto? Porque sólo al saber lo que el otro es, sé lo que soy. Explico, la configuración de los personajes creados por Arredondo, Dávila y Dueñas confrontan su existencia con aquello que deben ser, lo cual va dictado por una serie de normas sociales que contextualizan las historias, situaciones que no son ajenas a los cánones presentes en la temporalidad donde las escritoras se abrieron camino en un mundo literario dominado por lo masculino, como se ha comentado durante la contextualización histórico-cultural, en el capítulo 1.

El primer deslinde que las autoras realizan, como se describió en el segundo tema de dicho capítulo: “Divergencia en vida y obra”, se presenta al generar una separación con lo esperado del rol femenino de su época, inmersas en el ámbito cultural cimbraron a la Generación del Medio Siglo colocando sus nombres al lado de aquellas plumas reconocidas

internacionalmente⁷⁷. La segunda incisión se da al interior de sus textos, donde mostraron la discrepancia con aquello que se cualifica como escritura femenina⁷⁸, primero al romper con los temas, después al mostrar una postura crítica ante ellos.

En cuanto al concepto de otredad me parece necesario distinguirlo de algunos otros términos con los que suele relacionársele: alteridad y mismidad, ya que al ser un tema limítrofe con otras disciplinas de las ciencias sociales es pertinente delimitarlo para observar su presencia en el ámbito de los estudios literarios y finalizar con su aplicación en el desarrollo de esta investigación sobre la maternidad.

La otredad es un término en devenir, un concepto inacabado porque muta al ritmo del autoconocimiento. Para profundizar en esta idea recurro a lo planteado por Paz (2003) en su ensayo *El arco y la lira*, texto señalado por Pereira (1992) como aquel que reúne los tópicos constantes en torno a los que giró la producción literaria de la Generación del Medio Siglo. El problema del otro es presentado como el conflicto del hombre que se convierte en:

flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre delante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el hombre sin cesar avanza y cae, y cada paso es *otro* y él mismo. La “otredad” está en el hombre mismo. Desde esta perspectiva de incesante muerte y resurrección, de unidad que se resuelve en “otredad” para

⁷⁷ Como fue descrito en el Capítulo 1. Tema 1. El medio siglo, cuna de una generación. Ante la presencia del Centro Mexicano de Escritores, las becas y la serie de revistas culturales de aquella época donde no sólo publicaron escritos mexicanos, sino que tendieron redes con el resto de Latinoamérica y Europa.

⁷⁸ Muestra de ello es lo expuesto por Azuela (1947) en *Cien años de la novela mexicana*, donde asegura que antes de 1930 la presencia de mujeres en la escritura era mínima y además no poseían un genio creativo pues los temas abordados sólo eran de interés romántico. Pese a que, como se mencionó el desarrollo del tema 1, en la época había figuras ya de renombre en el campo del arte: Antonieta Rivas Mercado, Guadalupe Marín, Nahui Ollin, Frida Kahlo y María Izquierdo.

recomponerse en una nueva unidad, acaso sea posible penetrar en el enigma de la “otra voz” (Paz, 2003, p. 176).

Este juego de significaciones parte de las relaciones que establecemos con el mundo, pues de esta manera nos configuramos al tiempo que explicamos aquello que nos determina, entonces asumimos lo otro o, en contraste, nos asumimos como lo otro. Lo que las circunstancias nos permiten ser o nos limitan a ser, en conjunto con la postura actitudinal que tomemos ante ellas, así como la explicación que demos ante éstas es lo que configura nuestra existencia.

De esta manera, cuando Paz (2003) postula como otredad “el continuo proyectarse del hombre hacia lo que no es él mismo sino Deseo” (p. 136) da pauta a la autodefinición a través de asumir y anhelar, de ahí la imposibilidad de llegar al conocimiento absoluto del otro (y de uno mismo), pues el juego de interdependencia para llegar a la significación está en un cambio constante. Cuando se aplica esta idea a la maternidad, ésta se convierte en el deseo a cumplir, pero al ser una construcción ideológica se transforma en una posible forma de “realización femenina” que no necesariamente se transfigura en significados positivos, sino que se conecta con vivencias de soledad y sufrimiento, como se argumentó en el “Preámbulo a las maternidades”, en el capítulo 2.

Una vez expuesto lo anterior surge como pregunta delimitante: ¿desde dónde se observa la otredad? Si su base es el hombre y el significado que toma a partir de la serie de relaciones que entabla con aquello (y aquellos) que lo rodea(n), las disciplinas desde las que se ha analizado dicho fenómeno toman como referente la filosofía al observarlo como tema ontológico, seguido de la sociología, la antropología, el psicoanálisis, el arte en general y como parte de éste: la literatura.

Laín (1968) en el segundo tomo de *Teoría y realidad del otro* realiza un recorrido por diferentes áreas en las que es posible rastrear este tema como eje de análisis, parte de los elementos bíblicos hacia los metafísicos, para contrastarlos con las etapas del desarrollo humano, lo cual es visto desde la psicología, y finalmente postula algunos ejemplos que forman parte del mito literario, con ello muestra las diferentes disciplinas desde las que es posible abordar el tema y que en el desarrollo de este proyecto, se entabla un diálogo textual con mitos dominantes de la religión católica.

Autores como Todorov (1998) analizan dicha temática desde los elementos históricos y cómo impacta en la sociedad, esto en el texto *La conquista de América. El problema del otro*, mientras que Kristeva (2020) en *El sujeto en proceso*, lo describe como una sucesión de etapas a través de las que se construye la identidad mediante una serie de etapas que llevan hacia la similitud y yuxtaposición, principio básico que sigo para delinear a las protagonistas de los relatos analizados; en cambio, Bartra (2007) en *Territorios del terror y la otredad* lo explica desde el enfoque antropológico, sin embargo, desde sus argumentos refieren a conceptos interdependientes: identidad, alteridad y mismidad, los cuales detallo a continuación por ser necesarios, de igual manera, en la configuración de los personajes femeninos de las autoras en cuestión.

La identidad es comprendida de forma llana como el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (DRAE, 2020, párr. 2), lo complejo de este concepto es cómo se obtiene el conjunto de rasgos, pues es en ese territorio donde guarda estrecha relación con la otredad: “Se necesita del proceso de descubrimiento del otro desde el yo y la yuxtaposición con el otro, es decir, la condición o estado de ser el otro, para definir el ser” (Pacheco, 2009, p. 355).

Para adquirir aquellos elementos que nos convierten en individuo es pertinente comprender a “la identidad como un fenómeno social, resultado de las relaciones del ser consigo mismo y con otros” (Alejos, 2006, p. 48), ya Hidalgo (2006) identifica al miedo y el odio como configuradores del otro, pero no sólo debe contemplarse desde este matiz negativo, pues la exploración de los lazos se desarrolla en todos los niveles de convivencia, ante lo que es posible identificar diversos tipos de identidad: sexual, histórica, personal, cultural, nacional, etcétera.

Continuando con la idea anterior, la “identidad debe entenderse como un fenómeno de frontera, como algo que ocurre en el umbral de intersección entre yo y el otro, en el encuentro exotópico con la alteridad” (Alejos, 2006, p. 54), es decir cuando se asume ser el otro. Para Alejos, “la alteridad es entonces vista como un no-yo, como lo absolutamente ajeno, externo, o como un referente de contraste u oposición respecto al yo” (2006, p. 48).

¿Cuál es la diferencia entre la otredad y la alteridad? La perspectiva. Yo observo al otro y me miro diferente en contraste con él, entonces asumo mi alteridad. Si alguien me observa para él seré el representante de la otredad, mientras se define a partir de la alteridad tras la discrepancia que creó conmigo. ¿En qué punto se relacionan ambos términos con la identidad? En el proceso de observar y definirse.

Pero, ¿qué ocurre cuando no me asumo por contraste, sino por similitud? Al observarme igual o coincidente con el otro, adopto un estado de mismidad⁷⁹. “Así como el espejo devuelve cada vez la certeza de mismidad, el ser de la otredad la refuerza y consolida” (Gaínza, 1994,

⁷⁹ La aplicación de este término puede observarse a profundidad en la idea de las madres longevas, que se desarrolla posteriormente en este capítulo.

p. 10), una vez más el punto de intersección es la construcción de la identidad. Paz (2003) condensa este proceso al afirmar “por ti soy una imagen, por ti soy otro, por ti soy” (p. 181).

Los anteriores conceptos se esclarecen al observar cómo nos relacionamos con la otredad, lo cual es una propuesta de Todorov (1998), quien lo describe a través de tres ejes: a) mediante el juicio de valor que ubica al otro como igual o inferior a mí; b) determina el alejamiento o acercamiento en mi relación con el otro al momento en que adopto sus valores, me identifico con él o le impongo mi imagen (la forma en la que contemplo determinado aspecto del mundo); c) la indiferencia, que puede surgir ante mi conocimiento o la ignorancia del otro.

Los ejes mencionados son un cúmulo de experiencias vivenciadas ante el devenir de lo cotidiano. De esta manera, Hidalgo (2006) concreta que lo diferente, la otredad son momentos de un discurrir permanente, donde los límites entre lo propio y lo extraño, lo mismo y lo diferente, no son estados permanentes, por lo tanto al contemplar al individuo como sujeto es necesario observarlo desde dos perspectivas, la primera hacia lo individual, la segunda hacia lo colectivo.

Alejos (2006) señala que “el sujeto es una unidad abierta al tiempo, es un participante de la vida social, con capacidad de reacción y creación propias frente a lo planteado por las circunstancias concretas” (p. 51) esto le permite ser un representante de la serie de relaciones que su entorno ejerce en él. De ahí que al observar al individuo también sea susceptible analizar el momento histórico que lo determina, pues forma parte de su identidad cultural, concepto sugerido por Gaínza (1994) y que es posible aplicar al personaje literario, pues a partir de ello es viable observarlo como representante simbólico de una situación en una época. Enfatizo lo anterior con la interpretación que da Rodríguez (en Zavala, 1996) en torno

al pensamiento de Bajtin, “hasta la más simple expresión tiene una clara estructura sociológica en el la presencia del otro aparece como ineludible” (p. 150).

Una vez expuestos los términos con los que se interrelaciona la otredad doy paso a los temas recurrentes que en ella se han tratado. Desde la sociología y la antropología los tipos ideales de la otredad son: el forastero, el extranjero, el extraño y el monstruo (Izaola y Zubero, 2015), modelos característicos de alienación presentes en las transformaciones geopolíticas y que, por su relevancia, están presentes en el terreno de la literatura. Si bien no son un eje de análisis principal en los textos de Arredondo, Dávila y Dueñas sí están presentes tanto en los textos a analizar, como en la revisión temática realizada en el capítulo 1.

Reafirmando lo anterior, dichos tipos ideales no permanecen ajenos al campo del arte, como lo señala Al Rifai, (2006) las representaciones del espacio en los discursos fílmicos y literarios arrojan las relaciones de la otredad entre las culturas metropolitanas colonizadoras y las culturas periféricas colonizadas, esto al referirse a los temas predominantes en el cine latinoamericano, ante esto baste observar la presencia de la hibridación cultural que se muestra en la pantalla⁸⁰.

Sin pretender asegurar que todos los filmes versan sobre la misma problemática sí es posible generalizar que el conflicto de los personajes se da ante observar la diferencia con el otro⁸¹, las dualidades, ambivalencias y la extrañeza que produce no pertenecer a la mismidad.

⁸⁰ Esto ante la mezcla de elementos culturales y la formación de nuevas identidades.

⁸¹ Si observamos las películas que en los últimos cinco años han representado a México ante el mundo en la galería comercial de los Premios Óscar (ya sea por estar contextualizada en nuestra cultura o por ser creada por un connacional y cabe aclarar que esto sólo es por colocar un referente explicativo a la idea que origina esta nota al pie) tenemos: *El renacido* (González, 2015), donde se hace presente el conflicto del hombre con la naturaleza y la muerte, *La tempestad* (Hueso, 2016), la lucha entre el narcotráfico y sobrevivir en la sociedad mexicana, *La forma del agua* (Del Toro, 2017), la pertenencia a los otros a través de la alteridad y convertirse en un ser mítico, *Coco* (Molina y Unkrich, 2017), un niño que ante la prohibición de ser cantante se confronta su deseo, *La camarista* (Avilés, 2018), pertenecer al bajo estrato social y servir al alto, *Roma* (Cuarón, 2019),

Con lo anterior me aproximo al campo de la literatura y el rol que juega la mujer en él, no solamente como escritora, sino como personaje inmerso en el universo narrativo:

En el discurso literario podemos hablar tanto de fragmentación como de multiplicidad de identidad. El segundo término, “multiplicidad”, lógicamente resulta más positivo porque conlleva la idea de diversidad, variedad y flexibilidad, mientras que el primer término, “fragmentación”, implica la pérdida del ser en su totalidad (Pacheco, 2009, p. 3.57)

En el análisis en torno a las representaciones de mujeres en la literatura, en la construcción, reconstrucción y deconstrucción de dichas representaciones, Pacheco (2009) señala que los estudios sobre lo femenino en su relación con la literatura (escritoras, heroínas y lectoras) data de los años 90 del siglo XX, sin embargo esto no significa que la presencia de creadoras fuera nula, pero con anterioridad en los estudios prevalecen autores masculinos describiendo lo que ellos percibían como “lo femenino”. Éste es el punto de la subversión, ante la ruptura con lo establecido.

Las producciones literarias durante la Generación del Medio Siglo eran tildadas a partir del sentimentalismo, aplicando este término con un sentido peyorativo que tendía hacia el melodrama y la exacerbación de las historias románticas, sin embargo el ejercicio escritural de distintas mujeres⁸² rompe con estas temáticas e inicia un serio cuestionamiento hacia los roles dictados por la sociedad y la función de la mujer en diversos ámbitos. Si bien coincide

los roles femeninos en aquella época, *Ya no estoy aquí* (Frias, 2019), no encontrar lugar para su cultura mientras se refugia en otro país.

En todas es posible encontrar las dualidades a través de las que los personajes se definen, esto al adoptar el rol o ser el otro.

⁸² Ya fueron mencionadas durante el desarrollo del primer tema del capítulo 1 y entre ellas se encuentran: Nelli Campobello, Elena Garro, Enriqueta Ochoa, Rosario Castellanos, sólo por mencionar algunas.

con la gesta del movimiento feminista, no es la intención de este trabajo vincularlo con dicha lucha ideológica-social, esto por tratarse, principalmente, de un tema perteneciente a la sociología y porque desde mi percepción al observarlo como estandarte feminista se pierde de foco la construcción artística. Aunado a ello, como se advirtió en el capítulo 1, hay una diversidad temática por abordar y restringirlo a esta arista limitaría el estudio sobre la maternidad.

En cuanto a la maternidad es importante anotar que hay aspectos represivos pues se le atribuye como papel central el sometimiento al silencio y la otredad, otras tratan de establecer redes de apoyo y sororidad, algunas van hacia la alteridad como una forma de reafirmar la experiencia femenina como fuente de liberación de los valores patriarcales, esto de acuerdo a lo planteado por Palomar (2005).

Si bien mencioné al inicio de este apartado que las autoras generan un deslinde con su época, ¿dónde se evidencia dicha postura? En el momento en que desde sus letras es posible inferir que se asumen como lo otro.

Porque nosotras las mujeres como protagonistas estuvimos, en una mayoría abrumadora, ausentes durante más de veinte siglos, tanto de la escritura como de la conciencia colectiva de la humanidad sobre sí misma. La historia de la cultura occidental, hasta hace poco, la habían escrito los hombres desde una perspectiva masculina dominante, como un imaginario histórico hegemónico que narraba los grandes acontecimientos sociales, económicos y políticos realizados, fundamentalmente en el espacio de la vida pública, por los grandes héroes de estos sucesos históricos (Hidalgo, 2006, p. 3).

Si bien lo anterior se lee desde una postura social antropológica, al llevarlo al campo de la creación literaria, la autora destaca como tendencia la prevalencia de fantasías masculinas, que están al servicio de la producción social del inconsciente. Del mismo modo que en los sueños, también está presente en la producción cultural de espacios simbólicos plagados de tabúes (Hidalgo, 2006). Y a esto adhiero la idea central de Siri Hustvedt (2017) que en su compendio de ensayos, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*, ejemplifica a bastead lo anterior: mirarnos a través de cómo nos ve el otro es una forma de asumirnos ante el mundo.

Por lo tanto, al contemplar a la literatura como territorio de convergencia en el que se refleja, magnifica, repele, describe o se opone al acontecer socio-histórico también es necesario presenciarlo como el espacio desde el que se genera la divergencia, pues desde sus líneas se manifiesta la subversión. En el caso de los personajes creados por Dueñas, Arredondo y Dávila es notoria la capacidad de autorreflexión, que “al igual que el proceso de individuación, de desarrollo de un sujeto autónomo con capacidad de auto constituirse, pueden considerarse tanto resultados posibles de la modernidad, como formas de resistencia” (Hidalgo, 2006, p. 5). De ahí la importancia de analizar las voces narrativas en las historias, pues aquellas que están en primera persona dan cuenta de su vivencia y a través del contraste con lo otro o los otros, se construyen.

Uno de los puntos fundamentales a destacar de las autoras es que no sólo permea esta forma de resistencia a través de las voces femeninas en sus textos, sino que desde la visión masculina generan una serie de contrastes que configuran una concepción divergente del mundo. Siguiendo la idea de Paz (2003) el acto escritural es una búsqueda de libertad y trascendencia, al ser:

expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la “otra voz”, la “otredad” son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, “otredad”, libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos (Paz, 2003, p. 179).

Al centrar dicha acción poética en el acto creativo de las autoras, cada una desde su lugar en el acontecer cultural de México, transforma desde sus líneas el plano literario. Continúo con una cita de Paz, pero no antes sin destacar que tanto en sus estudios críticos como en su labor ensayística son carentes las alusiones a las escritoras de la época, esto toma especial relevancia al observar su acción centrípeta en el ambiente intelectual de nuestro país. En su texto refiere solamente en masculino la labor poética, pero considero que sin distingo puede extenderse a Dueñas, Arredondo y Dávila:

Ahí, en pleno salto, el hombre, suspendido en el abismo entre el esto y el aquello, por un instante fulgurante es esto y aquello, lo que fue y lo que será, vida y muerte, en un serse que es pleno ser, una plenitud presente. El hombre ya es todo lo que quería ser: roca, mujer, ave, los otros hombres y los otros seres. Es imagen, nupcias de los contrarios, poema diciéndose a sí mismo. Es, en fin, la imagen del hombre encarnando en el hombre (Paz, 2003, p. 180).

En torno a esta idea Gáinza (1994) presenta una arista complementaria al mencionar que aquello que nos hace humanos es asumir la realidad a través de una red simbólica que parte del discurso, los textos y el lenguaje, por lo tanto al llevar esto al campo de la literatura es posible identificar que los textos artísticos son un tejido de símbolos que van desde la

mismidad a la otredad, es decir, que a partir de estos dos procesos se construye el significado al interior.

Como bien se sabe, para el análisis de este proyecto se tomó como eje a la maternidad, porque genera una ruptura tajante con la idea romantizada de la procreación, al grado de dotar este proceso con elementos monstruosos, el hijo es el otro, las mujeres la alteridad, como señala Córdova (en Saldaña, et. al. 2017) “ser una buena mujer, en el sentido de plegarse a los mandatos del sistema de género que exigen fidelidad, la reclusión y el recato femeninos, puede no corresponder a ser una buena madre” (p. 214).

Las otras, serán las malas, que se asumen desde la alteridad, sometidas a sus circunstancias, para Paz (2019) es la activa, la contraria a la abnegada madre, no es la novia que espera, ella busca, expresa, busca a los hombres y los abandona, como lo hace el macho. Para llevar hacia los textos, lo expuesto en este tema es crucial observar los elementos que delinear a los personajes y desde dónde se cuenta la historia, ante ello retomo los elementos estructurales (trama, estructura, voces narrativas y configuración de los personajes) de cada relato.

3.1.1 Fragmentos femeninos en “Canción de cuna”

La historia descrita por Arredondo delinea a sus personajes a través de los otros a través de miradas parciales que emulan fragmentos femeninos perdidos en la sociedad de la época. El relato inicia cuando una mujer de 52 años cree estar embarazada, al asumirse como una madre, acorde a lo que dicta la sociedad de época, convierte al producto en su razón de existencia, desde ese momento es por y para el otro. Lo comunica a sus hijos, que también representan a los otros, pues a través de ellos se valida su función de madre: “Doce nietos y

todos los hijos casados. Cualquiera pensaría que así está bien, que he cumplido...” (Arredondo, 2011, p. 86). Ellos asombrados e incrédulos observan el deterioro en la salud de su madre, entonces la convencen de ser intervenida desde lo psiquiátrico y bajo la estadía de la hipnosis vigil recuerda la canción que le cantaba su hermana, Erika, de esta forma se conecta la historia con otros personajes femeninos.

Esta última es la protagonista de la segunda historia, en la que una joven embarazada, de 15 años, se encuentra oculta, enclaustrada en la soledad y el sufrimiento en lo remoto de la llanura porque está embarazada, pero no cuenta con la validación social, pues su estatus (su padre es un alemán⁸³) la condena a cuidar a su hija desde el lazo de la hermandad, para conservar las apariencias, esto es un secreto que es cautelosamente resguardado por su madre y que sólo revela ante su lecho de muerte.

El supuesto embarazo de la adulta es un pólipo uterino que le es extirpado ante su solicitud, la hija menor de ésta es quien cierra la historia al explicar el comportamiento de su madre, la comprende porque ahora es ella quien está gestando una nueva vida. Así los fragmentos presentados de las mujeres-madres generan una postura de mismidad, asumen su rol de cuidadoras, guardianas, transmisoras del comportamiento que se debe tener al gestar y criar.

El cómo se cuenta la anécdota es lo imperante en el relato. La relación filial entre cuatro generaciones de mujeres (y cada una representa un punto de vista distinto sobre la maternidad, un fragmento) está dividida en cinco apartados, que a su vez integran tres niveles en el texto, que aquí se señalan con letras:

⁸³ El extranjero es una forma del otro, en “Canción de cuna” la presencia de este hombre permite interpretar que es él quien ordena ocultar a la hija y su embarazo, con ello se abre la posibilidad de lectura a observar que México no es el único espacio geográfico donde el rol de la mujer debía ser estricto y riguroso en torno al canon, pero este no es el tema principal a discutir en este trabajo.

A) Constituido por los apartados uno y tres, refieren a la adulta de 52 años, quien es la tercera generación. Ella cumple con el rol de madre estoica que acata lo determinado por la sociedad, se define a través de sus hijos, obedece ante lo que estos le ordenan y su posibilidad de convertirse nuevamente en madre es negada ante la presencia del pólipo, pero esto se describió a completitud en el capítulo anterior durante “La ruptura del mito de la madre longeva”.

B) Formado por los apartados dos y cuatro, en ellos se cuenta la historia de la joven de 15 años, perteneciente a la segunda generación y se describe superficialmente la situación de su madre, ella es la primera generación, quien también es presa del canon, pues oculta a su hija de la sociedad que la juzgaría, pero esto es en obediencia al padre, que a su vez representa la mirada del extranjero (el otro que mira desde el exterior). A Érika se le niega la posibilidad de ser madre y es colocada en el rol del maternaje, porque ejerce los cuidados sobre la niña, pero ante la sociedad ella es solamente la hermana.

C) Es el apartado cinco el que une los dos anteriores, esto al hacerse presente la cuarta generación, la gestante que tiene la esperanza de ser diferente a quienes la precedieron, ella se asume desde la alteridad, quiere que su historia no repita lo de las anteriores, pero para saberlo primero se asume como madre, desde la mismidad, sólo así puede saber que anhela lo diferente.

Así, los apartados uno y dos funcionan como planteamiento de la historia, describen la situación en la que se encuentran las mujeres gestantes, tanto a nivel personal (en relación con el hijo) como la postura que ostentan sus familiares, quienes a su vez representan a la situación social que las confronta. En cambio, los apartados tres y cuatro fungen como enlaces que dan continuidad a la historia de cada mujer. En uno se describe la estadía en

hipnosis que lleva a la adulta a recordar la canción que le cantaba su hermana, en el otro se delinea la relación que lleva Erika con su hija-hermana, a través de la melodía. Finalmente, en el apartado cinco, la hija menor es quien enlaza la historia al revelar la relación entre las otras dos mujeres y ella. De esta manera la organización del texto se cohesiona al unificar las anécdotas, alejándose de la estructura tradicional de la narración, pues rompe la linealidad de los acontecimientos.

¿Quién habla?, ¿desde dónde se miran?, ¿cuál es su perspectiva? En el relato, están presentes dos voces narrativas, la primera de ellas enuncia desde un YO en los segmentos uno, tres y cinco, como testigo; la segunda refiere a un ÉL en los apartados dos y cuatro, desde la omnisciencia. La relevancia de observar la voz que guía radica en tres aspectos: al configurar la deixis ante el tema, al asumir la alteridad o la otredad y al identificar a quién dirige su discurso, tanto al interior como al exterior del relato.

La voz narrativa en primera persona pertenece a la hija menor, la representante de la cuarta generación. ¿Desde dónde cuenta la historia de su madre? Es la voz de una testigo que evoluciona como personaje al interior del relato. En el primer segmento se hace presente al enunciar desde un YO - ELLA: “la miraba”, “la veía”, “yo sabía”, “puse atención”, “la sorprendí”, con sus acciones analiza y se posiciona dentro de la historia al asumirse en un nosotros cuando menciona a sus hermanos “y nos observaba uno a uno a medida que hablaba” (Arredondo, 2011, p. 86).

Para el tercer segmento deja a un lado su postura de testigo e interfiere en el decurso de los acontecimientos “yo misma me di maña y le fui insinuando...” (Arredondo, 2011, p. 90), líneas después “bajé corriendo en busca de la guitarra” (Arredondo, 2011, p. 91). Ante esto

es posible observar que si bien al inicio se enfoca en las acciones de su madre, para este momento también describe las suyas, va de un YO – ELLA hacia un YO – ELLA – YO.

Así, en el quinto segmento es su voz la que domina en el decurso de los acontecimientos “La canción de mi abuela y mi madre me envuelve. Mi historia es diferente...” (Arredondo, 2011, p. 94), entonces enuncia desde un YO – YO. De esta manera permite observar su deixis, una joven, en el presente de la historia contextualizada en la década de 1960 en México, que pretende romper con el sufrimiento, la negación e incluso lo insano de las maternidades que la preceden.

Al observar la evolución de la voz narrativa destacan tres aspectos: el primero se evidencia al inicio cuando narra un fragmento de la historia de la otra, de la mujer que cree estar gestando; el segundo se presenta al final cuando asume su rol desde la mismidad: “lo sé porque estoy embarazada y me toca ahora a mí” (Arredondo, 2011, p. 94), sin embargo también es posible observar un tercer rasgo cuando pretender generar alteridad, pues si bien la maternidad la une a su bisabuela, abuela y madre discrepa con ellas, al intentar romper con sus vivencias, esto lo realiza al enunciar “mi hijo tiene padre, tendrá madre” (Arredondo, 2011, p. 94), señalando con ello, que para las mujeres que la precedieron no hubo una figura masculina que estuviera presente en la crianza y, al parecer, en ello deposita la posibilidad de romper con la historia de la que proviene.

En cambio, la segunda voz narrativa pertenece a un ÉL, desde la omnisciencia, “ayer y mañana fueron y serán iguales” (Arredondo, 2011, p. 87). Si bien enuncia desde un presente, notorio en las formas verbales de la descripción “se eriza”, “entra”, “se hace sentir”, “afina”, “desliza”, “espera”, “vuelve”, al reconstruir el relato por el orden de los acontecimientos se infiere que narra desde el pasado, pues se enfoca en contar la historia de Erika, perteneciente

a la segunda generación. Un rasgo más de su omnisciencia es su discurso, que decreta: “todo sucederá como sucedió” (Arredondo, 2011, p. 89), además de que se dirige directamente a la joven: “hay que estar atenta, hacia adentro, hacia el fondo” (Arredondo, 2011, p. 90) y pareciera que con esta oración habla a todas las mujeres gestantes, sugiriendo con este rasgo un posicionamiento ante el tema, lo domina, por eso advierte.

Aunado a ello emula a la conciencia del feto, “pero el sentido sería otro si ella no hubiera estado acechando desde antes de que hubiera un primer día” (Arredondo, 2011, p. 89), se refiere a la niña, otro fragmento femenino, la hija de Erika, que aún antes de nacer aguarda cautelosamente a su madre-hermana, imagen que se reafirma en el cuarto segmento cuando hace referencia a los ojos de la pequeña: “no tienen expresión, se abren un momento para captar un rostro, atrapar una palabra y vuelven a entornarse, rumian despacio la presa y se abren para cazar otro pequeño signo” (Arredondo, 2011, p. 92).

¿Desde dónde narra? Desde todos los tiempos, conoce la historia de las cuatro mujeres y reúne todos los fragmentos. ¿Quién es? Como posible argumento de respuesta a esta pregunta tomo la propuesta principal de María de Alva (2014) en su estudio *Memoria y escritura del cuerpo*, en el que plantea: “La escritura las libera de la prisión del cuerpo y es capaz de darles armas para comprender su vida, su cuerpo y su propia identidad fungiendo como una especie de catarsis o expiación de sí mismas que las reconforta, las perdona y las vuelve poderosas” (p. 17-18), esto al referirse a las mujeres escritoras.

A lo anterior agrega que “las narradoras femeninas que cuentan sus historias con su puño y letra son seres al margen de la sociedad; se encuentran en la periferia por distintas circunstancias. De esta forma, dichas narradoras cuentan con la experiencia de su vida a la manera de una autobiografía, o bien un diario o registro personal” (De Alva, 2014, p. 18).

Ante ello, es innegable que la creación literaria parte de la interpretación que se le da al mundo, Arredondo desde el Medio Siglo probablemente presta su voz a un narrador omnisciente para describir las cuatro generaciones de mujeres y su postura ante la maternidad. Sólo para reafirmar lo anterior tomo el argumento de Castellanos (2005) “cuando una mujer latinoamericana toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y con la misma intención con la que toma un espejo: para contemplar su imagen” (p. 111).

Pero los fragmentos no sólo refieren a la forma en que está construido el relato, también representan a las mujeres que miramos solamente por segmentos, porque de ellas únicamente conocemos lo referente a la maternidad, pero al lector no se le permite saber cómo piensan, lo que sienten, porque pareciera que antes y después del acto materno no existen.

La otra temática latente en esta narración es la soledad que confina a los personajes femeninos, dentro de sus casas viven en espera, que de acuerdo a Bachelard (2006) es el lugar de los sueños, por lo tanto su sentido de vida, la razón de existencia solo radica en el ejercicio de la maternidad. Pero el tinte de silencio parece enclaustrarlas, para Érika lo único que rompe aquella monotonía es su grito de terror al sentir un ser extraño que se mueve en su vientre, al igual que su madre está presa en una llanura inhóspita y la canción las determina aún más, para ello retomo la idea de Castellanos (2005):

Al niño mexicano se le arrulla, desde la cuna, no con canciones en las que hacen actos de presencia las hadas, los gnomos y esos otros seres imaginarios, cuando no benéficos al menos inofensivos, que pueblan el folklore de tantos países, sino que se le hace pensar (¿pensar ya, tan pronto, cuando está tan desprovisto aún de los sentimientos de la reflexión? Quizá hemos hecho uso de una palabra demasiado

presuntuosa y haya que buscar otra más exacta: percibir), se le hace percibir que existe una realidad, muy concreta, muy inmediata, muy inminente (p. 133).

Erika no tiene oportunidad de diálogo en el texto, pero se expresa a través de la canción, que tras una nota oculta guarda la alusión al secreto que la determina, “pensando en el que lucha por ser, por salir, sus dedos modulan una antigua melodía luminosa, y ella murmura las palabras con infinita piedad, aunque las palabras no sirvan: «Was ich in Gedanken küsse»” (Arredondo, 2011, p. 89), *lo que beso en mi mente*, ¿es el amor, la lástima, la misericordia, la conmiseración? O todas las emociones que debe ocultar desde ese momento y que se escuchan acompañadas por la vibración de las cuerdas de su guitarra: “als der stummen Einsamkeit / als der stummen Einsamkeit” (Arredondo, 2011, p. 90), *que la soledad tonta, que la soledad tonta...*⁸⁴ es lo único que la acompaña en aquel silencio.

Cuando su hija crece le pide decir el significado de la canción pero en español, Erika canta y llora “enseñándole sin querer las palabras de su historia [...] *Nadie debe enterarse / a nadie se lo revelaré / sino a la muda soledad / sino a la muda soledad...*” (Arredondo, 2011, p. 93). Pero la mujer de 52 no recuerda estas palabras, la anécdota es evocada por la narradora, sin embargo, bajo el efecto de la hipnosis vigil lo que interpreta es una canción infantil “Hänschen klein geht allein / in die weite Welt hinein [...] Aber Mutter weinet sehr, Hal ja nun kein Hänschen mehr...⁸⁵” (Arredondo, 2011, p. 91) Es el psiquiatra quien observa que

⁸⁴ Traducción literal, sin embargo por el contexto del relato se entiende como “muda soledad”.

⁸⁵ La canción se titula "Hänschen klein" (Pequeño Hans) de Franz Wiedemann. Habla de un joven que se aventura al mundo y regresa como hombre a su familia, pero en 1900 se modificó su contenido describiendo que el niño regresa de inmediato para evitar las lágrimas de su madre. Fragmento:

El pequeño Hans
salió solo
al ancho mundo.
El bastón y el sombrero
le sientan bien.
Está de buen humor.

con el quinto dedo oculta una nota y cuando le pide sólo interpretar este fragmento ella reproduce “Was ich in Gedanken küsse”, la evocación al secreto.

A partir de ese momento la historia se transforma. En vano fue el uso de la palabra para defender su derecho a ser madre a los 52 años, inútil su defensa ante los hijos. El recordar la canción parece situarse en la realidad, pide que le extirpen el pólipo, quizá porque como concluye la narradora “estaba luchando por la vida a las puertas de la muerte, en un desafío con ella y no con la razón, como creían todos. En su engaño poseía una sabiduría que sana había olvidado” (Arredondo, 2011, p. 94). Así, esta canción infantil funciona como un determinante, ella recuerda la clandestinidad en la que la mantuvo su madre.

La soledad no queda sólo en Érika y su hija-hermana, también se agudiza en la joven que cuenta en silencio la historia de todas: “ahora no somos más que una masa informe que lucha. En el principio otra vez. Me inclino sobre mi vientre y escucho. Estamos solos. Y todo vuelve a comenzar” (Arredondo, 2011, p. 94). Las mujeres gestantes, presas en el claustro de la soledad.

3.1.2 La teatralidad en “Estar vivo”

En el segundo texto de Arredondo, “Estar vivo”, la maternidad y el odio se fusionan en el tema central de este relato. Un hombre, Leonardo, recuerda su vivencia matrimonial marcada por la agonía de su hija, Gabriela, de apenas dos años, enferma de asma. Al asumirse atrapado

Pero su madre llora mucho,
porque ya no tiene al pequeño Hans.
¡Mirar! el niño
cambia de opinión
y regresa a casa rápidamente.

en tal situación, la presencia juvenil y erótica de Ángela lo libera. Tras invitarla a cenar a su casa, donde Luisa, su esposa, los recibe y atiende, inician un romance que lo lleva al alejamiento de su hogar, pero que concluye de manera tajante cuando su amante queda embarazada y se niega a ser madre. Él, incapaz de confrontarla, asume su cobardía y se parapeta tras el odio que proyecta hacia la mujer con la que decidió formar una familia.

Leonardo se autodefine como personaje, no requiere de otra presencia masculina para significar, en cambio las presencias femeninas le otorgan connotaciones negativas de acuerdo a la historia del texto. Pues la esposa lo sume en una impotencia ante la vida, la hija enferma lo martiriza y la amante, quien en un primer momento lo llena de vida, al salirse del canon y renunciar a ser madre, lo hunde en un profundo resentimiento contra aquella que sí asume ese rol.

En contraste las mujeres en el texto sí se complementan entre ellas, porque ambas, desde la mirada de la otra asumen su otredad y su alteridad de manera simultánea al tomar su rol como las diferentes. Luisa es la madre que sólo existe por y para su hija enferma, su vida está dedicada a los cuidados que la niña y su esposo requieren, desde sus ojos Ángela es la otra, la mujer libre que disfruta su sexualidad al tiempo que repudia la idea de dedicar su vida al cuidado de la pareja y los hijos; desde la mirada de la joven amante se asume a sí misma como la otra y mira a la esposa desde la alteridad. Pero, en realidad quien las define es Leonardo, porque él es quien cuenta la historia desde cuatro apartados marcados por un doble espacio al final del párrafo:

A) En el primero se plantea la convivencia desgastada dentro del matrimonio entre Luisa y Leonardo y cómo la presencia de Ángela transforma tal situación con su ímpetu histriónico.

- B) En el segundo se vive el momento caótico cuando Ángela se entera de que está embarazada y la renuncia ante ello.
- C) El tercero corresponde a la renuncia de la maternidad, ella aborta.
- D) El cuarto, formado por solo una oración, da significado a la historia: la justificación de cómo nació el odio hacia la esposa.

Sin embargo, al observar los datos latentes se percibe una estructura teatralizada, él se asume como actante desde el inicio del relato: “como se mira entrar un actor en escena” (Arredondo, 2008, p. 95). Entonces, el decurso de los acontecimientos se estratifica en dos espacios, uno al interior, el otro al exterior. La vida matrimonial y la presencia de Luisa, su esposa, se da solamente en el primero, simbolizado por la casa familiar, todo ocurre puertas adentro; aunque en este escenario hay otro nivel de profundización, la habitación donde se encuentra Gabriela, la bebé enferma, este sitio es sumamente simbólico al observar la significación de la madre que sufre, pues solo en este lugar es capaz de ejecutar acciones propias, en el resto de los espacios sólo actúa acorde a su rol de madre-esposa.

El estrato exterior está marcado por la presencia de Ángela y Leonardo que viven un romance. Entonces, cuando esta lectura se asocia con una de las funciones contemporáneas del teatro, en la que se contempla a éste como reflejo social, se infiere que la historia ante la que el lector también es espectador, proyecta una serie de heridas latentes en el contexto donde se encuentra circunscrita: la década de los sesenta, en México, espacio temporal desde el que también es narrado “Canción de cuna”.

De esta manera es posible observar que ambas narraciones de Arredondo se alejan de la estructura tradicional del relato, mostrando con ello el tratamiento magistral que da la autora a sus historias, pues aquellos que leen situaciones convencionales de la época, dejan de lado,

primero, el cómo es contada la historia, y segundo, como a partir de esto es posible profundizar en la interpretación del texto al explorar diversas temáticas, como las que se mostraron en el capítulo anterior.

La voz que narra es la de Leonardo, quien domina el relato y sólo por momentos cede la palabra a contados diálogos. Al enunciar acontecimientos pasados no se sabe cuál es el sitio donde se encuentra en el momento de evocar sus recuerdos, pues parece un espectador ante su propia historia. “Si trato de recordarlo todo desde el principio, me miro...” (Arredondo, 2008, p. 95). Y si se continúa con la idea de lo teatralizado, podría percibirse estático en una butaca frente al escenario en el que se representa su historia, alejado de las emociones que en ella se presentan, ausente del dolor de la maternidad y sus vicisitudes.

¿A quién dirige su discurso? Por la frase final “Desde ese momento comencé a odiar a Luisa” es posible inferir un YO – yo –YO, un narrador en primera persona que cuenta su historia mientras dirige su discurso a sí mismo, como en un soliloquio, a través del que tratara de justificar este sentimiento hacia su esposa, sin embargo también es posible inferir que habla a quienes observamos la historia en un YO – yo – USTEDES, un narrador en primera persona contando su historia a los lectores, quizá con el mismo afán, pero lo relevante es cuando se lleva la lectura al exterior del texto pues, desde una voz masculina se observa el ejercicio de la maternidad y la contraposición entre la mujer que acepta abnegadamente su quehacer de madre contra la que reniega de éste, al grado de la renuncia.

Entonces son historias diferentes pero la esencia es la misma. Madres que significan solamente a través del otro: el hijo. En “Canción de cuna” la bisabuela existe para ayudar a su hija a guardar el secreto, Erika para cuidar a su hija-hermana, la mujer de 52 años para

defender a su hijo-pólipo y la narradora para ser una con el ser que se gesta en su vientre pero intenta separarse de la mismidad, que significa una condena social dolorosa. En “Estar vivo”, Luisa existe para cuidar a su hija enferma, Ángela desaparece de la historia cuando renuncia a ser madre, ella es la única que genera, desde la postura del lector, alteridad, sin embargo desata odio con esta acción, sentimiento negativo que cae totalmente sobre la esposa de Leonardo por atreverse a ser la madre estoica.

La temática de la desolación se hace evidente ante la forma de vida de Luisa, que además de cargar con la enfermedad de su hija también se queda con el odio de su esposo, por hacer lo que el canon le dicta y no huir como lo hizo Ángela. Pero la canción citada en el texto de Arredondo profundiza esta interpretación, la melodía que acompaña a los amantes, Leonardo y Ángela, durante su primer encuentro sexual es el bolero “Flores negras”⁸⁶, que sirve como premonición al deseo carnal, al naciente sentimiento amoroso y ante la funesta imposibilidad de estar juntos, pero albergando la esperanza de que un día se pertenezcan mutuamente. Aquí

⁸⁶ Escrita en 1952 por Sergio de Karlo, compositor cubano.

Me hacen daño tus ojos
Me hacen daño tus manos
Me hacen daño tus labios, que saben fingir
A mi sombra pregunto, si esos labios que adoro
En un beso sagrado podrán mentir
Aunque viva, prisionero
En mi soledad mi alma te dirá te quiero
Nuestros labios, guardan flamas
De un beso voraz que no olvidarás mañana
Flores negras del destino
Nos apartan sin piedad
Pero el día vendrá, en que seas
Para mi nomás, nomás
Flores negras del destino
Nos apartan sin piedad
Pero el día vendrá, en que seas
Para mi nomás, nomás

el significado se matiza tras cuestionar ¿qué los aparta sin piedad? El hijo, el no nacido, él es una de las flores negras del destino.

De esta manera, el sentimiento de desolación se agudiza porque aquello que rompe la posibilidad del amor en el matrimonio es la presencia de la hija enferma, lo que anula la relación de los amantes es la renuencia a la maternidad. En ambas situaciones, el rol femenino queda atrapado, enclaustrado entre la soledad y el sufrimiento, al igual que las mujeres en “Canción de cuna”.

3.1.3 La culpa ante el nulo deseo de la maternidad en “Detrás de la reja” y “El último verano”

El primer cuento de Amparo Dávila es narrado desde una protagonista sin nombre, interna en el psiquiátrico, traicionada por la mujer (tía) que fungió como su madre y ahí es donde radica su complejidad temática, misma que va acompañada por la remembranza de la memoria, pero los marcadores temporales son los que acompañan la historia. Inicia el día en que ella cumple 23 años, todo es algarabía de verano en una casa llena de flores, aves y una rutina minuciosa turnada entre las labores del hogar y la enseñanza, ella y su tía Paulina trabajan como maestras de educación primaria.

Esa noche de verano conocen al hermano de sus amigas, Darío, quien de inmediato muestra interés por Paulina, pero días más tarde la protagonista sin nombre se enamora de él. Ahí entra otro deíctico temporal, las noches son para los amantes, las mañanas para la rutina y las buenas costumbres; los atardeceres son los momentos de transición entre un estado

emocional y otro. El ritmo del relato está marcado también por los días, de lunes a viernes se sigue la rutina, los sábados son para divertirse y los domingos para convivir.

De esta manera es posible guiarse dentro de la historia por tópicos temporales, donde la luz del día enuncia la bondad, la noche lo malo, lo negativo. Ella se convierte en la amante de Darío a sabiendas de que su tía-madre está enamorada de él, durante la mañana la acompaña sin chistar al trabajo y cumple con su rutina, pero de noche la droga para que duerma profundamente y ella pueda yacer con él. Unos días más tarde sabe que ha sido descubierta, entonces él se aleja, pero sin dudar continúa recibiendo las atenciones de Paulina, que a ojos de todos es idónea para tener una relación de pareja con él.

La primera traición abre una brecha de silencio entre ella y su tía-madre, ambas saben lo ocurrido, pero no lo hablan. La muerte de la abuela empodera a Paulina, quien controla todos los bienes, hasta el salario de ella. El verano se termina, la época calurosa, de vivencia del amor se convierte en un hostil otoño, donde la ausencia del amante, el silencio lacerante de la tía y la falta de posibilidades por reanudar el romance la sumergen en un estado de angustia, como de pérdida de vida, el viento son los recuerdos de aquellas noches juntos, la escasa lluvia son las lágrimas que nadie puede notar, entonces llega el invierno.

Las miradas de preocupación por su salud, por la pérdida de concentración, son para la impecable tía, a quien se le sugiere ser tratada por un psiquiatra. Entonces, lo que parece una brecha de esperanza cuando Paulina acepta ir a la ciudad para iniciar el tratamiento, concluye en una pesadilla, es obligada a acompañarla y de ahí no saldrá, se lleva a cabo una segunda traición: es a ella a quien internan, quien se queda detrás de la reja, observando cómo su tía-madre se aleja. Entonces, narra desde el recuerdo a sabiendas que Darío aceptó a su tía porque

ella pagará sus deudas, sabe que ese invierno en el que se encuentra presa será un estado permanente y lo único que la salva es la memoria y lo único que desea es el olvido.

Los personajes femeninos se delinear por contraste, pero tampoco podría existir una sin la otra, Paulina es encasillada en el rol de madre-tía ante la muerte de su hermana, ella se hace cargo de la narradora desde recién nacida, quien toma el rol de hija que cuida, acompaña y obedece, entre ellas se complementan porque tienen roles fijos en la sociedad, pero ante el enamoramiento traicionan, la culpa que siente la sobrina la hace sumirse en una serie de acciones que pareciera le hacen aceptar el castigo impuesto por quien la maternó.

La presencia de la culpa también es tema principal en “El último verano”, también de Amparo Dávila, donde una voz omnisciente describe a una joven y hermosa mujer en un retrato, la misma voz detalla a una madre envejecida que llora en silencio al recordar su aspecto de juventud, son la misma, carente de nombre propio⁸⁷. Cansada, inmersa en un matrimonio de carencias, al cuidado de seis hijos, el marido y el hogar, se escucha su voz al decir “claro que no es posible sentirse contenta y animosa cuando de sobra se sabe que una ya no es una mujer sino una sombra, una sombra que se irá desvaneciendo lentamente, lentamente...” (Dávila, 2009, p. 205). Ese verano la agobia, el cansancio constante se convierte en una lamentable noticia, espera al que sería el séptimo hijo.

Aquel anuncio la confina al silencio, a lamentarse por aquello imprevisto a sus 45 años. Sin embargo, un aborto espontáneo en una calurosa noche, la libera de aquello que consideraba una condena, una pesadilla, entonces llegó el anhelado descanso, los restos fueron enterrados en el jardín, ella regresó a la rutina pero estaba distraída, ausente de sí misma, estado que se

⁸⁷ Porque, como ya lo dije antes, puede ser todas o ninguna.

complicó cuando su hijo pequeño le anuncia que hay gusanos en el jardín, entonces su ánimo se transforma, el estado de alerta la invade y vigila sigilosamente el jardín. Procura estar en silencio, aislada, concentrada solamente en aquello que ocurre con los gusanos.

Intuye que estos vendrán a vengarse, ¿de qué?, ¿de aquel aborto que la salvó de ser madre? Sí. Un atardecer, cuando está sola en casa, los escucha reptar en la entrada, ella no titubea se baña con el aceite del quinqué, hace un círculo a su alrededor y se prende fuego. La voz narrativa, que atestigua todo, concluye que, entonces, no podrán consumir su venganza porque sólo encontrarán cenizas humeantes. La culpa es aquello que la consume, una culpa que no nació en ella sino en lo social.

Como preámbulo al cierre de este trabajo me es imprescindible observar en conjunto a los personajes femeninos configurados por las autoras, porque ninguno de ellos goza de la maternidad, por el contrario, viven en procesos introspectivos, ensimismadas y atribuladas por sus pensamientos, pero ¿qué las enclaustra? A esta interrogante hay varias respuestas: el primer aspecto a observar es que la maternidad biológica es una vivencia solitaria, desde el proceso de gestación los cambios son silentes en el cuerpo, lo transforman y todas las manifestaciones fisiológicas que implica son registradas solamente por la madre.

Erika, de “Canción de cuna” siente terror ante el movimiento del feto en su útero, la narradora de este cuento sabe que su embarazo es solitario, por ello se inclina sobre su vientre y habla con aquello que se gesta en sus entrañas, como un intento de transformar las historias que le anteceden. La abuela longeva acepta el martirio de un supuesto nuevo embarazo, no opone resistencia ante la agonía y el sufrimiento que le da aquello en su vientre, aunque sea un pólipo uterino. Situación similar ocurre con la protagonista de “El último verano”, a través

del repudio silente manifiesta su cansancio y el rechazo ante el desgaste del cuerpo al gestar una nueva vida.

Ángela, de “Estar vivo” es la única que se atreve a pelearse con el mundo, que grita su repudio y golpea su vientre para mostrar la hostilidad que siente ante aquel embarazo que transformaría su cuerpo, la encerraría en una casa y la pondría a disposición de un nuevo ser. Y esto me lleva al segundo aspecto que enclaustra a los personajes femeninos: la sociedad. El ejercicio materno, el “deporte” de ser madre, como lo llama Dueñas, es un trabajo de tiempo completo que ata a las mujeres al hogar y las pocas interacciones sociales giran en torno a los hijos.

Los escenarios donde se desarrollan las historias son dentro de los hogares, la única ocasión en “Canción de cuna” cuando sale la madre-abuela es para acudir al hospital a que le extirpen el pólipo, pero regresa a su casa para continuar con su rol de mujer longeva que ya ha procreado. En “El último verano” todo ocurre puertas adentro, las pocas alusiones al exterior refieren al cuidado médico por el embarazo. En “La timidez de Armando” las interacciones de la madre giran en torno a adular a aquel bebé que es tratado como muñeco o para consolarla, después de que el hijo ingrato la abandona. Luisa, de “Estar vivo”, no sale de casa, está atada a la enfermedad de Gabriela, su vida transcurre en una habitación llena de vapor de eucalipto.

Las mujeres que están fuera son Ángela y Paulina, a quienes la maternidad les fue impuesta y ambas renuncian a ello, la primera con un aborto, la segunda al internar a la hija-sobrina en un manicomio, porque ambas quieren libertad. ¿Desde dónde actúan estos personajes? Desde el contexto que las determina a acatar en silencio y si salen de lo dictado, entonces son condenadas, al psiquiátrico o a la muerte, porque no hay más opciones.

Así es como se muestra lo limitante: se es el otro o se es desde la alteridad, pero si se adopta esta última postura entonces quedan enclaustradas en el sufrimiento. ¿Hay opciones para las mujeres que discrepan? Acorde a la lectura presentada en torno a las autoras del medio siglo, no hay un sitio mejor para quienes salen de lo tradicional, ya que ni lo bíblico ni lo social las exime.

3.1.4 Una lectura hacia la actualidad

La maternidad como concepto mantiene elementos que dan permanencia al término, continúa haciendo referencia al acto biológico de procrear y dar cuidados a un ser en crecimiento, sin embargo su significado evoluciona al ritmo de las sociedades. Su adaptación no corresponde a una sola vertiente, por el contrario, es la concentración de muchas variables que seguirán transformándose. Todas las disciplinas que tienen por objeto el estudio del hombre continuarán como las encargadas de describirla, pero el arte, la literatura en específico, reflejará tales cambios para cuestionar, matizar, contrastar, denunciar o exponer tales efectos.

Cierro este trabajo aproximándome a lo actual. Es innegable reconocer que existen mujeres protagonistas en las letras mexicanas, muchas de ellas son madres o ejercen alguna forma de maternidad, pero son escasas las obras que toman este tema como principal, generalmente solo es uno de los motivos alternos que acompañan a la trama. En complemento con lo anterior hago mención del trabajo de Gutiérrez, Trejo y Tapia (2021) quienes compilan una serie de ensayos en *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*, textos que dan muestra del panorama actual y de entre ellos destaco una idea base que, a mi parecer, da relevancia a su labor: en el preludio a las

aportaciones críticas señalan la falta de estudios sobre género en México hasta entrada la década de 1980, lo cual denota a los escasos análisis sobre esta temática, los cuales fueron mencionados en el Capítulo I de este trabajo.

Uno de los hallazgos cruciales del texto compilatorio de Gutiérrez, Trejo y Tapia (2021) refiere a los pocos textos que abordan este tema durante la época del medio siglo en nuestro país, aunque presentan una selección minuciosa de relatos donde la maternidad juega un rol preponderante en la historia, sobre todo al apartarse del canon para integrarse a la alteridad, es decir, asumirse en el lado de las diferentes. Entre las autoras contemporáneas a Dávila, Arredondo y Dueñas mencionan a Adela Fernández con *Duermevelas*, Rosario Castellanos desde su aportación ensayística con *Mujer que sabe latín* y el cuento “Los convidados de agosto”, Elena Garro con *Los recuerdos del porvenir* y Elena Poniatowska con *Querido diego, te abraza Quiela*.

Otra idea que me pareció acertada y valiosa del trabajo realizado por Gutiérrez, Trejo y Tapia es que llaman a letras en torno a la maternidad como “literatura en proceso” (Gutiérrez de Velasco en Gutiérrez, et. al., 2021, p. 13), sí, al analizar esta temática en el medio siglo estamos ante la presencia de una etapa que contrasta con la actual, donde desfilan una serie de nombres que sirven como guía a este tema, Carmen Boullosa con la novela *Antes*, Guadalupe Nettel con *La hija única*, Ana María Shua en “Como una buena madre”, Samanta Schweblin con “La medida de las cosas”, Patricia Esteban Erlés en algunas microficciones y Ariana Harwicz con *La débil mental*. Esto demuestra que este tema aún se encuentra en ciernes y este trabajo servirá como preámbulo al análisis de obras contemporáneas.

Me detengo en este punto para señalar que si bien hago alusión a obras en habla hispana, a la que pertenecen las autoras base de este trabajo, la maternidad es un tema abordado en todas

las culturas y sus expresiones, que van desde lo científico hasta el arte y justo en la manifestación correspondiente al cine es donde quiero generar un breve panorama, ya que en distintos momentos hago mención a la diversidad de películas que ejemplifican al tema principal y, me parece que cobra especial relevancia, al considerar que actualmente el acceso a plataformas digitales ha globalizado esta y muchas otras temáticas, propiciando con ello la nueva generación de estereotipos o la modificación de los mismos al reflejar los cánones sociales actuales.

Primero hago mención de las películas animadas porque están dirigidas a las nuevas generaciones, lo que implica la reeducación de las audiencias ante el consumo de los medios masivos de comunicación: en *Valiente* (2010) se hacen presente una serie de rupturas a través de la princesa Mérida, quien reclama romper con lo establecido (casarse con un príncipe), no tiene el comportamiento asignado al rol femenino, es intrépida y domina armas de combate, ella logra imponerse ante la voluntad de sus padres, pero la transformación que alude al tema se da con su madre que pasa de hacer cumplir estrictamente las funciones femeninas, hacia darle la libertad de adoptar comportamientos que la hagan sentirse libre.

Una década más tarde está la película *Encanto* (2021), donde la protagonista, Mirabel, representa el rompimiento con las funciones otorgadas a los miembros de la familia, pues ante la ausencia de un don pareciera quedar fuera de la sociedad, sin embargo desde sus diferencias muestra la posibilidad de generar cambios en lo establecido, aquí, la transformación se da con la abuela y la madre que aprenden a aceptar lo diferente a lo que esperaban. En *Red* (2022), Meili, es una adolescente que deja de reprimir su naturaleza (metáfora de las emociones) al oponerse al comportamiento femenino dictado por generaciones de mujeres, nuevamente es la abuela y la madre quienes representan el canon,

la generación joven, quien lo rompe. Otro elemento destacable de los filmes antes mencionados es la ambientación en diferentes culturas, la primera en Escocia medieval, la segunda Colombia y la última en Canadá haciendo referencia a las tradiciones chinas.

En tanto, en el cine comercial las culturas extranjeras comienzan el cuestionamiento a la maternidad romantizada al presentar eventos de ruptura, si bien existen varios títulos el que me parece más relevante es *La hija oscura* (2021) basada en la novela del mismo nombre, firmada por Elena Ferrante, pseudónimo de una escritora italiana que ha preferido el anonimato, pero que sus temáticas abordan el lado negativo del amor en sus diversas manifestaciones, entre ellas la incursión a la maternidad como un elemento deseado pero que coarta las posibilidades de conciliar con la plenitud femenina. Sería posible observar un listado de series televisivas abordando las nuevas maternidades, pero ese es un tema propio para ser abordado desde otras disciplinas y aquí solo es mencionado como ejemplo de la actualidad.

Finalmente, en torno a la temática, eje de este trabajo, me parece imprescindible cuestionar ¿qué tanto se ha transformado la sociedad descrita por las autoras del medio siglo en México? En una primera mirada pareciera que no hay cambios significativos, las voces dominantes aún se escuchan confinando a las mujeres a ejercer los roles establecidos, exigiendo en ellas cumplir con lo que parece un mandato mítico y biológico: procrear. El orden ideológico operante en nuestro país continúa favoreciendo a los hombres y las oportunidades de romper el canon son limitantes por infinidad de aspectos, salarios, prestaciones, atención médica, horarios laborales incompatibles con los de las escuelas a las que asisten los niños, esto es solo por mencionar algunos.

Sin embargo, hay brechas que comienzan a ser notorias, situaciones que permean transformaciones. Mujeres que marchan, gritan, rompen, otras que se quedan al margen de los movimientos sociales, pero los respetan, unas más sólo critican y no ejerce ninguna acción. Todos los lugares son respetables porque obedecen a decisiones personales, cada quien habla desde el lugar que construyó en este mundo y no es el objetivo de este apartado discernir desde lo moral, por el contrario, solo pretendo enfatizar que la sociedad está evolucionando y que el significado de ser madre se transforma cada vez más. Aún falta un sustantivo para nombrar a aquellas que deciden no serlo, pero eso nos lo dará la sociología.

En el campo literario toman fuerza las voces de mujeres que expresan su visión de mundo, habrá que esperar algunos años para hacer el contraste que nos permita observar cómo es la maternidad en las letras actuales, pero baste concretar que la mirada que plasmaron Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas condensa el devenir humano, madres, tías, madrastras, que al ser presas de sus instintos pelean con el canon y no lo vencen, quedan inmersas en el claustro de soledad y sufrimiento que implica el acto materno.

Conclusiones

Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas coincidieron en el medio siglo en México, abrieron una brecha fundamental a través de sus letras, que no sólo pertenecieron al campo de la literatura, sino del periodismo, el cine y la academia. Su presencia fue posible mediante una serie de instituciones que a través del apoyo dado a jóvenes escritores revolucionaron esa época en nuestro país, dando origen a la Generación del Medio Siglo. Actualmente no es posible observar la historia nacional sin comprender que la solvencia económica, propiciada por el empoderamiento de la clase media, permitió al campo del arte gestar al Cine de Oro Mexicano, impulsar la oleada de revistas que reunió a intelectuales de talla internacional, la radio y la televisión se plagaron de escritores que utilizaron a estos medios masivos de comunicación como canales a través de los que se propagó la cultura.

El escenario desde el que escriben las autoras se convirtió en un foro abierto para mirar el mundo desde sus letras. Sin embargo, no es posible tomar distancia de las experiencias personales que las marcaron, ejemplo claro de ello es la visión que dan a sus personajes en torno a la maternidad. Para Arredondo la infidelidad es una constante que se naturalizó desde su padre hasta su matrimonio con Tomás Segovia, por ello cuando se lee en Leonardo, personaje de “Estar vivo”, una relación extramarital con Ángela, la mirada del lector se dirige hacia Luisa, la esposa, que soporta en silencio, abnegada y distante de la relación entre los amantes, con ello se evidencia uno de los roles de la época, la madre-esposa, y fundamenta el análisis aquí propuesto, pero no lo determina.

Para Dávila lo psiquiátrico también es una constante, al vivenciarlo como paciente aunado a los malestares físicos que la llevaron a permanecer mucho tiempo en cama, es notorio que en sus dos cuentos aquí referidos, estos temas cobran especial relevancia, la narradora de “Atrás de la reja” termina interna en un manicomio pese a que la cordura le permite recordar toda su historia y tampoco hace nada por escapar de aquel lugar, se resigna al confinamiento; mientras que la protagonista de “El último verano” se inmola para calmar su culpa por aquel aborto espontáneo, se fuga de la vida al parecerle insoportable su realidad. En cambio, para Dueñas la experiencia materna no se narra en primera persona, ella no gestó hijos en su vientre pero se mantuvo al frente de sus hermanos. En sus textos las madres son tiranas, brujas que consumen anímicamente a los hijos y los alejan de ellas.

Tanto para Arredondo, como para Dávila y principalmente en Dueñas, la religión católica es una influencia imperante en su formación, por ello se analizan los mitos bíblicos en su narrativa que son una constante con la que el diálogo parece romper con lo dictado. Las madres longevas sólo tienen oportunidad de existir bajo la anuencia divina, Sara y Raquel no tienen cabida en el medio siglo mexicano, muestra de ello es que la madre-abuela en “Canción de cuna” gesta un pólipo que poco a poco le arrebató la vida, aquí no hay un mandato de Dios que dé origen a un líder que funde ciudades (Isaac) o prepare el camino para la llegada de Jesucristo (Juan Bautista), mucho menos para la existencia que salve a la humanidad de sus pecados (Jesucristo), en la realidad desde la que se circunscribe el texto sólo es una neoplasia uterina.

Situación similar ocurre en “El último verano” donde el feto se transforma en un conjunto de coágulos que serán consumidos por los gusanos que atormentan a la protagonista. ¿Qué queda? Extirpar aquello y resignarse a ser sólo abuela o inmolarsé para no dejar que aquel

desequilibrio emocional la atormenta. La otra referencia bíblica se encuentra en el texto de Dueñas, “Extraña visita”, donde Lot no es bendecido, sino refiere a un niño inválido atormentado por la soledad y el ambiente siniestro de la casona donde habita, él también se fuga de la vida como una forma de rechazar el maltrato de la madrastra.

Lo bíblico es un tema basto para futuras investigaciones en las autoras, porque después del análisis expuesto en este trabajo es notorio que no establecen un diálogo cordial con lo establecido por la religión, se parece más a un cuestionamiento, a un reclamo a través del que se refuta el plano de la esperanza, pero insisto esto es un tema a desarrollar que traspasará la línea de la maternidad para internarse hacia lo social e incluso en el plano de la existencia. Será un hallazgo observar cómo desde las letras escritas por estas autoras se observa la convivencia social en México con la religiosidad bíblica.

Pero el bagaje cultural de las autoras no se queda en los mitos bíblicos, también discurre por los clásicos. La imagen del hijo que busca al padre, el navegante, remite a Telémaco pero también hay un rompimiento con esta referencia griega, pues en “Canción de cuna”, el ser que navega en el vientre es la madre-abuela y no encuentra a su padre, tampoco llega éste para salvar su hogar, aquí no hay Ulises, sólo una mujer que desvaría en sus recuerdos hasta revelar que su madre, en realidad fue quien la crio como hermana. En este cuento también está la imagen de Penélope, la mujer fiel que teje y desteje para dar tiempo al regreso de su ser amado, acá no hay una alfombra, sino una serie de vivencias protagonizadas por mujeres-madres que pertenecieron a diferentes generaciones (cuatro), la narradora enhebra su historia mientras aguarda el crecimiento del feto que alberga en su vientre, pero no se sabe si éste llega, pero un atisbo de futuro se cuela entre las penumbras de la realidad descrita en los cuentos.

Circe es otra de las imágenes evocadas desde los mitos griegos, es posible observarla en la narrativa de Arredondo, la mujer que encanta a los hombres y los convierte en animales, Leonardo, en “Estar vivo”, se emula con un león (así lo llama la amante), un líder de manada que vive de lo que cazan las hembras, presa de la lujuria da paso a resarcir el deseo sólo que Ángela se niega a procrear con él, entonces vierte su odio hacia la esposa, porque ella sí se atrevió, aunque ello la confinó a la soledad y el sufrimiento silente.

Otro clásico es el de los Grimm que delinea la función de la madrastra-bruja y el cruel destino de dos hermanos huérfanos, sólo que en el texto de Dueñas no hay un final feliz, acá no existe un rey o un príncipe que los salve, la única salida fue asumir su realidad (Araceli se va con el que debía salvarla, la visita) o el suicidio (Lot).

Así, el diálogo con los mitos permite observar la diversidad de temas desde los que es posible aproximarse a la obra cuentística de las autoras, pues como se mostró en el primer capítulo, su producción artística aún admite muchos estudios desde la literatura, porque las estructuras narrativas también rompen con el canon y se encuentran al nivel de escritores que transformaron la linealidad del relato. Desde la estructura segmentada y las dos voces narrativas que construyen “Canción de cuna”, aunado a la forma teatral desde la que Leonardo parece observar su propia historia en el escenario, pasando por el fluir de conciencia en los textos de Dávila, hasta lo epistolar en Dueñas, pues lo que leemos es la carta suicida de Lot.

En tanto, al hacer alusión a los fragmentos femeninos en sus vivencias de maternidad reafirmo la individualidad de dicha experiencia, porque el concepto en sí mismo se ha transformado al paso de la historia diversificándose, no es posible englobar en la maternidad todos los conceptos que actualmente se aplican debido a que la definición biológica de madre

ha quedado rebasada por los requerimientos sociales, de ahí la relevancia por considerar a las personas (y no especifiqué que sea sólo una función de las mujeres) que cuidan y se hacen responsables de los hijos no sanguíneos, el maternaje es una serie de acciones, mientras que el maternalismo es un conjunto de conductas y actitudes a través de las que se da amor y cuidado a los otros. Pero también se encuentran aquellas que no aceptan dichas funciones, tampoco las anhelan e incluso renuncian a ellas.

Los personajes femeninos de las tres escritoras muestran una gama de lo que significa ser madre. En el texto “Canción de cuna” hay cuatro imágenes que concentran los roles de la época, primero está la educadora, la que guarda los secretos y obedece al esposo pese al dolor de la hija, para guardar las apariencias cría a la nieta como hija e impone a Erika mantenerse como hermana de aquella niña. Segundo, a la que se le niega la posibilidad de mostrarse como madre porque no cumplió con las reglas sociales de tener un matrimonio con un hombre de su misma clase social, ella debe mantenerse puertas adentro y soportar entre lágrimas el peso de sus acciones, que ni siquiera se mencionan abiertamente en el texto. Tercero, la madre-abuela que recibe el rechazo de los hijos adultos ante la posibilidad de su embarazo, porque ya cumplió como mujer al parir y educar a cinco hijos y tener 12 nietos, su función está determinada por ellos. Cuarto, la joven narradora que quiere que su historia sea diferente, habla desde el presente del relato y con ella se abre la posibilidad de que todo cambie.

En “Estar vivo” se muestra la madre abnegada y dedicada al cuidado de la hija enferma, mientras tolera los devaneos del esposo, guarda silencio ante la posibilidad de los reproches y soporta el odio que éste siente por ella. En contraste está Ángela, la “mala mujer” porque renuncia a ser madre, se elige a ella y a la belleza de su cuerpo, entonces queda al margen de la historia, por ello en el análisis la comparo con María Magdalena, que acorde a lo bíblico

también fue una “mala mujer” y acoto, este adjetivo se les otorgó por no aceptar el canon social, por tener comportamientos masculinos, como lo indica Paz (2019).

En “Detrás de la reja”, Paulina es la que ejerce el maternaje porque cuida a la sobrina huérfana, pero ante la traición de ésta, se convierte en una “mala mujer” ya que antepone el supuesto amor que siente por un hombre sobre la libertad y realización en pareja de quien cuidó como si fuera su hija. En “El último verano” también se encuentra la imagen de la madre estoica, cansada de la crianza de los hijos, agobiada por la pérdida de la juventud, frustrada por un matrimonio mediocre.

Respecto a los textos de Dueñas, las imágenes contrastan con las anteriores, porque en “La timidez de Armando” se encuentra la madre pulpo, sobreprotectora, tirana, que mediante sus acciones anula al hijo y lo convierte en la burla de la sociedad, hace de él un joven incapaz de ver por él mismo y su única opción es huir. El rol de la madre se agrava al observar la incursión de la madrastra-bruja en “Extraña visita”, donde ésta lleva al suicidio a un niño inválido.

Si bien los elementos teóricos que dieron pie al análisis de este trabajo fueron aquellos relacionados con la maternidad, fue imprescindible utilizar la otredad como un eje para configurar la identidad de los personajes femeninos y en este punto se establecieron conceptos como alteridad y mismidad, ya que dependiendo la postura que se tenga ante un hecho o una persona surge una forma peculiar de autodefinición. Lo otro es lo diferente, pero si la mirada proviene de lo otro, entonces mi definición es la alteridad porque asumo mi falta de correspondencia con los que me miran y cuando me asumo como parte de un grupo, entonces aplico la mismidad.

Lo anterior es imperante porque las madres que se asumen desde el canon social son las representantes de la mismidad, para ellas, quienes se niegan a ser madres son las otras, pero la mirada hacia sí mismas es desde la alteridad. Pero no solo en este punto aplica la otredad, también se vuelve evidente ante la imagen del hijo, porque sin éste no es posible que exista la función materna.

Mención aparte merece la imagen complementaria y contrastante de la madre: el padre, que es el gran ausente en los textos de las autoras, en “Canción de cuna” la imagen masculina remite a la mirada del extranjero, el patriarca es un alemán que impone a la esposa ocultar el embarazo de la joven de 15 años, él decide y causa las lágrimas de Érika, con ello se delimitan sus funciones en la historia. La siguiente mención es cuando la madre-abuela ataca verbalmente a sus hijos porque cree que la juzgan porque aquello que se gesta en su vientre no tiene padre, no es producto de un acto carnal y ella lo defiende como innecesario, entonces salta la ausencia del progenitor de ellos, no se menciona en el relato, como si con ello validara su falta de participación en la crianza. La última mención es cuando la narradora, que como ya he mencionado, intenta cambiar su historia y anuncia que su hijo sí tiene padre, quizá este punto sea medular para observarlo en el contexto social actual.

En “Estar vivo” Leonardo es el padre, un proveedor, infiel, al que no le importa incomodar a su hija enferma, con tal de complacer a la amante, un hombre que sabe que sus acciones son dignas de reproche, pero que prefiere victimizarse ante la pérdida de Ángela y en lugar de asumir su responsabilidad en la historia, decide odiar a su esposa porque ella representa todo lo que la joven no quiso ser, el cuento se transforma en una larga explicación a través de la que intenta justificar el repudio que siente por Luisa.

La imagen del hombre que engaña se reitera en “Detrás de la reja” donde Darío enamora a la sobrina de Paulina, confabula para que le den somníferos y al final se queda con la tía porque monetariamente le conviene. Pero la imagen más contundente está en “El último verano”, cuando la protagonista notifica a Pepe, el esposo, sobre el séptimo embarazo, éste la calma con frases romantizadas “Cada hijo trae su comida y su vestido, no te preocupes, saldremos adelante como hemos salido siempre” (Dávila, 2009, p. 207), pero en ella discurre la frialdad que éste ha manifestado en su matrimonio, los escasos recursos económicos, su nula proactividad para buscar un mejor empleo, su ausencia en la crianza. Ella sabe que este será un proceso solitario, como lo han sido los otros. Sólo le pide que entierre los coágulos lo suficientemente profundo en el jardín, no lo cumple, entonces los gusanos salen para atormentarla y decide terminar con su vida.

En Dueñas ni siquiera se menciona la imagen del padre, pero en estas historias hay otro gran elemento ausente: el amor, en ningún texto se habla del amor en pareja, tampoco de este sentimiento hacia los hijos. Por el contrario, en “Detrás de la reja” es posible observarlo como factor de felonía, Darío traiciona a Paulina al estar sexualmente con su hija-sobrina y ejerce la misma acción al dejar a esta última en el psiquiátrico para quedarse convenientemente con la tía. La función masculina y los roles a los que fueron determinados en la época también es una línea de investigación futura que podría proporcionar bases para comprender el proceso de deconstrucción del concepto de masculinidad en la literatura.

Para concluir, todos los factores recapitulados hasta este punto llevan a afirmar que la maternidad para las escritoras es un claustro de soledad y sufrimiento, el embarazo lo vivencian las mujeres en total ausencia de los demás, viven en introversión todos los malestares, los miedos y las sensaciones propias de la gestación humana. El ejemplo más

evidente es Erika, de “Canción de cuna”, oculta en una casa, perdida entre la estepa, rodeada de un ambiente frío y de lluvia, donde sólo el sonido de la cuerda de una guitarra rompe el silencio agónico. Baste destacar que los escenarios en estas historias son las casas, interiores opacos o desgastados que reflejan el sentir de los personajes femeninos.

Afuera de las casas los personajes se encuentran con el desdén social o el castigo por no cumplir con el canon. La mujer de 52 años sale de su casa para que le extirpen el pólipo y regresa a ella sólo siendo madre y abuela, le arrebatan por completo la idea de procrear nuevamente. La protagonista de “El último verano” confronta la realidad fuera del hogar al enterarse que está embarazada y parece que con la noticia todos los años le caen de golpe sobre su feminidad. En “Detrás de la reja” la tentación social lleva a la hija-sobrina a sucumbir ante la conquista de Darío, pero su fin es lejos de casa, presa en el manicomio. Finalmente, en “La timidez de Armando” el hijo es utilizado como un reforzamiento social pues lo pasean como trofeo entre las vecinas, pero son ellas quienes terminan humillando sus intentos por socializar. El resto de las mujeres no salen del hogar.

El ejercicio de cuidados, crianza, educación y acompañamiento también es un proceso que se vive puertas adentro, como si estuvieran atadas al hogar y de esto dependiera el sentido de su existencia, pues aquellas que no son madres quedan lejos de lo social, incluso fuera de la vida.

La lectura es desoladora, el sufrimiento de las madres enclaustradas en sus hogares denota la soledad que parece traer la renuncia a ser mujer y convertirse sólo en cuidadora de las nuevas vidas. El silencio es la máscara del carácter estoico tan admirado en la mujer mexicana. Inés Arredondo, Amparo Dávila y Guadalupe Dueñas describen, a través de los

seis textos analizados en este trabajo, el doloroso quehacer materno al que las mujeres fueron determinadas en la época que contextualiza las historias narradas.

Referencias

- Alejos, J. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. En *Acta poética* 27 (1).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822006000100004#:~:text=identidad%20y%20alteridad%20se%20entienden,una%20naturaleza%20relacional%20y%20relativa.&text=En%20Bajt%C3%ADn%2C%20esa%20relaci%C3%B3n%20entre,vida%20social%20en%20su%20conjunto.
- Al Rifai, H. (2005). *Las representaciones del espacio en el discurso filmico y literario: un acercamiento a la problemática de la Otredad*. México: Universidad de Colima.
- Álvarez, A. (2016). Ambigüedad y subversión fantásticas en la narrativa de Amparo Dávila. Universidad de Salamanca. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=155466>
- Albarrán, C. (1997). Las mujeres de los cuentos de Inés Arredondo en *Debate Feminista*. 15.
<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1997.15.372>
- (2000). Para levantar las alas: aproximaciones a las mujeres de Inés Arredondo en Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.
https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_004.pdf
- Arenas, R. (1990). Los cuentos de Inés Arredondo en la Revista Mexicana de Literatura en *Mujer y literatura mexicana y chicana*. Ciudad de México: Colegio de México.
- Arredondo, I. (2008). *La verdad o el presentimiento de la verdad*. México: DIFCOUR.
- (2011). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Ávila, Y. (2005). Mujeres frente a los espejos de la maternidad: las que eligen no ser madres en *Desacatos*, núm. 17. Pp. 107 – 126. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2005000100007&lng=es&tlng=es.](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2005000100007&lng=es&tlng=es)

Azuela (1947). *Cien años de la novela mexicana*. México: Ediciones Botas.

Bachelard, G. (1958). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1965). *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza.

----- (1982). *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (1985). *El derecho de soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2005). *El agua y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bartra, R. (2005). *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo.

----- (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-textos.

Becker, U. (2000). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Océano.

Benjamin, W. (2013). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro.

Bettelheim, B. (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. España: Biblioteca de bolsillo.

- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Bravo, P. (2008). Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo. *Zaloamati*. Universidad Autónoma Metropolitana. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2696>
- Breton, A. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Casimiro.
- Cázares, L. (2008) Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones. *Casa del tiempo*. Pp. 75-79. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiem_po_eIV_num14_15_75_79.pdf
- Cardoso, R. y Cázares, L. (2009). *Amparo Dávila: bordar en el abismo*. Tecnológico de Monterrey.
- Castellanos, R. (2005). *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, M. y Palaisi-Robert, M. (2011). *Antes del silencio (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas*?. *Narradoras mexicanas y argentinas siglos XX y XXI*. París: Editions Mare et Martin.
- Castro, M. y López, L. (ed.) (2010). *Guadalupe Dueñas: después del silencio*. Ciudad de México: UNAM –UAEM.
- Cirlot, J. (2005). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Corral, F. y Uriarte, N. (2008). Elementos para una aproximación simbólica a “El huésped” de Amparo Dávila. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/174>

- Corral, R. (1990). Inés Arredondo: La dialéctica de lo sagrado. *Mujer y literatura mexicana y chicana*. Ciudad de México: Colegio de México.
- Cota, E. y Vallejos, M. (2016). Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica en “El huésped” de Amparo Dávila. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 42.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/26500/26730>
- Crescenzi, F. (2013). *Leer al surrealismo*. Argentina: Editorial Quadrata
- Dávila, A. (2009). *Cuentos reunidos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Alva (2014). *Memoria y escritura del cuerpo*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Debanne, L. y Meirovich, V. (2010). El laberinto de la otredad, Sobre la propuesta de Pierre Boudieu en torno a la cultura popular. *Anagramas*. Universidad de Medellín.
<https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/455/409>
- Deneb, L. (2001). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Biblioteca, 2001.
- Diccionario de la Real Academia Española (2023). Consultado en <https://www.rae.es/>
- Dueñas, G. (2011). *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Evangelista, I., Mendoza, J. y Ramírez, A. (2018). *El huésped* de Amparo Dávila, del ansia al horror. *Letras-Lima*. <http://www.scielo.org.pe/pdf/letras/v89n130/a08v89n130.pdf>
- Ferrero, I. y Trejo, G (coords.) (2018). *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones desde la sombra*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

- Ferro, N. (1991). *El instinto maternal o la necesidad de un mito*. Madrid: Siglo XXI.
- Frouman-Smith, E. (1989). Entrevista con Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 18, No. 2. Pp. 56-63.
https://www.jstor.org/stable/29740181?seq=1#page_scan_tab_contents
- (1989b) Patterns of Female Entrapment and Escape in Three Short Stories by Amparo Dávila. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*. Vol. 18, No. 2. Pp. 49-55. https://www.jstor.org/stable/29740180?seq=1#page_scan_tab_contents
- Gáinza, G. (1994). La lectura de la otredad. *Letras*.
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/4024>
- García, L. (2018). La soledad metafísica en *Árboles petrificados* de Amparo Dávila. *AGHATOS*, Vol. 9. https://www.agathos-international-review.com/issue9_2/11.Lilia%20Pena.pdf
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus.
- Gibbon, E. (1995) *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Londres: H. H. Milman.
- González, V. (2014) (Tesis). En busca de una poética: análisis de los cuentos de Amparo Dávila. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Graves, R. (2014). *La Diosa Blanca*. España: Alianza Literaria.
- Grimm (2016). *Cuentos*. España: Cátedra.
- Guillermo, L. (2012). *Literatura mexicana del siglo XX. Estudios y apuntes*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Gutiérrez, O. (2016). (Tesis). *De una poética del límite a una poética de la esperanza: la subversión de la culpa en la obra de Inés Arredondo*. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México.

Gutiérrez, C. (2018). Amapolas deshojadas o el horror de la maternidad. “El último verano” de Amparo Dávila en *Literatura Mexicana*. Pp. 133-151.
https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462018000200133

Gutiérrez, C. Trejo, G. y Tapia, J. (2021). *Escrituras desde la maternidad: miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Ciudad de México: Universidad de Guanajuato, Fides Ediciones.

Hidalgo, R. (2006). *La otredad en América Latina: etnicidad, pobreza y feminidad*. Santiago (Chile), Argentina: Red Polis.
<https://elibro.net/es/ereader/univermilenium/19853?page=3>.

Homero. (2002). *La Odisea*. Madrid: Editorial Alba.

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Barcelona: Seix Barral.

Ihab, N. (2012) (Tesis). *Voces femeninas en el cuento mexicano de la generación de medio siglo. La obra cuentística de Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila e Inés Arredondo*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=4638661#Tesis>

Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.

- Izaola, A. y Zubero, I. (2015). La cuestión del otro: forasteros, extranjeros extraños y monstruos. *Papers* 2015. Universidad del País Vasco. https://ddd.uab.cat/pub/papers/papers_a2015m1-3v100n1/papers_a2015m1-3v100n1p105.pdf
- Knibierhler, Y. (2001). *Historia de las madres y de la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kristeva, J. (2020). *El sujeto en proceso*. París: Gallimard.
- La Biblia. (1991). [Latinoamericana]. Madrid: Ediciones Paulinas y Editorial Verbo Divino.
- Laín, P. (1968). *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Revista de occidente.
- Leñero, V. (2012). *Los periodistas*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- (2019). *Sólo periodismo*. Ciudad de México: Editorial Planeta Mexicana.
- Lorenzo, J. y Salazar, S. (1995). La narrativa de Amparo Dávila. *Zaloamati*. Universidad Autónoma Metropolitana. <http://148.206.79.158/handle/11191/1386>
- Loría, D. (2017). Gestaciones abyectas: lecturas de la infancia y la maternidad en Guadalupe Dueñas y Samanta Schweblin. *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Luna, A. (2010). Amparo Dávila o la feminidad contrariada en Espéculo. *Revista de estudios literarios*. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150572.pdf>
- Luna, M. y Díaz, V. (2018). La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor. *Sincronía*. <https://www.redalyc.org/journal/5138/513855742010/html/>

Madariaga, M. (2010). *Bolaño Infra: los años que inspiraron* Los detectives salvajes. Santiago: RIL editores.

Martínez-Zalce, G. (1997) Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo. *Escritura*. http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/015_07.pdf

Mateos, B. (2018) (Tesis). *Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la cuentística de Inés Arredondo. El cuento hispánico nuevas miradas críticas y aplicaciones didácticas*. Universidad de Valladolid: España.

Machillot, D. (2018). Dominación y violencia masculina en la obra cuentística de Inés Arredondo: un acercamiento. *Sincronía*. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513855742011/513855742011.pdf>

Medina, Y. (2008). (Tesis). *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se cuelan el mito y/o la fantasía. Universidad Iberoamericana. Ciudad de México.

Mejía, M. (2009). El trastocamiento feminista de Inés Arredondo. *Destiempos*. <http://www.destiempos.com/n19/mejia.pdf>

Melo, J. V. (1966). *Juan Vicente Melo*, México: Empresas editoriales.

Mercado, G. (2007). Dialogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en La cresta de Ilion de Cristina Rivera Garza. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 22, 2007, pp. 45-75. <https://www.redalyc.org/pdf/384/38402202.pdf>

- Minila, J. (2018). Amparo Dávila: 90 años en Laberinto, núm. 766. Pp. 6-7.
<https://issuu.com/sclaberintomilenio/docs/lab-766>
- Mosiváis, C. (1986). “Sociedad y cultura”, en *Entre guerras y estabilidad política. El México de los cuarenta*, coord. Rafael Loyola, Ciudad de México: Canaculta-Grijalbo.
- Naranjo (2020). (Tesis). El camino de la identidad femenina en Canción de cuna de Inés Arredondo. Universidad Veracruzana.
- Ortiz, Ma. De L. (2016) El ser y el deber ser de los personajes femeninos en la narrativa de Amparo Dávila. *La democracia directa como instrumento de participación e inclusión social*. pp. 3629-3643.
https://www.researchgate.net/profile/Enoc_Moran_Torres/publication/295855302_La_democracia_directa_como_instrumento_de_participacion_e_inclusion_social_Construccion_de_ciudadania_y_tutela_judicial_efectiva_los_grandes_retos/links/56ce40b208aeb52500c36ce6/La-democracia-directa-como-instrumento-de-participacion-e-inclusion-social-Construccion-de-ciudadania-y-tutela-judicial-efectiva-los-grandes-retos.pdf#page=3629
- Pacheco, G. (2009). De la otredad a la identidad: perspectivas de teoría feminista de fines de siglo XX. En *Revista de Lenguas Modernas*. 10. Pp. 353-359.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/8898>
- Palomar, C. (2005). Maternidad: Historia y Cultura en *Revista de Estudios de Género. La ventana*. Núm. 22. Pp. 35- 67. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88402204>
- Pasternac, N. y Romano, B. (2016) (ed). *30 años sin Simone. Reflexiones sobre el pensamiento de una joven formal*. Toluca: Editorial F. Humanidades UAEMex.

- Paz, O. (2019). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereira, A. (1995). La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana, en *Literatura Mexicana*. Vol. 6, Núm. 1.
- (2000). *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Ediciones Coyoacán.
- Pimentel, L. A. (1998). *Relato en perspectiva*. México: siglo veintiuno editores.
- Pitol, M. (1996). Amparo Dávila, el angustioso retorno al mundo infantil. *Escribir la infancia*, Ciudad de México: Colegio de México.
- Reyes, B. (2012). (Tesis) *La cuentística de Inés Arredondo*. Universidad Complutense de Madrid.
- Rivadeneira, R. (1997). Comunicación y cultura en *Ciencia y Cultura*. Pp. 98-105.
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33231997000200010
- Rosas, A. (2010). La búsqueda de sentido y el presentimiento de una verdad (perversión y perversidad en cuatro cuentos de Inés Arredondo). *Contribuciones desde Coatepec*.
- Rosas, P. (2010). *Trasgresión femenina: estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*. México: Floricanto
- Sahagún, A. (2009). Umbrales góticos y representaciones monstruosas en un cuento de Inés Arredondo. *Destiempos*. <http://destiempos.com/n19/sahagun.pdf>

- Salazar, S. (2016). Tres encuentros con Amparo Dávila en *Fuentes Humanísticas*. Universidad Autónoma Metropolitana. pp. 113-118.
http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2851/tres_encuentros_con_amparo_davila_27_10.pdf?sequence=1
- Saldaña, A., Venegas, L. y Davids, T. (coords.). (2017). *¡A Toda Madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Itaca, Universidad de Guanajuato, Universidad de Radboud.
- Schneider, L. M. (1995). *Otros contemporáneos: Octavio G. Barreda, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo, Enrique Munguía*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades.
- Schwarz, P. (2009). Pensar la maternidad como desafío teórico, histórico y político. Un análisis de las conceptualizaciones de teoría de género sobre la maternidad. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología de Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-062/88>
- Taylor, C. (2001). *El multiculturalismo y "La política del reconocimiento"*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tresidder, J. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Ciudad de México: Editorial Tomo.
- Trinidad, R. y Ferrero, I. (2018). Objetos de lo sagrado: la hierofanía de la existencia a través del ritual en Guadalupe Dueñas. *Jóvenes en la ciencia*.

- Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Urrutia, E. (2006). *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Ciudad de México: Instituto Nacional de las Mujeres, El Colegio de México.
- Vaquera, E. (2018) (Tesis). *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Vela, A. (1998). (Tesis). *La narrativa de Inés Arredondo en La señal: un acercamiento lingüístico discursivo*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Von der Walde, L. (1991). “Apunte gótico” de Inés Arredondo. *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala – Universidad Autónoma de Puebla.
- Zavala, I. (1996). *Bajtín y sus apócrifos*. Puerto Rico: Editorial Anthropos.