

Discursos maternofiliales en la narrativa de Aglaja Veteranyi y Tatiana Țibuleac

Laura P. Marrero | Universidad de Granada | laurapermar@correo.ugr.es

› RESUMEN

En este trabajo analizaremos y compararemos críticamente la construcción de roles maternofiliales anómalos que desarticulan el discurso hegemónico de las buenas madres en dos obras relevantes de la literatura femenina rumana actual que comparten ciertas características formales y temáticas. La primera es *Por qué se cuece el niño en la polenta*, publicada por Aglaja Veteranyi en 1999; la segunda aparece en 2016: *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*, de Tatiana Țibuleac. Nuestro objetivo es analizar la influencia de Veteranyi, como lectora y escritora, sobre Țibuleac, y, sobre todo, analizar los nuevos discursos literarios erigidos en torno a la maternidad y su relación con las voces teóricas de la crítica feminista.

Palabras clave: feminismos, maternidades, literatura escrita por mujeres, literatura rumana

Maternal-filial discourses in the narrative of Aglaja Veteranyi and Tatiana Țibuleac

› ABSTRACT

In this paper we will critically analyze and compare the construction of anomalous maternal-philial roles that disarticulate the hegemonic discourse of good mothers in two relevant works of current Romanian women's literature that share certain formal and thematic characteristics. The first one is *Why the child is cooking in the polenta*, published by Aglaja Veteranyi in 1999; the second one appears in 2016: *The summer when my mother had green eyes*, by Tatiana Țibuleac. Our aim is to analyze Veteranyi's influence, as a reader and writer, on Țibuleac, and, above all, to analyze the new literary discourses erected around motherhood and their relation to the theoretical voices of feminist criticism.

Keywords: feminisms, motherhood, literature written by women, Romanian literature

› Breve estado de la cuestión y aproximación a las obras

En el año 1999 Aglaja Veteranyi publica *Por qué se cuece el niño en la polenta*, su primera novela. Dos décadas más tarde, en 2016, Tatiana Țibuleac hace lo propio con *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*. Ambas obras, además de compartir ciertas características formales y temáticas, constituyen dos excelentes muestras de discursos literarios disidentes, no canónicos, en torno a la maternidad, uno de los ejes temáticos más importantes de las olas más recientes de la crítica feminista.

Debemos comprender estas obras –*Por qué se cuece el niño en la polenta* y *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*– como parte de un todo contemporáneo en el que en las producciones literarias es cada vez más habitual la presencia de madres que, por uno u otro motivo, se alejan de lo convencional. Dentro de esta tendencia encontramos obras como la novela *Casas vacías*, que gira en torno a la construcción social de lo maternal y sus nuevos planteamientos. Esta novela a dos voces es una reflexión sobre los desaparecidos –en un país, México, en el que, en 2021, más de 90.000 personas están registradas como tales– y sobre la maternidad, no como la máxima realización de una mujer sino como territorio en el que la miseria, la pérdida y la soledad son, también, posibles. Su autora, Brenda Navarro, bebe de otras que hacen lo propio, como Vivian Gornick (*Apegos feroces*) o Elena Ferrante (*La amiga estupenda*, 2018, 1.ª ed. 2011), entre otras. También Pilar Quintana, en su aclamada novela *La perra* (2017), pondrá sobre la mesa este debate en torno a las maternidades disidentes (veáse, en relación con Navarro y Quintana, Leonardo-Loayza 2022). Otras autoras, como Fernanda Melchor en *Temporada de huracanes*, le darán en sus obras una vuelta de tuerca a los roles maternos: la Bruja grande de la Matosa maltratará de manera constante a la Bruja chica, su hija transexual: «Debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río». Encontrarán su cadáver, como su madre premonizó, en el fondo del río. Camila Sosa, escritora argentina, también reflexionará sobre los roles biológicos y sociales de la maternidad en su obra *Las malas*. La tía Encarna, una transexual vieja, la madre de todas las que quedaron sin madre por ser lo que eran, cría a un bebé abandonado, intenta darle el pecho, lo ve crecer.

En definitiva, se erige ante los ojos del lector y el crítico un panorama en la literatura contemporánea (universal y en lengua española) en el que las representaciones maternas alejadas de posturas maniqueas son cada vez más habituales y se permiten explorar, también, la crudeza, las dudas, y las incoherencias propias de la maternidad y la vida. Es desde este prisma desde el que pretendemos aproximarnos a las dos novelas que nos ocupan.

Por qué se cuece el niño en la polenta (Veteranyi, 1999) retrata los terrores y las reflexiones de una niña nómada, de padres circenses, obligada a enfrentarse a la dureza de una vida migrante lejos de su tierra natal con la única compañía de unos progenitores cuanto menos negligentes en sus labores de cuidados.

Veteranyi (1962-2002) fue una escritora y actriz de origen rumano, nacida en una familia de artistas de circo, que se vio obligada a huir de su país con la imposición del régimen de Ceaușescu. A los diecisiete años aprenderá a leer y escribir de manera autodidacta (su vida nómada no le había permitido una escolarización reglada) y se dedicará, desde entonces, al teatro y a la escritura. Acabará con su propia vida en 2002. Si bien incidir en las características biográficas de la autora resulta un ejercicio repetitivo y en ocasiones poco concluyente, en este caso parece necesario: se trata de un relato en primera persona de una niña sin hogar ni infancia posibles, expuesta a la violencia sistemática y al

constante temor al abandono y a la muerte. Aunque Veteranyi menciona que no es exactamente su vida la retratada en la obra (o tal vez que lo vivido es indisociable de la producción literaria –defiende que incluso la fantasía es autobiográfica–) las similitudes de su propia infancia con las de la narradora de la novela son incuestionables.

El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes (Țibuleac, 2019) es, también, una primera novela de una escritora, periodista y traductora rumana ganadora, entre otras distinciones, del premio Cálamo al mejor libro del año y del premio de Literatura de la Unión Europea: Tatiana Țibuleac (Chisináu, 1978).

Su obra, breve y con un lenguaje de alto contenido poético, narra el último verano que pasan juntos una madre con cáncer terminal y su hijo, Aleksy (que la odia y le rebanaría el cuello y el útero si sus acciones no tuvieran consecuencias).

La violencia y la crueldad son los protagonistas de un texto que, en sus primeras páginas, puede resultar demasiado. Se trata de un discurso de odio explícito del narrador dirigido hacia un receptor al que nos tienen, como lectores, poco acostumbrados: su madre.

Esta obra es la historia de un perdón maternofilial, pero no de un perdón absoluto e incuestionable: un perdón humano, con sus retazos de dolor, sus cicatrices y sus ángulos muertos.

El análisis de estas dos obras tendrá como objetivo indagar en la magnitud de sus analogías formales, estructurales y temáticas, analizando el peso de la herencia literaria de Veteranyi sobre Țibuleac, sus estrategias de elaboración del discurso y, ante todo, la aparición de nuevos relatos acerca de las maternidades que se alejan de los cánones hegemónicos y en los que priman el error, la violencia, la falta de apego, la inversión de roles y, por consiguiente, la desautomatización de tópicos. Para el análisis de estas nuevas narraciones sobre lo materno revisaremos las distintas propuestas teóricas de la crítica feminista y la evolución histórica de las mismas.

Aunque de ahora en adelante nos referiremos a la maternidad vinculada al género femenino (porque es así como se presenta en las novelas que nos ocupan), consideramos necesario puntualizar y visibilizar que ni todas las personas gestantes son mujeres ni todas las mujeres tienen la posibilidad biológica de dar a luz.

› 2. Tradición y herencia: análisis de los roles histórico-sociales y aportaciones de la crítica feminista

En este apartado revisaremos los roles histórico-sociales atribuidos a la mujer y a la madre; expon-dremos a continuación algunas de las opiniones más destacadas de la crítica feminista al respecto para, por último, reflexionar en torno al concepto binario de *malas madres* y su papel cada vez más protagonista y centralizado dentro de las artes en general (véase, en relación con la cinematografía, Barcala y Pérez Lence 2021) y la literatura contemporánea en particular.

Mujer y maternidad

Decir que la idea y la función de la mujer han estado históricamente vinculadas a la maternidad no es decir nada nuevo. El mayor propósito –biológico y social– de una mujer, el más honorable, su desarrollo último, ha sido hasta tiempos recientes ser madre, dar a luz a nuevos hombres. Ejemplos hay muchos; recordemos que, en Esparta, los únicos que eran enterrados con su nombre en la lápida eran aquellos muertos en batalla y las mujeres que perdían la vida durante el parto (Herrera, 2004).

La relación de pares entre los términos mujer y madre no es únicamente de asimilación (mujer es igual a madre); puede considerarse incluso de anulación: se espera que una mujer que es madre deje de ser mujer para ser solo madre, deje sus aspiraciones personales y su libertad de lado para anteponer las necesidades del niño, de la crianza. Pierde, incluso, el cuerpo; ya no puede ser deseada y, mucho menos, desear; pierde la piel y el sexo en un proceso social de beatificación –una madre es una santa–.

Si bien la consideración de que la finalidad última de una mujer es parir ha sido rotunda y evidentemente mayoritaria históricamente, la ideología moral y social ha fluctuado en cuanto a lo que a las obligaciones posteriores para con el recién nacido se refiere. De hecho, como señala Badinter en la primera parte –titulada *El amor ausente*– de su polémica obra *Existe el instinto maternal* (Badinter, 1981), desde el siglo XVI al XVIII la conducta de las madres se aproximaba más a la indiferencia, o incluso al rechazo, que al sacrificio total por su prole. Sus tareas maternas no eran valoradas ni por ellas ni por la sociedad en la que se adscribían y aquellas mujeres que podían permitírselo delegaban en las nodrizas la lactancia y el total de la crianza. El motivo de este imperio de la indiferencia –que, evidentemente, se extendía a las figuras paternas– parece claro: durante esta época hay una ausencia total de amor en las relaciones familiares. El matrimonio es un contrato que beneficia con descendencia a unos y económicamente a otras, una institución, un acuerdo. El amor, si se da, si lo encuentran, lo encuentran en otra parte.

Esta situación cambia a finales del siglo XVIII, en los albores de la Revolución Industrial, con el nacimiento de la familia nuclear moderna, en la que puede hablarse ya de un vínculo emocional, de una unidad afectiva que engloba a los padres y a sus hijos y en la que de la mujer no se espera ya solo que para, sino que críe; que sea, ante todo, madre (Badinter, 1981). Con la industrialización, el lugar de trabajo del hombre se separa del hogar y se amplifican las distancias entre las esferas públicas y las privadas. La limitación de la actuación de la mujer a estas últimas, y la vinculación del hombre a trabajos productivos y capitalizables –espacios de producción frente a espacios de (re)producción– se convierten en el valor diferencial entre hombres y mujeres. No tarda en generarse un discurso patriarcal en el que los trabajos en el ámbito privado son descalificados como tales y representados como la aspiración y el deseo natural del género femenino (Amorós, 1995). Es así como nace el mito del instinto maternal, legitimado no solo por el discurso social, sino por el médico-profesional. De este modo, la salud –o su ausencia– de los hijos, que en el siglo XVII era interpretada como designio divino, recae a partir del siglo XIX en las madres. Hasta tal punto es así que psicoanalistas como Bowlby (1979) o Spitz (1972) atribuirán a defectos en la personalidad o el cuidado de las madres las fisiopatologías de sus descendientes:

En el grupo de niños que contraen una dermatitis atópica en la segunda mitad del primera año tenemos, pues, por un lado, una madre de personalidad infantil con una hostilidad hacia su hijo disfrazada de angustia; que no le gusta tocarlo ni cuidarlo y que le priva sistemáticamente de contactos cutáneos. (Spitz, 1972: 100)

La existencia universal de este llamado instinto maternal se extiende pronto como si de un dogma se tratara –toda mujer desea y debe ser madre–, afianzando inevitablemente la subordinación de las mujeres a sus maridos (y, por ende, el orden social heterosexual) y la limitación de su terreno de acción a las esferas privadas.

Aunque los sentimientos como el amor o el deseo –hacia un hijo o hacia cualquiera– no se producen de manera autónoma e indiscriminada, sino que están permeados por una cultura en la que el pensamiento dominante establece los patrones a seguir (Molina, 2014), tendemos a concebir la emoción humana como entidad individual y ahistórica, como un proceso propio y privado. La maternidad no es una excepción: se trata el amor materno como un hecho instintivo cuando el contexto sociocultural presiona incesante desde la infancia a unas niñas cuyos primeros juegos tienen como protagonistas cocinas en miniatura y carritos de bebés. El mensaje es claro: la maternidad (y los cuidados) legitiman a la mujer como tal.

La visión feminista

Frente a este ser mujer limitado o al menos totalmente orientado hacia la maternidad, los movimientos feministas alzan su voz. Simone de Beauvoir es de las primeras en señalar la maternidad como atadura (Saletti, 2008). Niega la existencia del instinto maternal y denuncia el modo en que los discursos de la maternidad conducen a la mujer a la sumisión y la pérdida de autonomía (Herrera, 2004).

La autora centra su análisis las sociedades protohistóricas, al considerar que las dinámicas patriarcales consolidan su configuración con el uso del bronce –que permite la creación de armas que solo utilizarán los hombres, identificando la guerra como actividad masculina e introduciendo un cisma identitario entre géneros–. ¿Qué tiene esto que ver con la maternidad? Según la propia Beauvoir

La peor maldición que pesa sobre la mujer es estar excluida de estas expediciones guerreras, si el hombre se eleva por encima del animal, no es dando la vida, sino arriesgándola; por esta razón, en la humanidad la superioridad no la tiene el sexo que engendra, sino el que mata. (Beauvoir, 2000: 128, citado por Cid López, 2009)

En síntesis, la causa de la sumisión histórica de la mujer ha sido su dedicación a la procreación y a los cuidados. Esta opinión, evidentemente polémica, puede interpretarse, señala Cid López (2009), como una crítica al reduccionismo que ve en la maternidad el destino de toda mujer, sin alternativa posible.

Otras autoras de la crítica feminista serán menos radicales con su planteamiento. Adrienne Rich diferenciará la maternidad como institución y la maternidad como experiencia física y psicológica (Lasarte Leonet, 2011). La maternidad como experiencia hace referencia a la potencial relación entre una mujer con sus posibilidades reproductivas y la maternidad como institución es la fuerza externa que asevera

dicho potencial y que ha confinado a las mujeres a ser madres –y solo madres– (Rich, 2019). Desde el feminismo de la diferencia (Kristeva –véase Zerilli, 1996–; Irigaray, 1974; Cixous, 1975) se iniciará un discurso del orgullo del cuerpo y de reapropiación femenina de los fenómenos reproductivos.

Badinter (1981) señalará la maternidad como un sentimiento variable que dependerá de la madre, de su historia, y de la Historia (remarcando así la necesidad de tener en cuenta el contexto sociocultural en el que se desarrollan las emociones).

Esta reivindicación de la variabilidad en la maternidad será lo más destacado de su contribución: el discurso hegemónico la ha presentado como un proceso unificador y común a todas las mujeres, generando con ello un rechazo sistemático a la individualidad y a las declaraciones que se alejan de lo considerado por el mismo como cierto. En la cultura occidental la maternidad se vincula de manera obligatoria a la alegría, la bondad y la vida. La fertilidad es sinónimo de abundancia, de riqueza (Ávila, 2004). El embarazo debe ser un periodo alegre, el parto gratificante. Los primeros meses de vida de un hijo; la sensación de plenitud total de una madre. Cualquier otro discurso (malestar, dolor, pérdida identitaria, añoranza de otro estilo de vida, depresión postparto etc) será socialmente castigado y su emisora irremediabilmente etiquetada como una «mala madre».

Las malas madres

Es ahí, en el concepto de *malas madres*, donde nos detendremos a analizar los textos literarios que nos ocupan. No se trata ya del debate del instinto maternal en relación con una potencial crianza, sino de un bebé ya nacido y una madre que no cumple con el papel que socialmente se le asigna. No todas las mujeres son maternales. No todas las madres son maternales.

El concepto de mala madre surge vinculado a la categorización propia del pensamiento binario, en el que la aproximación al conocimiento se establece por contrarios (presencia/ausencia de). Palomar (2004) explica lúcida y sintéticamente esta cuestión:

El proceso de construcción de estereotipos es responsable de la producción simultánea de ambas caras del mismo fenómeno. Es decir, los mandatos sociales relativos a “las buenas madres” producen, en el mismo movimiento, el fenómeno de las “malas madres”: estas mujeres no cumplen con las expectativas ideales de ese papel social y que son estigmatizadas, señaladas, penalizadas o diagnosticadas de diversas maneras, dependiendo de la gravedad del incumplimiento. Son ésas las mujeres “desnaturalizadas”, esto es, las que “contradican” la supuesta “naturaleza” de todas las mujeres, la de desear ser madres y además saber hacerlo “bien”, entendiéndose por esto el querer, poder y saber hacerse responsable de sus críos, amarlos y cuidarlos hasta que puedan valerse por sí mismos. (Palomar, 2004: 17)

Estas malas madres, estas mujeres no dispuestas a sacrificarlo todo por sus hijos, con otros deseos, con otras prioridades; estas madres que no quisieron serlo, estas madres que no tienen un marido, una casa y un trabajo, estas madres que se equivocan, y se vuelven a equivocar, estas madres en las que el afecto y el cuidado no se da por descontado, aparecen en la literatura contemporánea cada vez con mayor frecuencia. Ateniéndonos al concepto de homología de Goldmann (1967), definido como

una analogía entre las estructuras sociales y las literarias, es posible que estemos ante narrativas que no buscan únicamente impresionar o escandalizar al lector, sino dinamitar discursos sociales hegemónicos que no dejan espacio a lo diverso.

Se abre así un espacio en el que cabe preguntarse ¿cómo influye el mito del instinto maternal no solo en aquellas mujeres que consideran tenerlo, sino en aquellas –socialmente consideradas deficientes o desviadas de su género– que lo rechazan? ¿De qué manera se articulan los discursos de las *malas madres* en la literatura sin que la moral del contexto sociocultural empape por completo a la voz narrativa y a la conformación del texto? ¿Por qué son cada vez más frecuentes estos discursos alternativos en las obras narrativas? ¿Hacia dónde se dirigen las tendencias literarias vinculadas con temáticas maternales?

Encontrar respuesta –o al menos reflexionar en torno– a estas cuestiones es uno de los objetivos principales de este artículo. El otro, confirmar las similitudes entre las óperas primas de Veteranyi y Țibuleac, no solo en relación con cuestiones temáticas sino, también, en aspectos formales y discursivos como la utilización de lenguas no maternales para articular lo literario (véase el término escrituras «menores», Deleuze y Guattari, 1998) o el uso de oraciones cortas, crudas y dinámicas con un altísimo contenido poético.

› 3. Herencia e influencia. De Veteranyi a Țibuleac

Los factores comunes en la herencia cultural, la creación formal y el tratamiento temático de ambas autoras no tardan en hacerse notar: son ambas mujeres, escritoras, rumanas, nacidas con menos de dos décadas de diferencia. Un interés temático más que evidente por el sentimiento de otredad y la extranjería (el primer libro de Țibuleac, 2014, *Fabule moderne*, es un compendio de historias breves en torno a la migración), una reflexión implícita sobre la lengua (materna y/o adquirida) como herramienta y el uso de un estilo directo y poético con el que retratar la crudeza y la violencia terminan de conformar su imaginario común. A la pregunta: «¿Qué libros crees que cambiaron tu manera de escribir?», la autora responde, sincera:

Pero sí hay un libro que significó mucho para mí y sin el que mi primera novela, *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*, no hubiese existido. La autora ya está muerta, pero si no lo estuviera hubiese comprado un pasaje con mis últimas monedas para ir a verla, al menos de lejos. El libro es *Por qué se cuece el niño en la polenta*, de Aglaja Veteranyi. (Tentoni, 2021)

En menos de 200 páginas Veteranyi logra reflejar el choque entre la inocencia infantil y la violencia sistemática del entorno de la protagonista. Para lograrlo, la novela adquiere unas características formales peculiares: se trata de un texto enormemente fragmentario. Las frases son cortas, rotundas. Los espacios en blanco abundan, no hay página escrita en su totalidad. El lenguaje es claro y directo, aun teniendo una carga poética innegable. Todo ello hace de él un texto veloz y dinámico.

La autora plantea una diferenciación del tratamiento textual a través del uso de mayúsculas y minúsculas: algunas de las oraciones de la novela aparecen escritas enteramente en mayúsculas, mientras el grueso de la obra presenta la ortografía convencional. Las frases escritas en letras mayúsculas suelen

tener un contenido más poético y una mayor brevedad, y tienden a aparecer aisladas («EL TIEMPO TIENE FRÍO», «CUANDO MI MADRE SE CUELGA DEL PELO, CAMINA POR EL AIRE», «EL DICTADOR PROHIBIÓ A DIOS»...).

Estas características estructurales vinculan al texto con una tendencia contemporánea en la que la fragmentación, la experimentación formal y la rapidez narrativa triangulan las composiciones y de la que *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes* forma parte. Está constituida por 77 capítulos breves, de un máximo de dos o tres páginas. La fragmentación, los silencios y las páginas en blanco vuelven a ser protagonistas de la novela, si bien la complejidad estructural de las oraciones y el grado de subjetividad y abstracción de las mismas es mayor que el encontrado en la obra de Veteranyi.

La diferenciación textual que la autora de *Por qué se cuece el niño en la polenta* realiza a base de la alternancia de oraciones en mayúscula y en minúscula tiene un reflejo, una herencia evidente, en la novela de Țibuleac. Algunos de los capítulos están compuestos, únicamente, por una frase con un evidente lirismo en la que el narrador trata de describir los ojos maternos: «Los ojos de mi madre eran mis historias no contadas», «Los ojos de mi madre eran cicatrices en el rostro del verano»...

Uno de los aspectos de mayor interés de la novela de Veteranyi es su reflexión sobre la lengua, la condición de extranjero –el término extranjero aparece en cuarenta ocasiones a lo largo del texto– y el sentimiento de pertenencia o su ausencia: la falta de arraigo. La obra está plagada de reflexiones sobre lo propio (la identidad) y la otredad. Algunos de los fragmentos en los que esto se manifiesta con mayor claridad son los que siguen:

El circo siempre está en el extranjero. Pero en la caravana es como estar en casa. Abro la puerta de la caravana lo menos posible para que mi casa no se evapore. Las berenjenas asadas de mi madre huelen en todas partes como en casa, da igual en qué país nos encontremos. (...) Sólo conozco mi país por el olor. Huele como la comida de mi madre. (Veteranyi, 1999: 8)

Yo estoy acostumbrada a instalarme en todas partes para sentirme a gusto. Para eso sólo tengo que poner mi trapo azul sobre una silla. Es el mar. Al lado de la cama siempre tengo el mar. Sólo tengo que salir de la cama y echar a nadar. En mi mar no hay que saber nadar para flotar. Por la noche cubro el mar con el albornoz de flores de mi madre, para que los tiburones no me muerdan cuando tengo que hacer pis. (Veteranyi, 1999: 16)

La tristeza envejece. Yo estoy más vieja que los niños en el extranjero. En Rumania los niños nacen viejos porque ya son pobres en la barriga de la madre y tienen que escuchar los lamentos de los padres. Aquí vivimos como en el paraíso. Pero a pesar de todo no me vuelvo más joven. (Veteranyi, 1999: 31)

Esta reflexión sobre qué elementos es posible identificar con lo propio cuando se ha huido de la tierra y el hogar está muy vinculada en la autora a la lengua y a lo común entre ellas: «AL MATARLOS, LOS POLLOS CHILLAN EN INTERNACIONAL. LOS ENTENDEMOS EN TODAS PARTES.» (Veteranyi, 1999: 159).

› 4. Relaciones maternofiliales

En la novela se establecen de manera muy clara las relaciones directas entre la figura de la madre –que es entendida por la voz narrativa como el origen jerárquicamente superior, la génesis de sí y por consiguiente de todo su mundo «EL NIÑO ES MÁS DE LA MADRE QUE DEL PADRE PORQUE ELLA ES LA MADRE (Veteranyi, 1999: 27)»– y la lengua materna como vehículo y vía de conexión con este origen.

La carga semántica del término lengua materna está marcada tanto por relaciones de parentesco (la lengua maternal es la lengua herencia, la que nos es dada en la sangre, en la carne) como por las relaciones de género. La vinculación de la lengua con el género no siempre fue esta, de hecho griegos, hebreos y romanos empleaban la expresión *lingua paterna*. En el siglo XII Guiberto de Nogent invierte estas relaciones semánticas en base a su religiosidad: la lengua del Padre es la lengua de Dios: «Los guerreros son laicos y solo pueden hablar la lengua de la madre [...] pero la Iglesia sabe hablar como una madre la lengua del Padre del cielo» (Batanny, 1982: 33). A partir de este momento se empieza a conformar conceptualmente en el imaginario colectivo este *hablar como una madre*, el niño acercándose primeramente al mundo femenino, a las esferas privadas del hogar –la lengua con la que empiezan a conocer y a nombrar al mundo– mucho antes de acercarse al uso de la lengua del Padre, al latín.

De este modo, todos los elementos de los espacios privados del hogar de la narradora responderán con hostilidad a idiomas que no sean el materno: MIS MUÑECAS HAN ADELGAZADO MUCHO, NO ENTIENDEN LOS IDIOMAS EXTRANJEROS (Veteranyi, 2002 [1999]: 49). La vinculación entre la madre y la lengua materna es tan evidente, tan directa para la voz narrativa, que se niega de manera radical el uso de lenguas que no sean capaces de conectarla con quien la amamantó: «¿De qué me sirve aprender el idioma extranjero, si de verdad mi madre no lo entiende?» (Veteranyi, 2002 [1999]: 90).

La posición de la inmigración en los temas literarios contemporáneos ocupa un lugar cada vez más central, derivada de los sujetos móviles y desarraigados que genera la creciente globalización (Gruia, 2021: 153). Los escritores que trabajan en lenguas distintas de la materna son cada vez objeto de mayor interés teórico, es lo que Deleuze y Guattari (1999) denominan escritura «menor» (de una minoría escribiendo en una lengua dominante, que no propia). Respecto a la lengua en la que escribe, por otro lado, Țibuleac reflexiona:

A veces, cuando no tenés un lugar propio ni una lengua propia, es justamente eso lo que te hace tener una identidad [...]. Siempre escribo en rumano, que es la lengua de mis familiares. A medida que envejezco, mi convicción de que este es *mi idioma* se hace más fuerte. (Tentoni, 2021)

Otra cuestión común en las relaciones maternofiliales de ambas novelas es la rudeza en el trato, el error materno, la crueldad, la dificultad comunicativa entre madres e hijos. ¿Es el instinto maternal innato femenino o proviene de un comportamiento social forzado externamente que fluctúa históricamente? De las teorías de la crítica feminista analizadas se puede extrapolar la conclusión de que es necesario cuestionarse el discurso hegemónico (que presenta la maternidad como un proceso unificador) y comprender que el instinto materno global es un mito y que la emoción individual depende de la madre, de su historia y de la Historia (Badinter, 1992).

La protagonista de Veteranyi idolatra a una madre que no existe, que es únicamente el reflejo de lo socialmente vinculado a lo materno: «El niño es más de la madre que del padre porque ella es la madre». Lo cierto es que su madre es una mujer abusada física y psicológicamente, alcohólica, expuesta a la muerte de manera continuada e incapaz de hacerse cargo de su hija «Cada vez dice: os recogeré pronto. Es mentira». La narradora experimentará una progresiva toma de consciencia de lo real.

En el caso de Aleksy, protagonista de la obra de Țibuleac, el planteamiento es el contrario: el narrador, en el inicio de la novela, detesta a su madre: «Aquella mañana en que la odiaba más que nunca, mi madre cumplió treinta y nueve años. Era bajita y gorda, tonta y fea. Era la madre más inútil que haya existido jamás». La novela discurrirá en dirección opuesta a la de Aglaja, desde el odio hacia el perdón.

La posibilidad de la muerte materna como motor de la obra es algo común a ambos textos. En el caso de Veteranyi, el temor a la muerte de su madre durante sus actuaciones acrobáticas es lo que da nombre y sentido a la novela:

Mientras que mi madre está colgada del pelo en la cúpula, mi hermana me cuenta EL CUENTO DEL NIÑO QUE SE CUECE EN LA POLENTA, para tranquilizarme. Que si me imagino cómo el niño se cuece en la polenta y lo que tiene que doler eso, no tengo que pensar todo el tiempo en que mi madre podría caer al vacío, dice. Pero no sirve de nada. Siempre tengo que pensar en la muerte de mi madre, para que no me pille por sorpresa. (Veteranyi, 2002 [1999]: 28)

Aunque la narradora no se extiende en los entresijos argumentales del cuento, el título en sí mismo es significativamente descriptivo y en él se articulan varios factores en los que merece la pena detenerse: el dolor, la cercanía a la muerte y la pobreza se constituyen como la base triangular del título que, sin duda, guarda relación con la propia vida de la protagonista. La polenta es entendida como una comida destinada a quien no podía permitirse comer otra cosa, una imagen vinculada a las clases sociales más bajas, con todo lo que ello conlleva: una infancia inestable, vivida en los márgenes de lo social, alejada de privilegios y comodidades y con la incertidumbre como única constante diacrónica vinculan a la voz narrativa a un dolor continuo y a un miedo constante a la muerte, con la que se ha criado, que sabe próxima.

Esta posición de espera, de alerta ante una muerte sobre la que se tiene certeza, es una actitud que los jóvenes protagonistas de ambas novelas comparten: «Mi madre se había convertido en un bebé y necesitaba nodriza. U otra cosa. La muerte, sin embargo, no llegaba» (Țibuleac: 201). En el caso de Aleksy el cáncer terminal de su progenitora, la cercanía al fin de la vida, será lo que construya un vínculo maternofilial hasta entonces inexistente entre los protagonistas. «Sentí cómo [...] quería estar en ese mismo instante con mi madre [...]. Rebobinar ese verano como una cinta. Desodiarla y decirle que tenía unos ojos preciosos antes de que ella me lo preguntara» (Țibuleac: 180).

Estamos, de este modo, ante madres humanas, equivocadas e incluso crueles. Progenitoras que se salen del tópico de la figura de madre como aquella que cuida, alimenta y da cariño. Ya De Beauvoir señalaba la maternidad como una atadura para las mujeres, al asumirse socialmente como único destino femenino y como eje de la identidad: la capacidad de dar a luz es biológica, pero la necesidad de convertirlo en un papel primordial e inherente a lo femenino es cultural. Esta misma línea argumental Țibuleac

razona: «Una mujer es un mecanismo complejo y cambiante, ¿por qué deberíamos reducirla siempre a un único rol? Madre o no madre, santa o pecadora, buena o destructiva. Ella lo es todo» (Tîbuleac, 2021).

Estas mujeres constituyen personajes que se alejan de lo maniqueo y, en su complejidad, presentan luces y sombras que, lejos de restarles humanidad, se la suman:

Son tus mordiscos [...] Me mordías como un lobo cuando te daba de mamar. Habría tenido que dejarlo, pero tú mamabas y mamabas, no querías nada más. Te he querido, Aleksy, te he querido como he podido. (Tîbuleac: 203)

Una madre no debe dejarse morir antes de que sus hijos crezcan. Las madres de ambas novelas dudan, sufren, lloran. Esta evidente vulnerabilidad posibilita que, tanto en una obra como en la otra, se produzca una inversión de los roles maternofiliales. «Mi madre se había convertido en un bebé y necesitaba nodriza», dirá Aleksy. Por otro lado, la protagonista de Veteranyi se verá obligada a cuidar de quien debía cuidarla a ella, después de que su madre sufra un accidente: «¿Tú eres ahora la madre?, preguntaba mi madre. Yo me ponía sus ojos y la miraba». A través del sufrimiento ambos protagonistas invertirán los roles de cuidado en un camino sin retorno hacia la edad adulta.

› 5. Conclusión

En las dos novelas que nos ocupan las mujeres protagonistas hacen uso de su posibilidad biológica de gestación; ambas son madres. El punto de partida es, por tanto, posterior a las primeras disertaciones de la crítica feminista en torno a la maternidad en las que lo que entraba a debate era si ser o no ser madre. El discurso, por tanto, de autoras ya mencionadas como de Beauvoir –quien categorizaba a la maternidad como una atadura, considerándola causante de la subordinación histórica de la mujer y de su exclusión de los espacios públicos– o Rich –en el que la dicotomía entre la maternidad como institución y la maternidad como experiencia física constituyen el eje principal de su argumento– no se aplica en ellas.

Las preguntas no surgen, por ello, en los argumentos a favor o en contra de la vivencia maternal como parte de la experiencia emancipadora de la identidad femenina, sino en torno al tipo de maternidad que ejercen las protagonistas.

Sí se pueden aplicar, sin embargo, los postulados de Badinter (1992) en los que se señala la maternidad como experiencia individual y dependiente de la historia de la madre y de la Historia. De hecho, estas obras (y muchas otras) abren un espacio para la variabilidad en un sector en el que se ha tendido a homogeneizar, universalizar y simplificar la experiencia materna. Las dos novelas buscan dar voz a personajes de una u otra forma atípicos y marginales, sus narraciones se mueven en un extrarradio en el que se incluyen no solo representaciones de maternidades disidentes, sino de la exclusión social, el sentimiento de extranjería o la violencia sistemática frente al intento de adaptación al medio de sus protagonistas.

Ninguna de las obras tiene una intención ni un tono moralizante. Se describen los errores, las negligencias y los abandonos maternos con naturalidad y relativa asepsia. No son madres a las que les espere un castigo divino en la última página por los horrores cometidos; no hay sentido de justicia ni de venganza, son lo que son y así se las retrata. La narrativa tampoco las justifica ni escuda su comportamiento en los contextos en los que crían a sus hijos, pero es necesario retomar aquí la idea de que, pese a tender a concebir el sentimiento como una entidad individual, ahistórica y privada, está constantemente permeado y condicionado por el contexto sociocultural en el que se desarrolla.

En este sentido, la madre de Aleksy era considerada, siguiendo la terminología del pensamiento binario, una *buena madre* hasta la muerte, en la infancia, de la hermana del protagonista. En ese momento la tristeza la inunda y se desentiende de su hijo, pierde el interés, el apego, deja de ser esa madre cariñosa, omnipotente y salvadora que hasta entonces fue. En el caso de la figura materna que plantea Veteranyi, se trata de una mujer alcohólica, maltratada, con un trabajo precario y peligroso y en la que lo que prima es el instinto de supervivencia. Es capaz de abandonar a su hija y, también, de hacer de ella su fuente de ingresos mediante espectáculos a caballo entre lo erótico y lo circense que ella, en su juventud, también protagonizó –«La madre impone a la hija su propio destino; ésa es su manera de reivindicar orgullosamente su propia feminidad y también su venganza.» (De Beauvoir, 1949: 94) –.

Probablemente este sea el motivo de que el ambiente social en el que están integradas no las castigue en exceso por lo que se considera su *deber* de madre y que, en algunos pasajes, el lector tienda a la benevolencia generada a la sombra del *hacen lo que pueden con lo que tienen*.

Miller (2011) señala que el siglo XX transforma el concepto de responsabilidad maternal en el de culpabilidad maternal. El papel que el instinto maternal y el discurso único en torno a la experiencia materna juega en esta situación es indiscutible: las madres se sienten culpables por no hacer todo lo que la sociedad considera su deber, se sienten culpables por no tener instinto maternal, por tenerlo y decidir, sin embargo, no tener hijos, por tener hijos y sentir que fallan en la conciliación laboral, por no dedicarle a la crianza el total del tiempo, las aspiraciones y los recursos, por sentir que echan de menos otras versiones de sí mismas, o por no empatizar con el discurso hegemónico que sitúa el embarazo y el parto como el cénit de la plenitud vital. En síntesis, la mujer se siente culpable al sentir que le falla a unas expectativas sobre el rol materno que continúan aumentando y que, en la actualidad son un ideal teórico inalcanzable.

Esta situación se viene trasladando al discurso literario mediante el incremento de la representación de mujeres no madres y de maternidades no hegemónicas como las que nos ocupan. Estos personajes –que han estado siempre en la literatura– aparecen ahora con más frecuencia, y sus representaciones no se plantean en un segundo plano ni parten del silencio. Ya en obras de Lorca, como *Yerma* (1934) o *La casa de Bernarda Alba* (1936) se generan textos sobre lo materno que difieren del discurso único al que se estaba acostumbrado. Personajes como el de Bernarda se presentan como tiránicos, fríos y distantes, y asientan su poder en la restricción de la palabra. «¡Silencio!» será su primera intervención en el texto. El ambiente opresivo se traslada con nitidez al espectador/lector en un personaje que resulta a todas luces detestable. Novelas como las que nos ocupan describen el imperio de la violencia y de las periferias de manera directa y, ante todo, muy explícita: en ellas se dejan atrás climas opresivos y silentes como el de la obra lorquiana para resaltar, poner en primer plano, la palabra que verbalice

estas maternidades *deficientes*. Surgen así en los últimos años, probablemente como consecuencia de este ya mencionado incremento de la culpabilidad y la presión ante concepciones de la maternidad irrealizables, narraciones en las que se siente la necesidad de mostrar, con todo lujo de detalles, a golpe de machete, otros caminos, discursos en los que las mujeres, si son madres, fallan, se hartan, añoran, abandonan y a las que a su hijo solo les queda por decirle «Te he querido, Aleksy, te he querido como he podido» (Tîbuleac: 203).

› Bibliografía

- › Amorós, A. (1995). División sexual del trabajo. Amorós, C. (dir.), *Diez palabras clave sobre mujer*, pp. 257-296. Verbo Divino.
- › Ávila, Y. (2004). Desarmar el modelo mujer= madre. *Debate feminista*, núm. 30, pp. 35-54.
- › Badinter, E. (1992). *¿Existe el instinto maternal?. Historia del amor maternal (S. XVII-XX)*. Paidós Ibérica.
- › Barcala, L., y Pérez Lence, F. (2021). Las (re) presentaciones de los vínculos maternofiliales en *Los sonámbulos* (Hernández, 2019) y *Las siamesas* (Hernández, 2020). *Artes en Filo*, núm. 1, pp. 148-158.
- › Batany, J. (1982). L' amère maternité du français médiéval. *Langue Française*, núm. 54, pp. 29-39.
- › Bowlby, J. (1979). The Bowlby-Ainsworth attachment theory. *Behavioral and Brain Sciences*, núm. 2(4), pp. 637-638.
- › Cid López, R.M. (2009). Simone de Beauvoir y la historia de las mujeres. Notas sobre El Segundo Sexo. *Investigaciones feministas*, núm. 0, 65-76.
- › De Beauvoir, S. (1981 [1949]). *El segundo sexo*. Siglo XXI.
- › Deleuze, G. y Guattari, F. (1999). *Kafka. Por una literatura menor*. ERA.
- › Ferrante, E. (2018 [2011]) *La amiga estúpida*. Penguin Random House.
- › Goldmann, L. (1967). *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva.
- › Gornick, V. (2017 [1987]) *Apegos feroces*. Sexto Piso.
- › Gruia, I. (2021). *La literatura comparada, una disciplina hospitalaria: Introducción a la literatura comparada*. Universidad de Salamanca.
- › Herrera, M. M. (2004). Paradojas de la maternidad. *Actas de las V Jornadas de Investigación en Filosofía*. Universidad Nacional de La Plata.
- › Jaeger, A. y Torrent-Lenzen, A. (2004). El legado literario de Aglaja Veteranyi. *Cuadernos del Ateneo*, núm. 16, pp. 111-116.
- › Lasarte Leonet, G. (2011). La maternidad en el imaginario de las escritoras vascas. *Feminismo/s*, núm. 18, pp. 203-223.
- › Leonardo-Loayza, R. A. (2022). La madre no normativa en *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli; *La perra*, de Pilar Quintana y *Casas vacías*, de Brenda Navarro. *América sin Nombre*, núm. 27, pp. 70-86.
- › Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Penguin Random House.
- › Miller, T. (2011). Falling back into gender? Men's narratives and practices around firsttime fatherhood. *Sociology*, núm. 45(6), pp. 1094-1109.

- › Molina, S. (2014). *El mito del instinto maternal y su relación con el control social de las mujeres* [Tesis de grado, Universidad de la República].
- › Moreno, M. y Mira, A. (2004). Maternidades y madres: un enfoque historiográfico. Carporale Bizzini, S. (coord.), *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora*, pp. 19-61. Entimema.
- › Navarro, B. (2019). *Casas vacías*. Sexto Piso.
- › Quintana, P. (2019). *La perra*. Penguin Random House.
- › Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La crisis de la maternidad como institución y como experiencia*. Traficantes de sueños.
- › Sosa Villada, C. (2020). *Las malas*. Tusquets.
- › Spitz, R. (1972 [1958]). *El primer año de vida del niño*. Aguilar
- › Tentoni, V. (2021). Tatiana Tíbuleac: “No creo que exista algo así como la ficción pura”. *Eterna cadencia*. En línea: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/tatiana-tibuleac-no-creo-que-exista-algo-asi-como-la-ficcion-pura.html>
- › Tíbuleac, T. (2016 [2014]). *Fabule moderne*. Libris Editorial.
- › Tíbuleac, T. (2019 [2017]). *El verano en que mi madre tuvo los ojos verdes*. Impedimenta.
- › Verea, C. P. (2004). “Malas madres”: la construcción social de la maternidad. *Debate feminista*, núm. 30, pp. 12-34.
- › Veteranyi, A. (2002 [1999]). *Por qué se cuece el niño en la polenta*. Lengua de trapo.
- › Zerilli, L. M. G. (1996). Un proceso sin sujeto: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva, sobre la maternidad. Tubert, S. (ed.), *Figuras de la madre*, pp. 155-188. Universitat de València.