

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ
Escuela de Posgrado**



Laberintos Maternos: tensiones y representaciones de la maternidad en
los cuentos “Amor”, de Clarice Lispector y “Como una buena madre”,
de Ana María Shua

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Estudios Culturales que
presenta:

Leyla Consuelo Abad Machiçao

Asesor:
Ainaí Morales Pino

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, Luz Ainai Morales Pino, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada «Laberintos Maternos: tensiones y representaciones de la maternidad en los cuentos “Amor”, de Clarice Lispector y “Como una buena madre”, de Ana María Shua», de la autora Abad Machicao, Leyla Consuelo, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 25/07/2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, 30 de julio del 2025

Apellidos y nombres de la asesora: Luz Ainai Morales Pino	
DNI: 49015131	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9339-5731	

Dedicatoria

A gato.



Agradecimientos

Dedicarle esta tesis solo a gato sería, por decir lo menos, ingrato. Con todo el amor que he llegado a sentir por mi compañera de noches, — a su calor silente y su mirada interrogante —, sé que gato es solo una parte de la casa que me ha sostenido. Y tal vez, este agradecimiento va para todos ellos; los personajes de la casa, algunos más importantes que otros, pero, aun así, siempre presentes: curioseando, cuestionando, pidiendo, husmeando, acompañando, y, sobre todo, queriendo.

He tenido muchas figuras maternas a lo largo de mi vida. Mi abue, con su jardín verde y su cocina con olor a mermeladas tibias. Mi mamá, una presencia constante, que me enseñó que se puede disfrutar con lo más sencillo, y que con su magia transforma lo mínimo en ilusión. Margie, esa mamá judía que, con sus queques y otros pequeños gestos, nos transmite su amor, cuidado y sus rituales. La lista es larga: las madres de mi lado materno, mujeres de entrega infinita, ancladas aún a ese tiempo en que ser madre era ser abnegada. Mi tía Gussie, mi tía Becky; figuras que portan esas maternidades desbordadas, con toda su carga, su belleza y su fatiga.

Y están también las otras maternidades, que no por ser animales son menos humanas. Wayra, nuestra perra de 10 años tuvo a sus siete cachorros en la sala de la casa y nos enseñó que el destete no es solo una decisión consciente, sino también un límite del cuerpo; hay un momento en que simplemente ya no se puede más. Wayra, junto a Blu —una de sus siete hijas— nos acompañan cada día con sus ladridos y con esos llantos melancólicos que parecen evocar una maternidad que les fue robada, o tal vez simplemente perdida. Al volver a esta casa que me sostiene y a veces me queda ajustada, mi agradecimiento va con el corazón hacia Dave, que me abrió el espacio y el

tiempo para que pudiera escribir, y que me miró, muchas veces desde lejos y con miedo, convertirme en la protagonista de esta historia.

A Noah, Sidney y Maia, que después de haber pasado un largo tiempo en el nido, ya están listos para volar.

A dos personas invisibles pero esenciales – Mari y Mario – que con su trabajo hacen posible la rutina diaria.

A mi querida asesora, Ainaí, que entró a mi casa a la distancia, después de tantas conversaciones y correcciones compartidas. Gracias por tu paciencia, tu mirada generosa y tu rigor. El vínculo se fue haciendo más genuino, y desde ahí, el trabajo fue tomando otra fuerza. Gracias por aquel curso electivo, por todas esas autoras, por los textos que me marcaron, y por haberme convencido de que ese trabajo final era, en realidad, el principio de esta tesis.

Y a mis amigas del mar, a las últimas de la fila, a Nico – quien me acompañó con preguntas, libros y mucho más –, y a Ale y Phoebe, por las escapadas tan necesarias y tan hermosamente disfrutadas.

Nada de esto se escribe sola. Esta tesis es también de quienes estuvieron, a su modo, escribiendo conmigo.

Resumen

Esta tesis analiza críticamente las representaciones de la maternidad en dos textos de autoras latinoamericanas: “Amor” (1960), de la escritora brasileña Clarice Lispector y “Como una buena madre” (2001), de la escritora Ana María Shua. Aunque las autoras se sitúan en contextos históricos y estético-ideológicos distintos, ambas convergen en un abordaje crítico y desromantizado de la maternidad que, al mostrarse como constante, evidencia una problemática estructural vinculada a la subordinación sistemática de los sujetos femeninos y al discurso esencialista que asocia a las mujeres con la reproducción, el afecto y el cuidado. A partir de un enfoque que combina las herramientas de los estudios literarios y culturales, con las teorías feministas y el psicoanálisis, la tesis plantea una lectura que analiza cómo las obras literarias estudiadas desestabilizan el mito de la maternidad y exponen sus fisuras. El estudio se estructura en torno a tres ejes: la ambivalencia materna como tensión entre deseo y deber; la maternidad como dispositivo de poder que regula cuerpos, afectos y subjetividades; y la transformación de la identidad femenina a través del vínculo con la alteridad. Estos aspectos se abordan mediante la metáfora del laberinto, que permite pensar la maternidad como una experiencia no lineal, atravesada por el conflicto, la opacidad y la posibilidad de resistencia. En ambos cuentos, la figura materna se representa como un sujeto fragmentado que encarna el fracaso del ideal de madre plena, poniendo en crisis los mandatos sociales y simbólicos que la sostienen. La literatura, en este sentido, opera como un espacio de desarchivo, donde es posible imaginar otras formas de ser madre —o de no serlo— desde lo ambiguo, lo incompleto y lo múltiple.

Palabras clave: maternidad, ambivalencia, identidad, laberinto, subjetividad femenina, Clarice Lispector, Ana María Shua, mito materno

Abstract

This thesis critically analyzes the representations of motherhood in two texts by Latin American women writers: “Amor” (1960), by the Brazilian author Clarice Lispector, and “Como una buena madre” (2001), by the Argentine writer Ana María Shua. Although these authors are situated in distinct historical and ideological contexts, they converge in a critical and de-romanticized approach to motherhood which, by appearing as a constant, reveals a structural problem linked to the systematic subordination of female subjects and to the essentialist discourse that associates women with reproduction, affection, and caregiving. Drawing from an interdisciplinary approach that combines literary and cultural studies with feminist theory and psychoanalysis, the thesis offers a reading that examines how the selected literary works destabilize the myth of motherhood and expose its fractures. The study is structured around three key themes: maternal ambivalence as a tension between desire and duty; motherhood as a power device that regulates bodies, affects, and subjectivities; and the transformation of female identity through the encounter with alterity. These dimensions are explored through the metaphor of the labyrinth, which fosters an understanding of motherhood as a non-linear experience, marked by conflict, opacity, and the potential for resistance. In both stories, the maternal figure is portrayed as a fragmented subject who embodies the failure of the ideal of the fulfilled mother, thus questioning the social and symbolic mandates that sustain it. Literature, in this sense, operates as a space of unarchiving, where it becomes possible to imagine other ways of being a mother—or not being one—through what is ambiguous, incomplete, and multiple.

Keywords: motherhood, ambivalence, identity, labyrinth, female subjectivity, Clarice Lispector, Ana María Shua, maternal myth

Índice

Dedicatorias	iii
Agradecimientos	iv
Resumen	vi
Abstract	vii
Índice	viii
Introducción: Laberintos de la maternidad: cuerpo, conflicto y literatura en dos textos de autoras latinoamericanas	1
Capítulo I. Laberinto de subordinaciones: insatisfacciones y deseos reprimidos en “Amor” (1960), de Clarice Lispector	
1.1. Maternidad, modernidad y crisis	14
1.1.1. Clarice Lispector y el archivo de la maternidad.	25
1.1.2. El archivo de la extranjería: un laberinto sin centro	27
1.1.3. El archivo autobiográfico: escribir para pertenecer.	33
1.2. Maternidad, ambivalencia y laberintos de subjetividad en Lazos de familia (1960) y el cuento “Amor”.	38
1.3. Conclusiones: maternidad, laberintos y fracturas.	74
1.3.1. El laberinto de la maternidad y la subjetivación femenina en “Amor”.	74
1.3.2. El mundo en fragmentos: símbolos de la fractura.	76
1.3.3. El laberinto del amor	79
Capítulo II: Laberinto de la idealización: la tecnificación de la maternidad en el cuento “Como una buena madre” (2001), de Ana María Shua.	82

2.1. Escribir para ordenar sin asfixiarse.	96
2.2. El paradigma de la “buena” madre: cultura, poder y derivas	101
2.3. Maternidad, deseo y el mito del sacrificio: una lectura desde el psicoanálisis	107
2.4. El laberinto de la madre perfecta: “Como una buena madre”	111
2.5. “Como una buena madre”: tecnificación, deshumanización y derivas paradójales	121
Conclusiones	124
Referencias bibliográficas.	136



Introducción

Laberintos de la maternidad: cuerpo, conflicto y literatura en la narrativa latinoamericana contemporánea

La maternidad ha sido, históricamente, uno de los ejes fundamentales en la construcción de lo femenino y su identidad. Más allá de su dimensión biológica, se ha constituido como un dispositivo cultural, simbólico y político que regula los cuerpos, organiza los afectos y modela los modos de ser y de pertenecer en la sociedad. Hoy, en un contexto de transformación de los discursos de género y de crisis de los relatos tradicionales, resulta urgente repensar críticamente la maternidad: no como un destino natural, sino como un espacio de tensiones, ambivalencias y resistencias. Esta tesis se sitúa en ese cruce entre historia, cultura y subjetividad, explorando cómo la literatura latinoamericana contemporánea —en particular, las obras de Clarice Lispector y Ana María Shua— desestabiliza los sentidos hegemónicos de la maternidad y abre caminos para imaginar nuevas formas de existencia.

Antes de continuar, quisiera presentar unos breves apuntes para comprender desde un enfoque anclado en la historia, la literatura y la cultura, la compleja genealogía del mito materno y sus derivas en el contexto contemporáneo. Así, una buena forma de empezar a pensar cómo se construye culturalmente la idea de maternidad consiste en analizar la misma definición paradigmática del término. Fuentes con valor institucional (y político) y peso sociocultural, como el Diccionario de la Real Academia Española, definen la palabra madre como “mujer que ha concebido o ha parido uno o más hijos”. Esta lacónica y práctica definición condensa una carga ideológica: reduce la maternidad a una función biológica, dejando de lado cualquier dimensión

emocional, subjetiva o social. En contraste, la definición de “padre” —“varón que ha engendrado uno o más hijos”— introduce una diferencia sutil pero significativa: mientras concebir y parir remiten a pasividad o destino, engendrar sugiere agencia, acción. No es solo un tema de palabras. Esta diferencia muestra cómo el lenguaje distribuye roles, marca jerarquías y naturaliza una posición subordinada para las mujeres. Apelar a esta definición no implica aceptarla. Al contrario, sirve para evidenciar cómo el discurso hegemónico está tan arraigado que incluso se infiltra en las formas más cotidianas del saber. Tal como señala Roland Barthes (1993, p. 77), el lenguaje no es nunca inocente: estructura el pensamiento y reproduce relaciones de poder. En este caso, la diferencia entre madre y padre no solo nombra, sino que impone un marco ideológico que encierra a las mujeres en un sistema simbólico de subordinación.

Según Judith Butler (2004), el género no es ontológico, sino una construcción y una práctica sociocultural, es decir, es una norma reiterada que produce sus efectos a través de actos y discursos repetidos:

El género no es exactamente lo que uno ‘es’ ni precisamente lo que uno ‘tiene’. El género es el aparato mediante el cual tiene lugar la normalización de lo femenino y lo masculino, junto con las formas intersticiales, hormonal, cromosómica, psíquica y performativa que el género asume. (2004, p. 11).

Así, la definición misma de maternidad actúa como un imperativo cultural, como un mandato performativo que exige determinadas conductas y sanciona las desviaciones. La maternidad se convierte, entonces, en una estructura política y cultural, cargada de expectativas, deberes y sanciones. Es lo que Michel Foucault (1977) describe como el ejercicio del poder que se infiltra en los cuerpos, que no se impone desde afuera, sino que actúa desde dentro, produciendo

subjetividades obedientes. Según el propio Foucault, la transgresión más profunda al poder ocurre en el mismo lugar donde este se ejerce, y su mayor gesto político consiste en hacerlo visible. El cuento de Shua encarna esta lógica: no impugna el mandato materno desde afuera, sino que lo desestabiliza desde dentro, al poner en escena los síntomas de un modelo que exige demasiado y que ya no puede sostenerse sin grietas.

Siguiendo el ejercicio arqueológico (Foucault, 2012) de ahondar en las condiciones de posibilidad o los factores que han determinado esta construcción sociopolítica de la maternidad, podemos detenernos en el cambio que ocurre en etapas fundamentales para la consolidación de la burguesía, como el siglo XIX cuando se definen con mayor claridad las nociones de madre e hijo y adquiere especial relevancia el concepto de la infancia (p. 218). Se trata de un giro en la sensibilidad moderna que reorganiza las relaciones entre género, cuerpo y poder. Según Gilles Lipovetsky (1997), en este período se consolida el modelo de la mujer como "señora de su casa", ya que "los primeros momentos de la modernidad democrática no solo colocaron en un pedestal el amor maternal, sino que trataron de dignificar esas actividades modestas que son las tareas domésticas" (p. 198). Esta exaltación del amor materno y la domesticidad no solo responde a un ideal romántico, sino que forma parte de una reconfiguración más amplia de poder, que comienza a ejercerse sobre los cuerpos y las subjetividades mediante formas de vigilancia y regulación.

En este marco, la maternidad se convierte en tecnología biopolítica al servicio de la reproducción del orden social. Como advierte Foucault (2001b), el poder no es simplemente represivo, sino reproductivo: crea normas, discursos, roles. Lejos de ser una fuerza centralizada,

el poder circula, se infiltra, se multiplica. Es, en sus palabras, una bestia magnífica:¹ fascinante y terrible, capaz de generar amor, sacrificio y abnegación allí donde antes existía una práctica comunitaria más abierta y compartida. En contraste con las sociedades premodernas, donde las mujeres participaban activamente en la economía familiar – con sus labores en el campo o trabajos manuales– y donde la crianza era una tarea distribuida dentro del tejido social, el siglo XIX marca el inicio de un confinamiento progresivo: el hogar se transforma en escenario privilegiado de sujeción, y la infancia, en objeto de protección intensificada. Así, el amor maternal es elevado como virtud cívica al mismo tiempo que es capturado por un dispositivo disciplinario.

El paso a la modernidad trajo consigo una reconfiguración de la maternidad, asociándola al espacio doméstico y vinculando el rol materno con la identidad femenina. Esta transformación, caracterizada por la exaltación del amor maternal y la idealización del hogar, sentó las bases para los discursos sobre la maternidad que aún persisten.

La entrada de la mujer al mundo laboral generó una respuesta ambivalente en la sociedad. Por un lado, se celebró su participación en la actividad económica; por otro, surgieron los primeros cuestionamientos sobre su rol como esposa y madre. En particular, dentro de la burguesía, se consideraba que el empleo femenino ponía en riesgo el equilibrio del hogar, ya que el trabajo femenino era percibido como marca de pobreza y no como un derecho o una elección legítima (Lipovetsky, 1997, p. 189). Al mismo tiempo, comenzó a reconocerse el valor de la presencia femenina en los procesos productivos, lo que llevó a una reconfiguración de los discursos sobre la maternidad. Un contrapunto a estas ideas se encuentra en la tercera parte del libro de Elisabeth

¹ Esa bestia magnífica se transforma en el relato en una presencia difusa pero implacable que vigila, ordena y consume a la madre narradora. La madre protagonista no está dominada por una autoridad visible, sino por una multiplicidad de voces que dictan lo que debe hacer: seguir el manual, proteger a su hijo, sacrificarse sin límites.

Badinter *¿Existe el amor maternal?* (1981, pp. 201-248), donde la autora desmonta la noción de que el amor materno y el instinto de crianza son impulsos naturales. Badinter argumenta que estos sentimientos no existen en un vacío biológico, sino que dependen de un fuerte respaldo moral y cultural. Además, cuestiona la representación de la mujer como un ser naturalmente predispuesto a la maternidad, caracterizado por la entrega incondicional, la paciencia infinita y un amor sin límites, evidenciando que esta imagen ha sido construida para reforzar ciertos ideales sociales y de género.

A lo largo del siglo XIX, comenzaron a definirse distintas posturas y discursos en torno a la emancipación e igualdad de los sujetos femeninos, en Europa y en América. Uno de los hitos más visibles de esta lucha fue el movimiento sufragista, que con el tiempo amplió su alcance más allá del derecho al voto para cuestionar, ya en el siglo XX, las estructuras patriarcales, la organización familiar, la sexualidad y la maternidad. Un punto de inflexión en esta crítica fue la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1949, donde la autora expuso que los roles de hombres y mujeres no eran innatos, sino el resultado de relaciones sociales históricamente construidas. Con ello, de Beauvoir (1969) cuestionó la comprensión de la maternidad como instinto natural o destino único y abrió el camino para nuevos debates sobre la condición femenina.

La recepción de sus ideas en la década de 1970 profundizó el análisis sobre la caracterización de la mujer en los discursos y en las dinámicas sociales, dando paso a la consolidación de la noción del género como categoría analítica angular en los estudios feministas. más allá de sus diferencias, planteamientos como los de De Beauvoir e intelectuales posteriores, como Butler convergen en concebir el sexo, en el primer caso y el género, en el segundo, como dispositivos no esenciales sino más bien vinculados con determinaciones sociales y culturales. En

este sentido, es angular la correlación que se establece entre lo femenino (la mujer, concebida como genérico con supuestas características “universales”) y la maternidad. De allí que la maternidad haya sido y siga siendo un eje central de las críticas feministas, ya que la asignación de la mujer al rol de madre y cuidadora ha limitado históricamente sus posibilidades de desarrollar otros proyectos de vida. Tanto De Beauvoir (1969) como teóricas posteriores como Betty Friedan (2016) o Adrienne Rich (2019) han señalado cómo la maternidad ha funcionado como un recurso de coerción para las mujeres que reforzó un modelo de feminidad basado en el sacrificio y la domesticidad.²

En este sentido, es clave detenerse en la distinción que plantea Rich (2019, pp. 219-252) entre *mothering* y *motherhood*: el primero refiere a una relación materna genuina y libremente experimentada, mientras que el segundo describe una maternidad institucionalizada y regulada por el patriarcado, cuyo propósito es controlar los cuerpos de las mujeres y su función reproductiva. Esta imposición cultural alimenta el *mito de la maternidad natural*, que idealiza la experiencia materna como un destino ineludible y plenamente satisfactorio para las mujeres. Rich (2019) lo describe como “un enorme engaño” y “un monstruo de dos cabezas”, ya que fusiona procreación y sacrificio, asegurando que la maternidad sea el eje central del control patriarcal sobre las mujeres. Los planteamientos de Rich ponen en evidencia cómo el sistema patriarcal instrumentaliza la maternidad como un mecanismo de regulación social y política. Rich señala que este control se manifiesta en múltiples niveles: “en las políticas de control de la natalidad y el aborto, en la adjudicación de la custodia de los hijos a los hombres en los tribunales, en los sistemas educativos

² Betty Friedan (2016, p. 57) alertó sobre cómo la identidad femenina se ha definido exclusivamente en función de la maternidad, una problemática que Adrienne Rich (2019) profundizó en su libro *Nacemos de mujer*, el cual ahonda en la problemática de la maternidad como institución y, por supuesto, como experiencia.

que perpetúan la sumisión al padre como figura central, en el dominio económico masculino sobre la familia y en la medicalización del parto, que desplazó la agencia de las mujeres hacia las instituciones dominadas por hombres” (Rich, 2019, p. 286).

Las autoras aquí mencionadas han sentado las bases para pensar la maternidad como un campo de conflicto, una institución discursiva que atraviesa la subjetividad femenina y exige su continua resignificación. En el mundo contemporáneo, estos análisis han cobrado renovada relevancia, abriendo espacio a nuevas formas de narrar la experiencia materna desde lo múltiple, lo fragmentario, lo abyecto y lo posible. La literatura actual ha logrado desplazar el discurso dominante y dar voz a dimensiones antes silenciadas: la materialidad del cuerpo, la violencia simbólica, el deseo, la espiritualidad, el dolor y la opacidad del amor materno.³

La maternidad, tradicionalmente concebida como un destino natural e invariable para las mujeres, se desencializa en las obras de Clarice Lispector (Chechelnyk, 1920 – Río de Janeiro, 1977) y Ana María Shua (Buenos Aires, 1951). Estas autoras, situadas en contextos históricos y sociales diversos, abordan lo materno como un espacio de tensiones, conflictos y transformaciones que desafían los modelos normativos impuestos. A través de sus ficciones, la maternidad deja de ser una esencia para devenir experiencia situada, múltiple y ambivalente. Este análisis se articula en dos momentos temporales y dos aproximaciones críticas que constituyen una muestra limitada pero elocuente sobre cómo las autoras latinoamericanas han usado la literatura para abordar,

³ Si bien estos rasgos están vinculados a la escritura femenina, al analizarlos en relación con la lógica de quién escribe y el texto que se produce, es posible observar cómo, en ciertos casos, aún reproducen dinámicas de abnegación y subordinación. Es decir, aunque la escritura de mujeres ha sido un espacio de resistencia y exploración identitaria, también puede estar atravesada por las mismas estructuras que históricamente han condicionado la experiencia femenina. La autora, consciente o no, puede quedar atrapada en la reproducción de discursos que refuerzan la entrega, el sacrificio y la renuncia como rasgos fundamentales de lo femenino, lo que plantea la necesidad de una lectura crítica que desnaturalice estas narrativas y las inscriba en un proceso de resignificación.

problematizar e, incluso, resignificar los imaginarios vinculados con la maternidad y, en ese sentido, han hecho visibles las estructuras de opresión implícitas en las construcciones homogeneizadoras y esencialistas.

Clarice Lispector, en el Brasil de mediados del siglo XX, escribe en un contexto de modernización acelerada y primeras fisuras del ideal burgués de familia. En su cuento “Amor” (1960), la maternidad aparece como una vivencia atravesada por el extrañamiento, la repulsión y el deseo reprimido. Lejos de representar una figura abnegada y plena, la protagonista revela el conflicto identitario que habita en lo materno. Lispector desmonta, con su prosa sensible y fragmentaria, los pilares del mito materno al mostrarlo como un laberinto íntimo de ambivalencias.

Ana María Shua, por su parte, en la Argentina de la etapa final del siglo XX —marcada por la dictadura, la postdictadura y la reconfiguración neoliberal del hogar—, sitúa su narrativa en un entorno donde la maternidad se vive bajo estricta vigilancia social y patriarcal. En “Como una buena madre” (2001), el acto de matenar aparece como una performance artificial y deshumanizante, casi distópica. La autora expone con crudeza cómo los discursos hegemónicos regulan y deforman la subjetividad femenina, convirtiendo la maternidad en una técnica cargada de mandato, vigilancia y desgaste simbólico.

Estas obras no solo permiten pensar la maternidad como experiencia literaria, sino, también, como un campo de disputa ideológica, subjetiva y simbólica. Cada autora, desde su temporalidad, desmantela los modelos impuestos y abre grietas para imaginar otras formas posibles de ser madre —o no serlo— en la narrativa y en la vida.

En el corpus analizado, la maternidad es despojada de su carácter esencialista y mostrada como una experiencia profundamente histórica y cultural. Las dos autoras que componen esta tesis proponen una visión de la maternidad que, lejos de presentarse como un destino invariable, se muestra como un espacio de contestación, transformación y ambigüedad. Desde una perspectiva que combina algunos planteamientos del psicoanálisis, las teorizaciones feministas y la crítica cultural, se propone entender la maternidad como una práctica simbólica, política y subjetiva. En este proceso de desesencialización, la literatura no solo expone las grietas del ideal materno, sino que también imagina otras formas posibles de ser madre, más libres, imperfectas y diversas.

La lectura relacional de estos textos pone de relieve la convergencia en tres ejes temáticos centrales. En primer lugar, la ambivalencia materna se muestra como un espacio de tensión entre el deseo y el deber, entre el amor y la repulsión. Esta ambivalencia no surge únicamente frente a ideales de perfección imposibles de alcanzar, sino también cuando la propia casa —entendida como una extensión simbólica de la maternidad, un lugar que debería ofrecer contención y cuidado— se transforma en un espacio ominoso, monstruoso y grotesco. El hogar, lejos de ser un lugar seguro, se vuelve el escenario donde se manifiestan las tensiones más profundas entre el mandato materno y el deseo individual.

En segundo lugar, la maternidad aparece como una estructura de poder, anclada en sistemas sociales que disciplinan, vigilan y moldean la experiencia materna. No se trata únicamente de cómo la historia ha naturalizado la función del cuidado del hogar y de los hijos para las mujeres, sino, también, de cómo el mundo contemporáneo continúa ordenándose en torno al mito de la maternidad esencializada. Las mujeres, interiorizando estos mandatos, reproducen a menudo sus lógicas sin cuestionarlas, olvidando que el poder opera en los lugares más sutiles y cotidianos. Sin

embargo, como señala Foucault (2001a), en la repetición misma del poder emergen fisuras: espacios ínfimos donde es posible intervenir, torcer la trama, imaginar otras posibilidades. La literatura y la cultura, en este sentido, no solo hacen visibles los reverses del poder, sino que también posibilitan pliegues por donde puede filtrarse la resistencia.

Finalmente, la maternidad como transformación de la identidad femenina se configura como un campo de negociación constante entre el yo y la alteridad. La alteridad no solo remite al hijo como otro, sino a todos aquellos deseos, proyectos y pulsiones que emergen fuera de las responsabilidades maternas y que, en lugar de ser integrados como parte constitutiva de la identidad femenina, son leídos como amenazas o desviaciones. Así, la subjetividad materna se enfrenta al desafío de resistir la tendencia a la disolución simbólica, recuperando su derecho al deseo, a la ambivalencia y a la incompletud. Esta tensión se plasma en los textos desde diversas manifestaciones: la representación de las subjetividades reprimidas, como la de la madre del relato de Lispector o el devenir monstruoso, cual lo plantea en el relato de Shua. Estas madres encarnan el fracaso del ideal y, al hacerlo, visibilizan las fisuras de lo que podríamos denominar “el mito” de una buena madre, es decir, la construcción homogeneizadora y esencialista que, para validarse, se presenta en términos naturales y atemporales.

En este trabajo, he propuesto la metáfora del laberinto para abordar las representaciones críticas de la construcción sociosexual de la maternidad plasmada en dos textos de dos escritoras latinoamericanas, Clarice Lispector y Ana María Shua. El laberinto resulta una metáfora productiva para pensar la maternidad en tanto se trata de una estructura con pasajes que se cruzan, se anudan, se entrelazan y se (re)encuentran en un movimiento continuo. Significativamente, el

proceso de reconocimiento y despliegue de una subjetividad por parte de los personajes femeninos que protagonizan estos textos tiene lugar desde experiencias corporales y sensoriales.

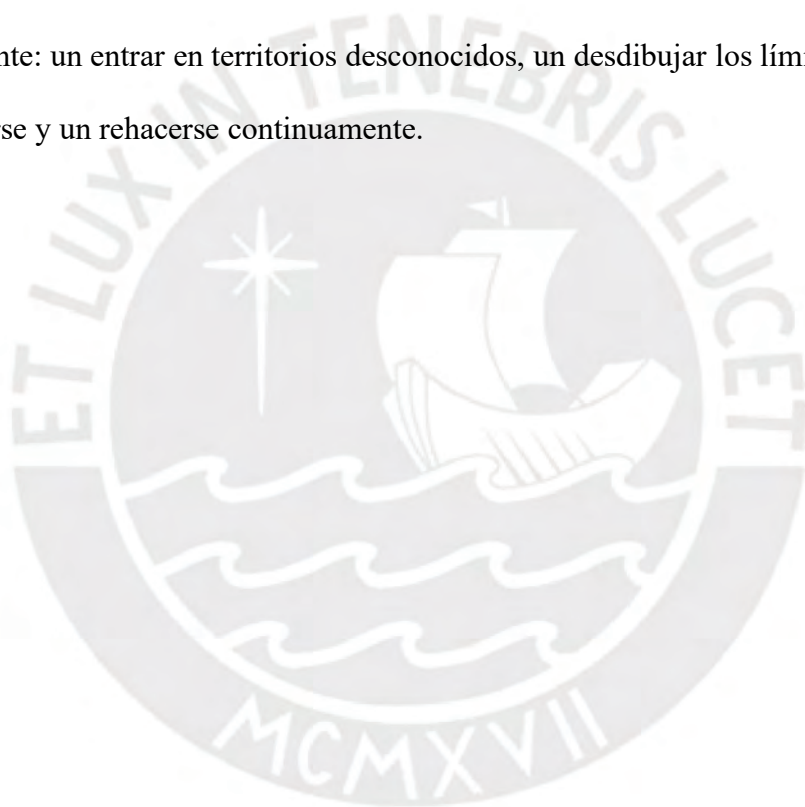
Si continuamos el ejercicio de poner en diálogo esta imagen del laberinto como figura de una maternidad en crisis, con la corporalidad femenina resignificada y reinstrumentalizada, podemos advertir una relación elocuente con un órgano específico: el oído interno —*labyrinthus*, en latín—, responsable del equilibrio corporal. Este paralelismo no es menor: los personajes analizados entran en crisis precisamente cuando pierden ese “equilibrio” que la norma social impone como ideal. Así, este órgano regulador del balance puede pensarse también como metáfora de una subjetividad oculta, latente, que emerge en estos relatos a través de la representación de la experiencia materna como un laberinto. En él, los cuerpos están expuestos tanto a la posibilidad de extraviarse como a la de reconfigurarse. El laberinto se revela entonces como una trama abierta de pasajes, desbordes y resistencias, donde la subjetividad femenina —como el oído interno, siempre invisible pero crucial— emerge, se fragmenta y se reinventa en una tensión permanente entre la creación y la pérdida.

La lectura que propongo de estos textos sigue una estructura cronológica, en la que abordo primero el trabajo de Clarice Lispector y, posteriormente, el de Ana María Shua. En el primer capítulo, me detengo en el cuento “Amor” (1960), incluido en el libro *Lazos de familia*, una obra clave dentro de la narrativa breve de Lispector. En este análisis, propongo pensar “Amor” como un relato que despliega una experiencia de crisis subjetiva, en la que la protagonista femenina transita un proceso de transformación marcado por el deseo, la interrupción del orden cotidiano y la irrupción de lo otro. A lo largo del capítulo, examino cómo Lispector elabora una figura materna escindida, atrapada entre el deber y el deseo, entre la normalidad doméstica y la epifanía del caos.

El cuento despliega así un laberinto sensorial, afectivo y simbólico, en el que el acontecimiento y el cuerpo se entrelazan como fuerzas desestabilizadoras del sujeto femenino. En este contexto, el concepto de archivo se vuelve crucial: no solo como archivo literario y simbólico de lo materno, sino también como archivo de extranjería, de desplazamiento identitario y de memoria encarnada. En esta línea, analizo la dimensión autobiográfica y migrante de Lispector, que se inscribe en su escritura como una forma de extranjería que fractura la pertenencia, la lengua y la maternidad normativa.

En el segundo capítulo, me concentro en el relato “Como una buena madre” (2001), de Ana María Shua, para indagar otra variante del laberinto: no ya el laberinto íntimo y sensorial que propone Lispector, sino un laberinto institucional y tecnificado, marcado por las tensiones entre maternidad, normatividad y control. En este texto, Shua problematiza los discursos científicos y pedagógicos que buscan regular la experiencia materna a través de manuales, dispositivos y sistemas de vigilancia. La figura de la madre aparece entonces desdibujada, fatigada, atrapada en un entramado de expectativas imposibles y saberes externalizados que despojan a la subjetividad femenina de su capacidad de agencia. El cuento expone con agudeza cómo la tecnificación del cuidado —bajo la promesa de preservar la vida— puede devenir amenaza, deshumanización y monstruosidad. El laberinto que se plantea aquí no es solo espacial o simbólico, sino también político y estructural: un laberinto de idealización, donde la madre se ve obligada a circular sin salida entre la exigencia de ser perfecta y la imposibilidad de encarnar ese ideal.

Curiosamente, el oído interno⁴ —ese órgano oculto que regula el equilibrio del cuerpo humano— es el único laberinto natural que existe, en contraste con los laberintos contruidos por el ser humano. En su arquitectura secreta, el oído desempeña un papel crucial en la manera en cómo interactuamos y comprendemos el mundo que nos rodea. Este órgano (dispositivo) condensa la paradoja del laberinto: ser al mismo tiempo vía de acceso y espacio de extravío. Su imagen silenciosa y oculta puede también pensarse como una metáfora de procesos subjetivos más vastos. La maternidad – como experiencia simbólica, corporal y existencial – implica un recorrido semejante: un entrar en territorios desconocidos, un desdibujar los límites entre el yo y el otro, un perderse y un rehacerse continuamente.



⁴ El oído interno se llama en latín *labyrinthus* debido a su estructura enredada, sinuosa y compleja. Como un laberinto, el oído interno permite la interacción fluida con el mundo exterior, pero también contiene la posibilidad de extravío y desorientación.

Capítulo 1

Laberinto de subordinaciones: Insatisfacciones y deseos reprimidos en “Amor” (1960), de Clarice Lispector

1.1. Maternidad, modernidad y crisis

Este capítulo analiza el cuento “Amor” de Clarice Lispector, publicado en la colección, *Lazos de familia* (1960), en diálogo con otros escritos de y sobre la autora. El análisis se apoya en conceptos clave como identidad —entendida desde las nociones de sujeto nómada y potencia—, acontecimiento y ambivalencia materna, pues se trata de elementos que atraviesan tanto el cuento objeto de estudio, como los demás relatos de la colección.

En “Amor”, Lispector presenta una maternidad que oscila entre lo real y lo imaginado. Por un lado, el relato expone los imperativos sociales que imponen un paradigma idealizado de madre y ama de casa; por otro, revela la crisis subjetiva que atraviesa Ana, la protagonista, al verse confrontada con sus deseos reprimidos y una realidad que desafía su concepción del mundo. La historia captura así la ambivalencia que atraviesa la existencia de una mujer en la década de los años cincuenta del siglo XX, quien oscila entre las expectativas externas y la turbulencia de su mundo interior. A través de la figura de Ana, Lispector nos introduce en una existencia marcada por la monotonía y la rigidez de las normas sociales, que moldean y restringen la identidad femenina. En este sentido, el cuento no solo evidencia la tensión entre el deber y el deseo, sino que también expone la presión que enfrenta una subjetividad femenina que lucha por manifestarse más allá de los mandatos patriarcales.

La trama de “Amor” gira en torno a los laberintos internos y la crisis existencial de Ana, una mujer de clase media cuya vida parece estructurada bajo el mandato de la maternidad y la domesticidad. Su rutina diaria, orientada a la atención del hogar, de los hijos y el marido, se sostiene en la aparente seguridad del orden cotidiano. Sin embargo, un acontecimiento inesperado quiebra esta estabilidad: al observar a un ciego masticando chicle en el tranvía, Ana experimenta una epifanía que la confronta con una dimensión desconocida de la realidad. Este encuentro, aparentemente trivial, se convierte en una fisura en su mundo normado, abriendo paso a un estado de extrañamiento que la sumerge en una crisis identitaria. El ciego, símbolo de la alteridad radical, de lo que escapa a la lógica ordenada de su vida, la obliga a reconocer en sí misma una presencia reprimida, una pulsión que hasta entonces había permanecido silenciada.

Desorientada, Ana deambula por la ciudad y llega al Jardín Botánico, un espacio que contrasta con la rigidez de su hogar y que se presenta como un territorio ambiguo entre lo natural y lo caótico, lo primitivo y lo libre. Este jardín, con su exuberancia desbordada, se erige como un espacio de transgresión, donde las reglas de la domesticidad parecen disiparse momentáneamente. Sin embargo, lejos de encontrar en él una vía de escape, Ana experimenta un desasosiego aún mayor. Su crisis no radica solo en la ruptura con el orden cotidiano, sino en la imposibilidad de integrar esta nueva percepción del mundo dentro de su propia subjetividad.

Desde esta perspectiva teórica, “Amor” se inscribe en un marco de reflexión sobre la subjetividad femenina, la maternidad y la domesticidad como constructos sociales que, lejos de ser naturales o inmutables, se presentan como estructuras atravesadas por el deseo, la alienación y

la crisis. La experiencia materna se convierte así en un laberinto, que puede pensarse —desde la ambivalencia materna— como un archivo en constante reescritura, una estructura donde la identidad de la mujer se debate entre la conformidad y la posibilidad de transformación.

Para comprender la crisis de Ana, es fundamental acceder a dos nociones clave: la de sujeto nómade propuesta por Braidotti, y la de potencia de la subjetividad, trabajada por Rosano. La idea de acontecimiento, además, resulta central para interpretar el punto de quiebre en la historia, a saber, el encuentro con el ciego: no se trata simplemente de un hecho aislado, sino de una irrupción que altera el orden previo y genera nuevas posibilidades de sentido. En este contexto, el encuentro con el ciego no solo simboliza un choque con la alteridad, sino que también marca la fractura en la identidad de Ana. Su percepción del mundo se desplaza y, por un instante, se abre la posibilidad de otra existencia inimaginada.

La propuesta de Braidotti sobre el sujeto nómade resulta especialmente útil para pensar la paradoja de Ana. Tradicionalmente, la mujer ama de casa ha sido concebida como un sujeto estático, definido por su rol dentro del hogar. Sin embargo, desde una lógica nómade, su identidad deja de ser fija y esencialista, lo que permite repensar su subjetividad en términos de movimiento y transformación. En esta línea, la lectura de Rosano sobre la subjetividad como pura potencia —como un ser sin esencia predeterminada— resulta fundamental para cuestionar la maternidad y la domesticidad como categorías rígidas dentro del mundo burgués y de consumo. En “Amor”, la voz narrativa no solo muestra a una mujer atrapada en la estructura que la constriñe, sino que sugiere que, en cierto modo, Ana también contribuye a su propio encierro.

Si ampliamos la mirada al conjunto de relatos de Lispector, podemos entender que la autora no solo narra acontecimientos dentro de sus ficciones, sino que, a través de su escritura, entreteje una teorización sobre la subjetividad femenina, la maternidad y la alienación a la que parecen estar condenadas las mujeres. Su literatura no es un mero reflejo de la vida, aunque algunos de sus textos puedan resultar bastante próximos a la cotidianidad y la narración anecdótica, sino un espacio donde se pone en cuestión lo normativo, donde lo aparentemente despolitizado es, en realidad, un campo de interrogaciones profundas e inconformes. En este sentido, el concepto de archivo resulta clave, pues su obra conserva, en sus pliegues y silencios, los rastros de una época marcada por la dictadura, la extranjería, las múltiples migraciones y la experiencia de ser una mujer escritora en un mundo literario dominado por hombres.

Uno de los aspectos recurrentes en la caracterización de Lispector propuesta por los diversos estudios y comentarios sobre la autora es la mención a su rechazo a la racionalidad como principio organizador. Lispector misma describe su proceso creativo como intuitivo y abierto: “Yo nunca sé de antemano lo que voy a escribir. Hay escritores que solo se ponen a escribir cuando tienen todo el libro en la cabeza, yo no. Voy siguiéndome y no sé en qué va a acabar. Después voy descubriendo lo que quería” (Lispector, 1997, p. 24). Su narrativa, por tanto, se construye en movimiento, como un espacio de exploración existencial donde el lenguaje no transmite certezas, sino que deviene una fuerza transformadora. Es posible leer en esta escritura fluida y ambigua en diálogo con lo que Hélène Cixous (1995) ha denominado la *écriture féminine*⁵, es decir, una

⁵ Hélène Cixous (1995) introduce el concepto de *écriture féminine* (escritura femenina) en su ensayo *La risa de la Medusa* (1975), donde sostiene que la mujer debe escribirse a sí misma, inscribiendo su experiencia y su cuerpo en el campo simbólico a través del lenguaje. Esta escritura abre un espacio de liberación, dando lugar a una multiplicidad de voces femeninas que cuestionan las estructuras discursivas patriarcales. No obstante, el propio término “femenina” ha sido problematizado por algunas críticas, al considerar que podría reencerrar lo femenino en una categoría esencialista, perpetuando lo que busca subvertir.

escritura que rechaza las estructuras discursivas patriarcales y plantea otros caminos de significación especialmente para los personajes femeninos. En el caso de Lispector, nos encontramos con personajes femeninos que, aun cuando estén, en apariencia, adaptados al rol que la sociedad patriarcal espera de ellos, se encuentran en un constante estado de devenir, es decir, en constante movimiento.⁶

Desde la filosofía, la obra de Lispector ha sido vinculada con el existencialismo y el pensamiento de Heidegger⁷, debido a su énfasis en la búsqueda del ser, el lenguaje y el tiempo. La literatura de Lispector, al igual que la fenomenología, se adentra en la subjetividad y en la experiencia del instante, dejando en evidencia las grietas del sentido y la imposibilidad de fijar una verdad absoluta⁸. Yolanda Westphalen (2006) señala que en sus personajes conviven placer y malestar, fantasía y vértigo, en un juego de tensiones que desarma la experiencia del sentido (p. 171). Este dismantelamiento de certezas es clave en relatos como “Amor”, donde la protagonista se enfrenta a la grieta entre la realidad que ha construido y la posibilidad de algo diferente, algo que escapa a su comprensión.⁹

⁶ Como plantea Cixous (1995), la escritura femenina —como espacio simbólico— se aparta de la lógica del control y se abre a la multiplicidad, al devenir y a la alteridad (pp. 38–44), características que también atraviesan a las protagonistas de Lispector, aun cuando aparenten estar adaptadas al orden patriarcal.

⁷ Para ver a profundidad las conexiones de la obra de Lispector con la filosofía de Heidegger y otros sugerimos revisar el texto de Jiménez, M., Silva, M., Montes, P., Caro, S., Pérez, N., García, Y., Piedrahita, H., & Sánchez, E. (2024). Filosofía y literatura en Clarice Lispector. Bogotá: Ediciones USTA.

⁸ La narrativa de Lispector se aleja de las estructuras tradicionales y apuesta por una forma de escritura que privilegia la interioridad y la experiencia del instante. Sus textos evitan verdades cerradas o contextos definidos, explorando el silencio, el amor, la libertad y las relaciones familiares como espacios de cuestionamiento de lo dado y lo aparentemente natural.

⁹ Esta fractura de certezas es característica de la narrativa de Lispector, donde muchas protagonistas —como Ana en “Amor”— encarnan una crisis moderna que desestabiliza sus identidades construidas. Desde una perspectiva existencialista, estos personajes operan como espacios de reflexión sobre lo femenino, la subjetividad y la búsqueda de sentido en un mundo marcado por la incertidumbre.

Desde la crítica feminista, su producción ha sido leída como un espacio de resistencia tanto a las normas narrativas como a los discursos sobre la identidad femenina. Marta Peixoto (1994) argumenta que la familia en su obra representa un ámbito de afecto, pero también de opresión, donde las mujeres deben subordinarse a las necesidades de los otros (p. 28). Esta tensión se evidencia en “Amor”, donde Ana experimenta el conflicto entre su rol materno y el deseo de escapar de una existencia predeterminada. Su encuentro con el ciego figura de alteridad radical desestabiliza su identidad y la sumerge en un laberinto simbólico donde el orden y el caos, la norma y la transgresión, se entrelazan.

La obra de Lispector también se inscribe en una genealogía de escritoras que desafían la elisión histórica de las autoras en la literatura. Como señala Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (2003), las escritoras han debido enfrentarse a barreras sociales que han dificultado su acceso a la creación. En este sentido, la escritura de Lispector no solo rompe con los cánones literarios, sino que se convierte en un acto de posicionamiento político, tal como lo sugiere Toril Moi (1988), quien plantea que la subversión de las estructuras discursivas dominantes no remite a una esencia femenina, sino a una práctica política que desestabiliza el lenguaje dominante (p. 174).¹⁰

En términos estéticos, su estilo ha sido caracterizado por su profunda relación con el cuerpo y la materialidad del lenguaje. Cixous (1995) destaca que la escritura que nace desde el cuerpo y

¹⁰ Tal como señala Toril Moi (1988), la escritura de Clarice Lispector puede entenderse como una práctica política que desestabiliza las estructuras dominantes del lenguaje. En lugar de remitir a una supuesta esencia femenina, esta subversión —como ya mostraron Cixous e Irigaray— cuestiona la manera en que la feminidad ha sido representada históricamente como ausencia, caos o irracionalidad. Desde esta perspectiva, y en diálogo con Kristeva, lo femenino no se define por una esencia, sino por su lugar marginal dentro del orden simbólico (p. 174).

el deseo permite a las mujeres liberarse de la censura impuesta por el patriarcado (pp. 61-62). Esta idea es especialmente relevante para pensar la obra de Lispector, donde la escritura se traduce en una experiencia física y sensorial, una forma de estar en el mundo que no se rige por la lógica de la razón, sino por la intuición y la emoción.¹¹ Lina Meruane (2002) observa que su narrativa está marcada por vacíos y fugas, por espacios donde el sentido se diluye y los personajes parecen carecer de algo que no pueden nombrar (p. 45). Esta idea es crucial para la lectura de “Amor”, donde Ana se enfrenta a un vacío existencial que la despoja de su seguridad cotidiana. La protagonista oscila entre la repulsión y la fascinación por lo desconocido, reflejando una escritura que emerge desde la carencia, el deseo y la imposibilidad de fijar un significado estable.

Desde esta perspectiva, el concepto de archivo nos permite abordar de manera más compleja la escritura de Clarice Lispector. Su figura, envuelta en una bruma de misterio y misticismo, ha dado lugar a múltiples interpretaciones que oscilan entre la realidad biográfica y la construcción literaria. No estamos solamente frente a una autora cuya prosa parece sencilla y cotidiana en la superficie, sino ante una presencia esquivada, difícil de fijar en un único y unidimensional horizonte estético-ideológico. Como un laberinto, su vida y su obra se entretejen en capas de significados que exigen ser leídas con la misma apertura con la que ella concebía la literatura: como un discurso inestable, donde el cuerpo y la pertenencia tratan de cobrar sentido.

¹¹Cixous (1995) plantea que solo escribiéndose a sí misma la mujer puede transformar su historia, al reconectarse con un cuerpo y un deseo que han sido históricamente expropiados por el patriarcado. La escritura, en este sentido, no es solo un gesto estético, sino un acto vital de restitución de placeres, órganos, espacios simbólicos y voz. Censurar el cuerpo es censurar la palabra, y con ello, negar el acceso al deseo, a la subjetividad y a la existencia propia (pp. 61–62). Liberándolas así, de una estructura que las ha hecho culpables por todo: por desear y por no desear, por ser madres o no serlo, por amamantar o por negarse a ello.

En este marco, el concepto de archivo no remite a una mera acumulación de documentos o textos, sino que permite pensar su obra como un espacio de inscripción donde lo dicho convive con lo no dicho, y donde los silencios, las fisuras y las ambigüedades resultan tan significativos como las palabras. El archivo de Lispector conserva trazas de lo vivido, pero también de lo reprimido, de lo ausente y lo innombrable. Así, la recepción crítica de su obra se convierte en una capa más de ese archivo en expansión: no un intento por fijar su sentido, sino una prolongación de su carácter abierto, un testimonio de cómo su escritura sigue desbordando los marcos interpretativos que se le imponen. Lejos de ofrecer respuestas definitivas, las múltiples lecturas sobre Lispector parecen multiplicar las preguntas en torno a su figura, reforzando la idea de una escritora adelantada a su tiempo, cuya obra escapa a cualquier intento de clasificación total.

En este sentido, “Amor” funciona no solo como un relato sobre el extrañamiento doméstico y la fractura de la identidad femenina, sino como una pieza clave dentro del universo narrativo de Lispector. El gesto final de regresar a casa, con su esposo e hijo y apagar la vela en la cocina—en apariencia banal— se carga de ambigüedad: ¿Es la restauración del orden, o una señal de que algo se ha encendido en la oscuridad de Ana? ¿Qué significa que sea ella quien apague la vela, como si al hacerlo pudiera, tener más control sobre su destino? A lo largo de este capítulo, planteamos que la representación de la maternidad en este cuento de Lispector es una suerte de laberinto simbólico en el que cualquier camino constituye un campo de tensiones y experiencias marcadas por la ambivalencia.

Abordar a Lispector desde el problema del archivo¹² permite ponderar no solo lo que está dicho acerca de la autora, sino también aquello que permanece en los márgenes: los silencios, las ausencias, las grietas del lenguaje. Su literatura puede leerse como un archivo subjetivo y fragmentario donde se inscriben rastros de experiencia, deseo y discontinuidad. Este archivo, lejos de ofrecer una imagen coherente del yo o del mundo, da cuenta de una subjetividad escindida y siempre en proceso. En ese sentido, el archivo no solo remite a los textos que componen su obra, sino también a los gestos, las entrevistas, las crónicas y correspondencias donde se entrecruzan lo íntimo y lo político, lo biográfico y lo ficticio. Estos materiales, que podríamos entender como parte de un archivo autobiográfico disperso, permiten vislumbrar zonas de ambivalencia que luego resuenan en sus ficciones.¹³

En el ensayo de Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1997), el autor redefine el archivo no como una simple colección de huellas del pasado, sino como un dispositivo atravesado por el poder, el deseo y la escritura. Archivar no es un acto neutral, sino una operación que selecciona organiza y reprime. Su etimología —*arkhé*— remite tanto al origen como a la autoridad (*archón*, quien tenía el poder de conservar y controlar). De este modo, el archivo se convierte en una fuerza que preserva y al mismo tiempo excluye. Para Derrida, no hay archivo sin represión, ni archivo sin inscripción: todo archivo está estructurado por lo que decide dejar fuera.

¹²La noción de archivo está presente en la obra de filósofos como Benjamin, Warburg, Foucault, Deleuze, Derrida y Didi Huberman, pero es en este último dónde podemos entender su importancia para el uso que hace los estudios culturales de dicho concepto.

¹³ Georges Didi-Huberman (2007), en su concepción del archivo como un espacio vivo, propone que los fragmentos del pasado sobreviven y se reconfiguran constantemente, iluminando el presente. Esta idea de archivo como acto de resistencia y transformación permite abordar la obra de Lispector como un registro de experiencias humanas que no pueden ser contenidas en palabras de forma completa, pero que persisten en la escritura como huellas, vacíos y epifanías.

Desde esta perspectiva, el cuento “Amor” puede pensarse como un archivo desestabilizado, o incluso como un desarchivo, en la medida en que no apunta a una organización arbórea o jerarquizada, sino que se trata de una escritura desde los márgenes que ejerce constantemente formas de descentramiento.¹⁴ La historia de Ana, en apariencia la historia simple y cotidiana de una mujer burguesa, ama de casa, quiebra las expectativas del texto-archivo literario tradicional: no ofrece una narrativa lineal, ni una resolución clara, ni una afirmación del ideal femenino. Por el contrario, presenta fisuras en el discurso de la maternidad, zonas de ambivalencia y deseo no codificado. Ana, como personaje, no encarna el modelo de madre ideal que el archivo cultural ha preservado. A lo largo del cuento, se va develando en ella una fractura: la mujer correcta, funcional y maternal comienza a resquebrajarse a partir de un hecho mínimo —la aparición del ciego— que irrumpe como acontecimiento. Ese gesto, que escapa a toda lógica narrativa esperable, desencadena una pérdida de sentido que altera su identidad.

En este cuento, Lispector parece operar desde dentro del archivo para desordenarlo. Su lenguaje se pliega y se repliega, sus silencios hablan más que sus frases, y lo que se insinúa —el deseo, el vacío, la repulsión— se vuelve más potente que lo que se dice. Un ejemplo elocuente de esto es cuando Ana, tras el encuentro con el ciego, entra al jardín botánico y es invadida por una confusión sensorial intensa: “En los árboles, las frutas eran negras, dulces como la miel. Había en el piso semillas secas llenas de circunvoluciones, como pequeños cerebros podridos. La banca estaba manchada de jugos color púrpura” (Lispector, 2021, p.112). En vez de describir

¹⁴ El concepto de archivo inestable remite a un espacio donde lo subjetivo se inscribe de forma fragmentaria y elusiva. En el cuento, esta dualidad de lo elusivo puede vincularse con múltiples dimensiones, siendo quizás la más significativa su relación con la maternidad. Lejos de constituir una experiencia uniforme o monolítica, la maternidad aparece como un territorio cambiante, escurridizo, sin una única forma de ser vivida ni representada. En este sentido, lo elusivo se entrelaza con la ambivalencia materna y con la imagen de la maternidad como un laberinto afectivo, donde coexisten el amor y el rechazo, el deseo y la renuncia, la entrega y la pérdida de identidad.

racionalmente lo que siente, el texto desborda con imágenes viscosas y una atmósfera húmeda y ambigua. No hay una narrativa clara de lo que sucede en su interior, pero el deseo, el asco, el desconcierto y la angustia se filtran entre las palabras. Es precisamente en ese exceso de lo no dicho, en ese lenguaje que bordea el sentido sin cerrarlo, donde Lispector subvierte el archivo de la identidad femenina domesticada: muestra que, detrás del orden aparente, habita un fondo caótico, pulsional, que desborda las formas de ser mujer, madre o esposa.

En este sentido, su escritura no solo registra la crisis de una mujer, sino que cuestiona los dispositivos que han intentado fijar lo femenino en un molde. “Amor” no entra bien en el archivo; lo tensiona, lo descentra, lo abre a otras lecturas. A través de la figura de Ana —una esposa y madre aparentemente realizada que se ve sacudida por un acontecimiento mínimo pero desconcertante— el cuento interrumpe la narrativa del amor maternal como plenitud. Así, “Amor” puede leerse no solo como el retrato de una crisis femenina, sino como una crítica al archivo normativo que define qué es una “buena madre”, qué se espera de una mujer, cómo debe vivirse el amor. Al fracturar esa imagen y hacerla temblar desde adentro, el texto abre la posibilidad de pensar lo femenino no como una esencia estable, sino como un campo de tensiones, fisuras y devenires.

Ahora bien, la noción de archivo puede extenderse más allá de la obra de Clarice Lispector para interrogar las construcciones culturales que esta pone en crisis: la maternidad y la (no) pertenencia asociada al imperativo identitario. En particular, la maternidad —entendida como institución, discurso y mandato— puede pensarse también como un archivo simbólico. No se trata de un archivo hecho de documentos o libros, sino de un entramado de imágenes, mitos, ideales y saberes transmitidos que han moldeado históricamente lo que se espera de una madre. En este

sentido, la escritura de Lispector no solo opera como una forma de desarchivo literario, sino que también abre una grieta en el archivo normativo de la maternidad.

1.1.1. Clarice Lispector y el archivo de la maternidad.

La maternidad ha sido codificada históricamente en discursos religiosos, filosóficos, científicos y psicológicos que la ubican como el núcleo identitario de lo femenino. Esta codificación configura un archivo simbólico que no solo regula las representaciones de la madre, sino que también produce subjetividades: mujeres que se identifican, se reprimen o se escinden frente a ese ideal. El archivo de la maternidad es entonces un archivo vivo, pero también opresivo, que regula qué se espera, qué se permite y qué se silencia en torno a la experiencia materna.

En este marco, la identidad materna se entrelaza con mecanismos psíquicos como el narcisismo y la identificación. La madre se convierte en un espejo donde la mujer busca confirmar su valor: cumplir con el ideal de la “buena madre” otorga gratificación narcisista y pertenencia social. Al mismo tiempo, esta identidad se construye a partir de identificaciones tempranas, sobre todo con la propia madre, perpetuando modelos heredados que muchas veces operan de forma inconsciente. En “Amor”, Ana parece encarnar este modelo: su rutina está guiada por una devoción silenciosa al hogar y a los otros. Ella no cuestiona, repite; no se nombra a sí misma, se adapta.

Sin embargo, la irrupción del ciego interrumpe esta cadena identificatoria. En su rostro opaco, Ana se ve confrontada con algo que no puede controlar ni cuidar, algo que no devuelve su imagen: la alteridad radical. A partir de ahí, la identificación materna se debilita. Ana ya no se

reconoce, no puede sostener la ficción del rol, y su cuerpo comienza a manifestar síntomas: náusea, confusión, desorientación. La maternidad, hasta entonces naturalizada, aparece como una imposición que se tambalea. El jardín botánico —húmedo, fértil, viscoso— se vuelve el espacio donde este archivo se reescribe desde el cuerpo, desde el desorden, desde lo que no encaja.

En este punto, es importante atender también a la forma en que Lispector, en entrevistas, cartas y otros textos personales, manifiesta una relación ambigua con la maternidad. Aparece una voz que oscila entre la entrega amorosa y la sensación de pérdida del yo. Esa tensión se traslada a sus ficciones, donde las madres no son solo protectoras, sino también figuras fragmentadas, muchas veces atrapadas entre el deseo de fuga y la culpa. “Amor” condensa esa tensión: Ana ama, cuida, protege... pero también teme, rechaza y se pierde en el trayecto hacia lo otro.

En las estructuras simbólicas de la cultura occidental, la maternidad ha sido objeto de una idealización que la muestra como la encarnación más elevada de la feminidad. Julia Kristeva (1999)¹⁵ identifica tres caminos por los cuales esta sacralización opera: la madre como figura inmaculada y trascendente (como en el caso de la Virgen María), la madre como tierra fértil y naturaleza abundante, y la madre como confluencia de amor filial, deseo y abnegación. Estos arquetipos han contribuido a fijar una imagen moralmente intocable de la maternidad, que Lispector —desde la ficción y desde la escritura— se empeña en poner en crisis. En “Amor”, Ana no logra sostener ninguno de esos modelos sin fisura: ni la Virgen, ni la diosa de la fertilidad, ni la madre universal. Su recorrido es el de una mujer que se pierde en este archivo de representaciones

¹⁵ Kristeva ha desarrollado la idea de que el proceso de subjetivación está profundamente influenciado por el orden simbólico del lenguaje y el papel crucial de la madre en el desarrollo psíquico del niño.

y posibilidades predefinidas, que no encuentra su imagen y que, por un instante, vislumbra otra posibilidad: la de una subjetividad que no necesita afirmarse como madre para existir.

1.1.2. El archivo de la extranjería: un laberinto sin centro.

El asunto de la extranjería y la problematización del archivo de imágenes e imaginarios sobre la identidad y la pertenencia es clave no como mero dato biográfico o anecdótico (clave para la mitificación y hasta exotización de la autora), sino como una forma de existencia que impregna su literatura desde la lengua hasta la estructura misma de sus relatos.

La extranjería en Lispector una estructura tanto biográfica como estilística. Desde su experiencia migrante hasta su uso del lenguaje, Lispector inscribe su literatura en un espacio de inestabilidad que desafía los discursos de identidad fija. Para analizar este fenómeno, propongo vincular su escritura con la noción de archivo, no solo como un repositorio de memoria, sino como un espacio de desplazamiento, donde el sentido y la identidad se encuentran en constante reformulación.

La experiencia migrante de Clarice Lispector es un eje central para interpretar su obra y su relación con la identidad. Nacida en 1920 en Chechelnik, Ucrania, Lispector llegó a Brasil en su infancia como parte de una familia judía que huía de los pogromos de la época. Su historia personal estuvo marcada desde el inicio por el desplazamiento, el desarraigo y la imposibilidad de una pertenencia definitiva.

Esta sensación de extranjería, que problematiza las construcciones socioculturales en torno a la identidad, definió su biografía y dejó una huella indeleble en su literatura. La extranjería en Lispector no es solo una condición histórica, sino un principio estructural de su escritura, que se refleja en su uso fragmentario del lenguaje y en su resistencia a las formas narrativas convencionales.

El mito de salvación ligado a su nacimiento refuerza esta dimensión de desarraigo. Su madre, Mania Krimgold Lispector, concibió a Clarice con la expectativa, un tanto supersticiosa, de que su nacimiento la curara de la enfermedad contraída a raíz de la violencia sufrida en los pogromos. Esta expectativa, imposible de cumplir, dejó una profunda huella en la escritora, influyendo en su visión de la maternidad, el sacrificio y la imposibilidad de redención, temas recurrentes en su obra.¹⁶

En 1943, Lispector se naturalizó brasileña (Moser, 2017), pero años después perdió temporalmente su ciudadanía al casarse con un diplomático extranjero, un episodio que simboliza su lucha constante con la identidad y el sentido de pertenencia. Aunque dominaba el portugués desde la infancia y es una de las escritoras brasileñas más reconocidas del siglo XX, su relación con el idioma no era de posesión, sino de búsqueda y desplazamiento. Su matrimonio la llevó a

¹⁶ Su padre, Pedro Lispector, era un hombre con inclinaciones artísticas e intelectuales que, pese a las dificultades económicas, fomentó un ambiente culturalmente enriquecedor para sus hijas. Sus hermanas, Tania y Elisa, también desempeñaron un papel clave en su formación: Tania se convirtió en traductora y escritora, mientras que Elisa fue maestra, ambas apoyándola en su crecimiento intelectual y emocional. Para la mejor y más completa biografía sobre Lispector ver Moser 2017.

vivir en diferentes países, reforzando su condición de escritora en tránsito, sin un anclaje territorial estable.

Ahora bien, es posible entender la extranjería como una suerte de estructura narrativa e, incluso, abordar su producción como un archivo disruptivo de la pertenencia en el cual la condición de extranjería posibilita la fragmentación de la identidad y el lenguaje. La subjetividad, en consecuencia, deviene inestable y evasiva. Este archivo deviene un sistema en tensión, en el que los silencios, las rupturas y las digresiones son tan significativas como lo que se dice.

La extranjería en *Lispector* no es solo biográfica, sino también un rasgo estructural de su literatura. Como señala Dominique Maingueneau (2004), el discurso literario se caracteriza por una paratopía, un estado de no-lugar que, en el caso de *Lispector*, se traduce en una escritura fragmentaria, introspectiva y resistente a las formas narrativas convencionales. Su obra no se inscribe en una tradición literaria establecida, sino que se configura en los márgenes, en un espacio liminal que desafía las etiquetas y clasificaciones. Esta paratopía no solo es lingüística o literaria, sino también identitaria: *Lispector* habitaba un "entre-lugar" constante, nunca plenamente brasileña ni completamente extranjera, sin un centro fijo desde el cual narrar su mundo.¹⁷

¹⁷ Según Maingueneau, la paratopía puede manifestarse de dos maneras: a través de la pertenencia a una "tribu literaria", es decir, un grupo de escritores con una estética o visión compartida, o bien mediante la articulación de una identidad autoral fundada en la separación biográfica y la singularidad extrema, cuando la producción literaria es profundamente individual (p. 72). En el caso de *Lispector*, su escritura se enmarca en esta segunda forma de paratopía, ya que su obra y su figura pública se configuran en un territorio de excepcionalidad, tanto por su estilo como por la manera en que desarticula las convenciones narrativas tradicionales.

Desde sus primeros textos, Lispector fue percibida como una autora singular dentro del panorama literario brasileño.¹⁸ *Cerca del corazón salvaje* (1943) sorprendió a la crítica por su ruptura con la narrativa tradicional. Como señala Elena Losada (1994), el texto se apartaba de los modelos tradicionales de la narrativa brasileña al presentar una estructura introspectiva basada en el monólogo interior: “era un texto insólito [...] una novela psicológica, femenina y urbana, construida sobre el monólogo interior y de la que había prácticamente desaparecido la trama” (p. 125).¹⁹

En paralelo, un crítico contemporáneo de Lispector, Sergio Millet (1944), destacó su capacidad para penetrar en la complejidad psicológica del alma moderna, marcando un hito en la literatura nacional.²⁰ Esta ruptura con las convenciones narrativas refuerza su condición de escritora "extranjera" incluso dentro de su propio idioma, desmarcándose de la literatura canónica y abriendo un espacio de enunciación propio.

En “Amor”, la extranjería se manifiesta como una ruptura de lo familiar. Ana, al enfrentarse al ciego en el tranvía, experimenta una forma de exilio interno: se vuelve extranjera de su propia vida, incapaz de volver a habitarla con la misma naturalidad. Esta dislocación no es narrada con

¹⁸ Además de novelista y cuentista, Lispector desempeñó diversos roles a lo largo de su vida: fue periodista, reportera, traductora y abogada. Mientras estudiaba Derecho en Río de Janeiro, comenzó a publicar sus primeros textos periodísticos y de ficción.

¹⁹ Justamente sobre el tema del monólogo interior, Cynthia Pech (2010) sostiene que la escritura de Clarice Lispector se configura como una poética de la experiencia más que como una construcción psicológica. Desde el uso del monólogo interior, sus textos invitan a una práctica filosófica del pensar que nos sumerge en un mundo íntimo donde se abordan las cuestiones fundamentales de la existencia. (p. 83)

²⁰ Sergio Millet considera que la obra de Clarice Lispector representa una de las primeras y más radicales tentativas de novela introspectiva en la literatura brasileña. A su juicio, Lispector no se queda en una aproximación superficial, sino que penetra con lucidez y crudeza en la complejidad psicológica del alma moderna, abordando sin concesiones los conflictos existenciales e intelectuales de sus personajes. (p. 46)

énfasis dramático, sino con el extrañamiento sutil que caracteriza la escritura de Lispector: un lenguaje que, en lugar de explicar, deja que el desconcierto se instale.

La literatura de Lispector habita un territorio de inestabilidad, en el que la lengua no es un refugio seguro, sino un campo de exploración y pérdida. Maingueneau (2004) señala que "la enunciación [...] se constituye a través de la imposibilidad misma de asignarse un verdadero lugar, nutriendo su creación con el carácter radicalmente problemático de su propia pertenencia al campo literario y a la sociedad" (p. 85). Este desarraigo es, paradójicamente, lo que estructura su literatura, convirtiendo su extranjería en un motor de creación.

Las aproximaciones críticas sobre la obra de Lispector en diálogo con la extranjería permiten pensar en una suerte de poética de la extranjería. Para Lêdo Ivo (1987), Lispector es "una eterna extranjera, un pájaro que vino de lejos, un pájaro llegado de las islas que están más allá de todas las islas del mundo para intrigarnos con su vuelo y el sonido de su aleteo" (p. 56). En su visión, la extranjería de Lispector no es solo una condición geográfica, sino una postura existencial que se manifiesta en su lenguaje y en su mirada sobre el mundo. Como afirma Ivo, "la lengua con la que escribió atestigua bellamente este aislamiento: un estilo incomparable" (p. 87).

En "Amor", este aislamiento se profundiza cuando Ana ingresa al jardín botánico. Allí todo le resulta ajeno, como si ya no reconociera las reglas de lo real. Se mueve como una extranjera en su propio entorno, desconectada de los significados habituales. El jardín, húmedo, caótico, casi prelingüístico, representa un espacio de no-pertenencia donde se activa la extranjería interna de Ana: ya no frente a una cultura, sino frente a sí misma.

A lo largo de su carrera, Lispector insistió en desmarcarse de los intentos de etiquetarla como una escritora "extranjera" en Brasil, aunque al mismo tiempo reconocía que nunca podría sentirse completamente en casa en ningún otro lugar. En una entrevista, ironizaba sobre la percepción errónea de su identidad: “Una rusa de veintiún años que está en Brasil desde hace veintiún años menos algunos meses. Que no conoce una sola palabra de ruso, sino que piensa, habla, escribe y actúa en portugués, haciendo de ello una profesión [...]. Que, si fuera obligada a volver a Rusia, allí se sentiría irremediamente extranjera, sin amigos, sin profesión, sin esperanzas” (Gullar y Peregrino, 2008, p. 9).

En otro texto, Lispector (2004) es aún más categórica: “Voy a aclararlo de una vez por todas; sencillamente no hay un misterio que justifique los mitos, lo lamento mucho. [...] Soy brasileña naturalizada, cuando, por una cuestión de meses, hubiera podido ser brasileña nata. Hice de la lengua portuguesa mi vida interior, y mi pensamiento más íntimo, la usé para palabras de amor” (p. 248).

La lucha por afirmar su identidad no eliminó la sensación de desplazamiento constante. Su escritura, en este sentido, puede entenderse como una contestación o rebeldía ante la imposición de una identidad fija. La extranjería en Lispector no es solo una condición de su origen, sino un estado de existencia: un laberinto sin centro en el que el lenguaje es, al mismo tiempo, un territorio de pérdida y de construcción.

En su literatura, la extranjería no es una carencia, sino una posibilidad: la de escribir desde el límite, desde el margen, desde el vacío que permite una constante reinvención. Si lo relacionamos con la noción de archivo, podríamos pensar cómo la obra de Lispector desafía las formas tradicionales de la memoria y la identidad, construyendo un espacio textual que funciona como un "archivo desordenado", donde el lenguaje y la subjetividad están en constante desplazamiento.

1.1.3. El archivo autobiográfico: escribir para pertenecer.

Clarice Lispector, a pesar del aura de misterio que cultivó alrededor de su vida, dejó un archivo autobiográfico fragmentado compuesto por entrevistas, crónicas y correspondencia personal. Estos documentos no constituyen una verdad definitiva sobre su identidad, sino una construcción deliberada, marcada por contradicciones y silencios estratégicos. Este archivo, al igual que su literatura, es el reflejo de una subjetividad escurridiza que se resiste a la fijeza. Más que un relato de hechos, su escritura se convierte en un espacio de juego constante con la idea de pertenencia y desarraigo.

Desde esta perspectiva, escribir es una forma de búsqueda, un intento de dar forma a la existencia a través del lenguaje. No se trata solo de narrar una vida, sino de inscribirse en el mundo, de encontrar en las palabras un lugar desde el cual existir. Pero este archivo no se limita a la escritura: también se graba en el cuerpo. En la obra de Lispector, el sufrimiento físico y emocional se inscriben como huellas imborrables, transformando el cuerpo en un testimonio viviente de la extranjería y la incomodidad de existir.

Esta tensión entre la escritura, el cuerpo y la extranjería se manifiesta con especial intensidad en su correspondencia personal. Lispector mantuvo una prolífica correspondencia con amigos y escritores mientras vivió en el extranjero. En sus cartas, expresaba sus miedos y angustias con respecto al rol social que debía desempeñar como esposa de un diplomático, madre y mujer burguesa en el exilio. En particular, las cartas enviadas a Lucio Cardoso y Fernando Sabino (Lispector, 2023) constituyen un testimonio íntimo de sus inseguridades y deseos. Con Cardoso, su confidente literario y emocional, exploraba su sensación de extranjería y sus dudas sobre la escritura. En contraste, en sus cartas a Sabino se advierte una mezcla de humor y desesperación, donde revela su aguda percepción de las normas sociales y su incomodidad dentro de ellas.

Más allá de sus novelas y cuentos, Lispector incursionó en el periodismo. Entre 1967 y 1973 escribió crónicas para el *Jornal do Brasil*, donde transformó lo cotidiano en materia filosófica y poética, reflexionando sobre el tiempo, el amor, la maternidad y la existencia con su inconfundible tono introspectivo. Mientras sus crónicas convierten lo banal en literatura, sus entrevistas revelan una escritora que desafiaba las expectativas y evadía interpretaciones definitivas sobre su obra e identidad.²¹ Para ella, la escritura no era un acto racional ni un proyecto intelectual, sino una necesidad vital. En varias ocasiones expresó que no escribía por elección, sino porque la escritura era la única forma en que podía habitarse a sí misma. Como ella misma afirmó: “Escribir es pertenecer” (Lispector, 2004, p. 86). La escritura, entonces, le proporcionaba un

²¹ También dejó su huella en la literatura infantil con obras como *La mujer que mató a los peces* (2008, originalmente escrita en 1968) y *Casi de verdad* (2021, originalmente escrita en 1978). Aunque aparentemente más ligeros, estos textos conservan la profundidad filosófica y el lirismo característicos de su obra, abordando temas como la verdad, el lenguaje y la percepción.

refugio en medio de su constante sensación de extranjería, que no era solo geográfica, sino también social, cultural y emocional.

En su búsqueda de pertenencia, la escritura no era solo un oficio o una necesidad económica, sino la única manera en que Lispector podía habitarse a sí misma.²² En la crónica “Pertenece” (2004), Lispector reflexiona sobre su identidad y su sensación de no pertenencia: “Pertenezco, por ejemplo, a mi país [...] Soy brasileña [...] Casi logro visualizarme en la cuna, casi logro reproducir en mí la vaga y no obstante apremiante sensación de necesitar pertenecer. Por motivos que ni mi madre ni mi padre podían controlar, yo nací y resulté tan sola: nacida. Sin embargo, fui preparada para ser dada a luz de un modo muy bonito” (p. 91).²³

Desde su nacimiento, su identidad estuvo marcada por una carga simbólica imposible de cumplir. Su madre, enferma de sífilis, concibió a Clarice con la esperanza supersticiosa de que el parto la curaría. Pero la cura nunca llegó, y Lispector creció con una culpa profunda que expresó con crudeza:

Mi madre estaba ya enferma y, por una superstición muy difundida, se creía que tener un hijo curaba a una mujer de su enfermedad. Entonces fui deliberadamente creada: con amor y esperanza. Solo que no curé a mi madre y siento hasta el día de hoy esta carga de culpa: me hicieron para una misión determinada y fallé. Como si contasen conmigo en las trincheras de una guerra y yo hubiera desertado. Sé que mis padres me perdonaron por

²² Para Lispector, la escritura se convierte en un refugio y en una forma de anclaje en medio de esta sensación de no pertenecer.

²³ Este fragmento permite preguntarse si Lispector comenzó a escribir desde tan joven porque, como ella misma afirma, “al escribir me pertenecía un poco a mí misma”. En la misma crónica, refuerza que su forma de arraigarse a Brasil es a través de la escritura: “Soy brasileña por medio de la escritura” (Lispector, 2004, p.89). Sin embargo, esta sensación de pertenencia era efímera y constantemente tensionada por el peso de su historia personal.

haber nacido en vano y haberlos traicionado en la gran esperanza. Pero yo, yo no me perdono. Querría que simplemente se hubiera cumplido un milagro: nacer y curarla. Mi madre entonces, sí: yo habría pertenecido a mi padre y a mi madre. La vida me hizo de vez en cuando pertenecer, como para darme la medida de lo que pierdo al no pertenecer. Y entonces lo supe: pertenecer es vivir” (Lispector, 2004, p. 91).²⁴

En esta confesión, la extranjería y la culpa materna se entrelazan de manera inexorable. Como señala Rosano (2020), ante el sentimiento de culpa por no haber curado a su madre, “la escritora parece buscar un atajo: escribir no es solamente la forma de pertenecer que encuentra; metonímicamente escribir es pertenecer y pertenecer es vivir” (p. 17). De este modo, la escritura se convierte en el único espacio donde Lispector puede encontrar una identidad propia, una forma de existir más allá de los mandatos familiares y sociales.²⁵

Esta misma sensación de no pertenencia recorre el cuento “Amor”, donde Ana, atrapada en una rutina doméstica aparentemente perfecta, experimenta una grieta en su identidad al enfrentarse al ciego. Ese breve instante la deja fuera de lugar: ya no pertenece al mundo ordenado del supermercado, la casa, los niños. Su subjetividad se desacomoda, revelando la fragilidad de una existencia sostenida apenas por hábitos. En ese desajuste, Lispector inscribe —de forma elusiva— algo de su propio conflicto entre lo que se espera de una mujer y lo que ella puede o quiere ser.

²⁴ En una entrevista de Ana Prieto concedida a la *Revista Ñ* (2010), Benjamin Moser —biógrafo de Clarice Lispector— relata que la madre de la autora, Mania Lispector, fue víctima de violencia sexual durante los pogromos en Ucrania tras la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia, contrajo sífilis y, ya enferma, concibió a Clarice. Con su salud profundamente deteriorada, emigró con su familia a Brasil, donde viviría sus últimos años casi paralítica.

²⁵ En *Agua viva* (2010b), Lispector escribe: “[...] no quiero ser biográfica, quiero ser bio” (p. 50). Al oponer lo biográfico a lo biológico, rechaza la idea de que su escritura sea una mera narración de hechos personales; su búsqueda apunta a capturar el fluir de la existencia misma, una escritura que no relata la vida, sino que la encarna (no quiere ser mera escritura de una vida, sino, más bien, *ser* vida).

El archivo de Lispector no se limita al lenguaje. Su cuerpo también fue un testimonio de sufrimiento, una inscripción de la culpa y el desarraigo que la acompañaron desde su nacimiento. Es decir, es posible leer en su cuerpo una suerte de archivo del sufrimiento. Esa dimensión corporal del archivo se vuelve aún más evidente cuando se observa cómo su experiencia de vida matrimonial la alejó no solo de Brasil, sino también de sí misma. Su matrimonio la llevó a vivir en Europa y Norteamérica, cumpliendo con el ideal de la "vida perfecta de casada". Sin embargo, en 1959 se separó y regresó a Brasil con sus hijos, donde continuó su carrera literaria y publicó obras fundamentales como *Lazos de familia* (1960) y *La pasión según G.H.* (2010c). Esta tensión entre cuerpo y escritura alcanzó su punto más dramático en 1966, cuando un incendio la dejó gravemente herida. Pasó la última década de su vida enfrentando fuertes dolores, aunque continuó escribiendo y publicando hasta su muerte en 1977.

A pesar de su éxito, Lispector nunca se sintió cómoda con la exposición pública ni con el título de "cronista". Escribía por necesidad económica, pero prefería el anonimato. En una de sus declaraciones más reveladoras afirmó: "El anonimato es suave como un sueño [...] escribo porque necesitaba dinero. Lo que quería era quedarme callada [...] hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras" (Lispector, 2004, p. 106). Para ella, la escritura no solo era un acto de pertenencia, sino también una forma de trascender la vida y sobrevivirse a sí misma. Describía el proceso de escribir como un acto de profunda concentración, "algo que, aunque no se trataba de un trance, la sumía en una concentración tal que parecía despojarla de conciencia" (Lispector, 2004, p. 53). Este silencio interno, lejos de ser un vacío, era su verdadera fuente de creación.

Su narrativa se convierte en el espacio donde esta culpa se despliega, no como una confesión directa, sino a través de un lenguaje fragmentario y ambiguo, donde lo indecible se filtra en silencios y vacíos. Más que una emoción pasajera, la culpa en Lispector es una condición de existencia, un fuego interno que nunca se apaga. Este fuego encuentra su manifestación más literal en el trágico incendio de su hogar en 1966, que la dejó gravemente herida. Como si las llamas que devoraron su habitación fueran la materialización de su devastación interna, el fuego aparece en su obra como símbolo del sacrificio, la pérdida y la imposibilidad de redención (Moser, 2017, p. 136).

En “Amor”, el cuerpo de Ana también funciona como un archivo silencioso de malestar. Tras el encuentro con el ciego, no puede reacomodarse en su cuerpo habitual: siente náuseas, camina sin rumbo, experimenta una fisura entre su vida cotidiana y una dimensión más primitiva y desbordada que la atraviesa. Como en el archivo corporal de Lispector, lo que no se dice —la culpa, el deseo, el miedo— se inscribe en lo físico, en los gestos y en el silencio.

1.2 Maternidad, ambivalencia y laberintos de subjetividad en *Lazos de familia* (1960) y el cuento “Amor”

La publicación de *Lazos de familia* en 1960²⁶ marcó la incursión de Clarice Lispector en el género del cuento en un período de agitación política en Brasil. Cuatro años después, el golpe

²⁶ Según la biografía de Benjamin Moser (2017), los cuentos que integran *Lazos de familia* fueron escritos a lo largo de la década de 1950, aunque algunos relatos datan de años anteriores. “La cena”, por ejemplo, es el más antiguo: fue escrito en 1943 y publicado tres años después. El libro completo fue finalizado por Lispector en 1955 (p. 34).

de Estado de 1964 instauró una dictadura militar que restringió las libertades individuales y censuró la producción artística y literaria. En este contexto de represión, la literatura se convirtió en un espacio de resistencia simbólica, donde las escritoras brasileñas, incluida la propia Lispector, encontraron formas de sortear la censura mediante narrativas que, aunque aparentemente despolitizadas y centradas en lo cotidiano, encerraban una fuerte carga subversiva. *Lazos de familia* surge, así como una obra que, con su lenguaje claro, familiar y aparentemente transparente, responde a un contexto sociopolítico particular, utilizando la introspección y el extrañamiento como formas de cuestionamiento.

Los trece relatos que componen *Lazos de familia* exploran la vida de mujeres de clase media atrapadas en la rutina de lo doméstico y lo familiar. A primera vista, las protagonistas parecen encarnar los modelos tradicionales de feminidad impuestos por la sociedad de la época: esposas y madres dedicadas al hogar, sumergidas en una cotidianidad predecible. Sin embargo, a través de encuentros inesperados con lo extraño o lo desconocido, experimentan crisis existenciales que desestabilizan sus certezas y las conducen a procesos de transformación interna.²⁷ En un entorno en donde la opresión se ejerce de manera sutil, los espacios de libertad se encuentran en la subjetividad de los personajes, en sus deseos reprimidos y en los momentos de epifanía que quiebran la aparente estabilidad de sus vidas.

Como se ha señalado previamente, la producción literaria de Clarice Lispector ha sido estudiada desde perspectivas filosóficas, feministas y lingüísticas, y su narrativa se distingue por la fragmentación, el extrañamiento y el cuestionamiento de las nociones hegemónicas que

²⁷ Esta estructura narrativa y el momento revelador en situaciones límite se relacionan con el concepto de “acontecimiento”, el cual se abordará en profundidad más adelante.

presentan la identidad en términos monolíticos. *Lazos de familia* destaca por una estratégica subversión de las convenciones del lenguaje que apunta a dismantelar las estructuras de poder dentro de la familia y la sociedad.

Si bien su obra ha sido ampliamente estudiada desde la noción de *écriture féminine*, es fundamental reconocer que su exploración de la identidad no se limita a una crítica de los roles de género. Sus relatos también dialogan con la fenomenología, en tanto que la percepción, el cuerpo y el tiempo configuran la experiencia del ser, como se ha abordado en los apartados precedentes que explican también la relevancia del concepto de archivo para estudiar a Lispector y su obra. En *Lazos de familia*, estos elementos se manifiestan tanto en la estructura narrativa de relatos aparentemente lineales, como en el uso del extrañamiento como mecanismo de transformación subjetiva.

En este punto es clave detenerse en la representación de la maternidad, plasmada no como una esencia natural ni como un destino incuestionable. Al contrario, las representaciones de la maternidad en este libro posibilitan productivas lecturas desde el marco del psicoanálisis, en tanto evidencian la desestabilización de los límites entre el deber y el deseo, entre la escritura como creación y la maternidad como sacrificio. Las voces narrativas de estos cuentos cuestionan la idea de la maternidad como el ápice de la realización femenina, poniendo en duda esta idealización a través de personajes que oscilan entre el amor incondicional hacia los hijos y el deseo de libertad personal. La maternidad no se limita al amor y al cuidado, sino que está profundamente marcada por la renuncia. Como señala Marta Peixoto (1994), Lispector representa el amor maternal como una fuerza ambigua, cargada de tensiones y de hostilidades latentes, donde el amor no es puro e

incondicional, sino un campo de batalla donde las mujeres intentan equilibrar el deber y el deseo (pp. 123–126). Esta ambigüedad se refleja en la representación de la maternidad, que es tanto una fuente de creación y de vida como una carga que puede aplastar la individualidad de las mujeres.²⁸

Desde una perspectiva existencialista y feminista, los cuentos desmitifican el ideal materno al mostrar que la maternidad puede convertirse en un territorio de fragmentación del yo. Las figuras maternas han sacrificado sus deseos y ambiciones para ajustarse a las expectativas sociales del rol, lo que transforma el sacrificio —presentado como virtud— en un modo de auto aniquilación simbólica. En estos relatos, y especialmente en “Amor”, la maternidad aparece como un laberinto de amor, culpa y pérdida, donde las protagonistas se debaten entre la imposición social y el anhelo de una existencia más allá del deber.²⁹

Desde los estudios literarios feministas, se ha señalado cómo esta construcción normativa de la maternidad no solo restringe la autonomía y borra la complejidad afectiva que la atraviesa. Estudiosas como Adrienne Rich (2019) han diferenciado la institución de la maternidad, impuesta como mandato social de la experiencia materna, la cual puede ser vivida de manera contradictoria y singular. Lispector dialoga con esta tensión al desmontar el ideal de la madre perfecta y dar voz

²⁸ Aunque en algunos textos Lispector exalta la maternidad como impulso vital y creador, en otros la presenta como una experiencia de pérdida y sacrificio. En *La pasión según G.H.* (2010c [1964]), la protagonista atraviesa una despersonalización radical que evoca una especie de gestación inversa: una transformación donde el yo se disuelve en una entrega absoluta. En este marco, la maternidad deja de ser únicamente fuerza creadora para revelarse también como potencia que consume la subjetividad femenina.

²⁹ En algunos textos, Lispector (1989) exalta la maternidad como una fuerza vital y creadora. En un fragmento, por ejemplo, afirma que “una madre es con el mundo loca”, y que de esa locura han nacido hijos (p. 105). Esta expresión sugiere una maternidad asociada a un amor desbordado, incontrolable, que puede tanto engendrar vida como consumir a quien la atraviesa. No obstante, esta visión no es constante ni unívoca en su obra, donde la maternidad también aparece como experiencia de pérdida, ambivalencia o fractura del yo.

a lo anormal: lo reprimido, lo contradictorio, lo inconfesable. La subjetividad femenina se vuelve visible no en su plenitud, sino en su fractura.³⁰

La maternidad como laberinto funciona como una metáfora que revela la compleja construcción de la identidad femenina en el sistema patriarcal. No es solo un espacio simbólico, sino una estructura que impone caminos predefinidos, en los que las mujeres oscilan entre la posibilidad de salir y transformarse o quedar atrapadas en la repetición de lo mismo. Lispector nos confronta con una pregunta fundamental: ¿es la maternidad un acto de creación o un proceso de disolución? En su narrativa, ambas posibilidades conviven en un equilibrio inestable, desafiando la visión esencialista de la maternidad y abriendo espacio para imaginar subjetividades femeninas que resisten la lógica de la subordinación.³¹

Este laberinto no se transita en abstracto, sino en un espacio íntimo que se desordena desde dentro: el hogar. El extrañamiento del espacio doméstico se vuelve, entonces, una clave fundamental para comprender la maternidad en clave de crisis y tensión. En la producción de Lispector, la casa ya no funciona como refugio ni como contenedor simbólico de la identidad femenina. Se convierte, en cambio, en el escenario donde esa identidad se fragmenta, se vuelve inhabitable, se enfrenta a su propia opacidad.

³⁰ Según Marcela Lagarde (2005) uno de los tabúes centrales impuestos a las mujeres es la posibilidad de decidir sobre sus propias vidas. Esta prohibición —presentada como sagrada— está en el corazón de la identidad femenina y perpetúa una subjetividad construida desde la dependencia, es decir, a través de la mirada y la mediación de los otros. (p. 148).

³¹ Este conflicto es particularmente intenso en mujeres que han sido socializadas para cumplir roles tradicionales y sacrificar su individualidad en función del hogar y la familia. Cuando se enfrentan a lo ajeno, a aquello que no encaja en su orden preestablecido, se produce una fractura en su sentido de identidad y propósito. El orden doméstico, símbolo de estabilidad y control, se ve amenazado por la irrupción de deseos reprimidos, pensamientos inquietantes o sensaciones que escapan a la lógica racional.

En “Amor”, Ana no solo habita una casa: ella misma es esa casa en crisis. Su cuerpo y su subjetividad se desordenan con la misma lógica que el espacio que la rodea. El hogar que parecía ofrecerle contención se vuelve un espejo de su fractura interna; una fractura que no se borra, sino que se inscribe silenciosamente en su interior cuando, al final del cuento, apaga la vela en la cocina. Este gesto, que podría parecer insignificante, revela una transformación profunda: Ana no ha restaurado el orden anterior, sino que ha asumido una conciencia distinta, marcada por lo vivido.

Entender esta crisis implica atender a una red de elementos narrativos: el desajuste del espacio doméstico, la ambivalencia afectiva que desborda los límites del deber materno, y la ruptura de la linealidad temporal que atraviesa todos los escenarios del relato —la casa, el tranvía, el jardín botánico—. Estos conceptos no solo desestabilizan el orden simbólico que sostiene la identidad femenina, sino que abren el relato a una experiencia más oscura, opaca y fragmentaria de la maternidad, donde la subjetividad no se afirma, sino que se descentra.

Estas tensiones estructuran la lógica interna de los relatos. Lispector irrumpe la linealidad tradicional mediante el uso del extrañamiento, que irrumpe en lo cotidiano para revelar las zonas reprimidas del yo. Como observa Porzecanski (2001), Lispector explora el mundo afectivo desde su ambigüedad: el amor se entrelaza con el dolor, la alegría con la nostalgia, la entrega con la responsabilidad agobiante. Lejos de postular una oposición simplista entre opresores y oprimidas, como señala Peixoto (1994), Lispector revela cómo todos los sujetos están atravesados por una red de mandatos sociales que exceden la voluntad individual.

En esta poética de la fractura, la transformación subjetiva no proviene de un agente externo, sino que se desencadena a partir de un incidente mínimo: un gesto, un sonido, un cambio en la percepción. Como afirma la propia Peixoto, “el pensamiento surge del hacer, y la reflexión, del

extrañamiento” (1994, p. 170). Lo disruptivo se instala no desde lo grandioso, sino desde lo ordinario. Affonso Romano de Sant’Anna (1973) ha descrito una estructura común en estos cuentos: una situación inicial de equilibrio, la irrupción de un hecho inesperado, y un desenlace en el que la protagonista puede o no modificar su trayectoria. Fernando G. Reis (1968) complementa esta lectura al destacar que la transformación, en muchos casos, es rechazada: la rutina prevalece, pero lo vivido deja una marca irreductible en la subjetividad del personaje.

Esa transformación es, ante todo, corporal. Como señala Merleau-Ponty (1994), “nuestro cuerpo es el espejo de nuestro ser”, y en la narrativa de *Lispector* el cuerpo funciona como un lugar de revelación: no se piensa desde la conciencia, sino desde la sensación, el deseo, la intuición. Las epifanías que experimentan sus protagonistas no son racionales ni compartidas; ocurren en soledad, fuera del tiempo lineal, en el presente absoluto de la experiencia. Reis (1968) subraya que estos personajes carecen de un pasado definido: su identidad no se construye en función de la historia, sino del momento mismo en que la experiencia se impone como crisis. Meruane (2002) retoma esta idea al señalar que en la obra de *Lispector* la carencia es persistente, que el deseo nunca se colma y que la violencia, aunque no siempre se nombra, permanece latente.

Esta poética del vacío no constituye una esencia femenina, sino una forma de resistencia. La ausencia se vuelve espacio de posibilidad. Como plantea Irigaray (1989), lo femenino necesita crear su propio lenguaje, y Cixous (1995) sugiere que *Lispector* no enseña un saber acumulativo, sino una forma de estar en el mundo desde la fisura, desde la vulnerabilidad. El cuerpo, el hogar y el lenguaje se convierten en superficies porosas donde la subjetividad femenina no se afirma como unidad, sino que se desborda en sus propios límites.

“Amor” condensa todos estos elementos en una sola figura: Ana, madre y esposa, cuya vida ordenada se ve atravesada por un acontecimiento mínimo que altera su percepción del mundo. A través del desplazamiento físico y simbólico —el tranvía, el encuentro con el ciego, el jardín botánico, el regreso al hogar— Lispector narra una fractura que no puede ser reparada. El gesto final de apagar la vela, lejos de restaurar el equilibrio, inscribe el acontecimiento en el cuerpo de Ana y en la arquitectura del hogar. Desde allí, comienza el recorrido de una subjetividad que, sin romper del todo con el orden, ha dejado de pertenecerle.

En este contexto, “Amor” se erige como una pieza paradigmática dentro de *Lazos de familia*, pues condensa las tensiones fundamentales que recorren el libro: la fragilidad de la vida doméstica, la ambivalencia del deseo materno y la irrupción de lo inesperado como catalizador de una crisis íntima. Tal como advierte Betty Friedan (2016), durante las décadas del cincuenta y sesenta, la identidad femenina fue absorbida por el hogar, que no solo formaba parte de las mujeres, sino que las colonizaba desde adentro, imponiéndoles límites simbólicos y afectivos. La literatura de Lispector reacciona frente a este mandato desde una forma de resistencia más sutil: lo íntimo, lo sensorial y lo cotidiano como territorios donde se abren fisuras en el orden normativo.

“Amor” puede leerse como una cartografía de la subjetividad femenina fracturada: un recorrido narrativo y simbólico donde el espacio doméstico, el tiempo interrumpido y la ambivalencia de los afectos maternos revelan en qué medida la maternidad no es necesaria o únicamente plenitud, sino también un laberinto de pasajes oscuros, zonas de extravío y márgenes de resistencia.

En *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción* (2001), Butler analiza cómo el poder no solo se ejerce de manera externa sobre los individuos, sino que también se interioriza a nivel psíquico, influenciando la formación de la identidad y de la subjetividad. A través del concepto de interpelación³², Butler explica cómo los sujetos internalizan las convenciones de la sociedad y las relaciones de poder, desarrollando una identidad que es a la vez producto de sumisión y de autoconstitución (p. 20). Esto se ve reflejado en cómo Ana ha interiorizado estas normas sociales y ha optado por tener un hogar tradicional donde ella es el centro del cuidado, borrándose en este acto.³³

El hogar, que en apariencia es el refugio de Ana, se revela también como una cárcel donde la rutina y las obligaciones sofocan sus verdaderos anhelos, mostrándonos la ambivalencia entre el deber y el deseo, entre la estabilidad que busca y la inquietud que la habita.³⁴ Dicha ambivalencia podría sugerir que, en la mente de la madre, el niño puede ser percibido tanto como una fuente de satisfacción y amor como de frustración y sacrificio. Esta tensión es la que lleva a la madre a experimentar sentimientos de hostilidad a la par que un amor profundo. Como dice Lispector

³² El concepto de interpelación fue desarrollado por Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* (1970), donde plantea que la ideología constituye a los individuos como sujetos al “interpelarlos”, es decir, al llamarlos a ocupar un lugar específico en el entramado social. Este proceso opera mediante los aparatos ideológicos del Estado, que, a través de rituales y prácticas repetitivas, inculcan valores y modos de percepción que moldean tanto la conciencia individual como la visión del mundo.

³³ Según Lagarde (1990), la identidad de las mujeres no es innata, sino construida históricamente a partir de sus experiencias vitales y del contexto sociocultural en el que se inscriben. Esta identidad se conforma por dimensiones sociales, corporales y subjetivas, modeladas por las ideologías dominantes y las relaciones que las mujeres establecen con los demás.

³⁴ Esta fractura de la identidad femenina se evidencia en personajes que, aunque parecen cumplir con los roles tradicionales, atraviesan profundas crisis de sentido. Ana, por ejemplo, vive una vida organizada y aparentemente armónica, alineada con el modelo normativo de feminidad: el cuidado del hogar, la maternidad y la abnegación.

(2021) en “Amor”: “Los hijos de Ana eran buenos, eran una cosa verdadera y jugosa. Crecían, se bañaban, exigían, malcriados, instantes cada vez más completos” (p. 108).

En un intento de mantener el orden, Ana oculta su miedo y se mantiene ocupada y “cuando ya nada necesitaba su fuerza, se angustiaba” (p. 108). Dice el cuento: “[...] su gusto por lo decorativo se había desarrollado y había ido suplantando a su íntimo desorden” (Lispector, 2021, p. 108). Y para que nada se le escapase, “había ido a parar a un destino de mujer, con la sorpresa de que cabía en él como si se lo hubiera inventado” (p. 108). Un destino que está construido socialmente y que ella se esfuerza por cumplir. Es decir, Ana vive con la ilusión de que “la vida podía ser moldeada por la mano del hombre” (p. 108), reflejando su deseo de moldear la realidad a su medida, permitiéndole vivir con la ilusión de haber podido forjar la vida de acuerdo con sus deseos. Esta utopía, que ella había inventado para no ver, le servía para enfrentar la realidad del mundo exterior y el caos interno que vivía. Funcionaba como una defensa contra la inseguridad y el vacío que experimentaba: “Cierta hora de la tarde era más peligrosa. A cierta hora de la tarde los árboles que había plantado se reían de ella” (Lispector, 2021, p. 108).

Desde otra perspectiva, el cuento puede interpretarse como una historia de resistencia y una posible emancipación, aunque en el caso de Ana, de manera subrepticia, se convierte en parte de las “raíces negras y suaves del mundo” (Lispector, 2021, p. 109), alimentando la vida de manera anónima, sin ser plenamente consciente de su propia existencia. “Así estaba bien. Así lo había querido y elegido” (p. 109).

Esta rutina puede asociarse con el ritual, con el orden de lo familiar, con la domesticación de la vida y con la repetición, donde en la reiteración misma se pierde la capacidad de pensar. La monotonía de la vida doméstica se sostiene en esa repetición, manteniendo todo en orden, pero enfrentando a la protagonista con un vacío carente de significado y de sensaciones. La vida organizada de ama de casa sufre una conmoción:

El espanto irrumpe porque el vacío no se puede llenar con ningún fin; en esos momentos su rol de esposa y madre se suspende, y el yo, sostenido sobre roles dependientes de los otros, queda al descubierto, una grieta se abre, se imprime, sobre la apariencia de armonía que reinaba, ya incapaz de sentir o de hacerse cargo de su vida. (Cabezas, 2003, p. 679)

Este concepto puede ser clave para explorar cómo la estructura patriarcal impone prácticas y discursos que deshumanizan y objetivizan a las mujeres, y cómo, en el relato, se refleja esta transformación de lo vital en objeto, ya que la protagonista vive una existencia ritualizada, despojada de la vitalidad propia de su ser, atrapada en una rutina social que la anula como individuo.

Después de dejar su casa perfectamente ordenada, Ana sale a hacer unas compras, “cuidando de su hogar y su familia sin que ellos lo supieran” (Lispector, 2021, p. 109). Sin embargo, algo disruptivo ocurre en el tranvía de regreso: Ana experimenta una revelación inesperada. “Ana respiró profundamente y una gran aceptación dio a su rostro un aire de mujer” (p. 109). En el tranvía, en una tarde soleada, el vehículo se detiene para recoger a más pasajeros, y, en ese instante, Ana observa a un hombre ciego mascando chicle. “La diferencia entre él y los

demás era que él estaba realmente inmóvil” (p. 109). Esta inmovilidad no solo sugiere la ausencia de movimiento físico, sino un estado de pura existencia en el presente, casi lo opuesto a su condición de extranjera y sujeto nómada³⁵ que caracteriza a Ana. Así, “algo intranquilo estaba sucediendo” (p. 109), y algo comenzó a transformarse dentro de ella. Este acto simple pero perturbador desencadena un profundo proceso de desasosiego interior que cambia su percepción del mundo durante el resto del trayecto y, posiblemente, para siempre. En palabras de Lispector (2021):

Inclinada, miraba al ciego profundamente, como se mira lo que no nos ve. Él mascaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de su mandíbula hacía parecer que sonreía y de repente dejaba de sonreír, sonreía y dejaba de sonreír. Ana lo miraba como si el hombre la hubiese insultado. Y quien la viera tendría la impresión de que era una mujer con odio. (p. 110)

Lispector describe cómo este encuentro visual “no recíproco” marca el comienzo de un doloroso despertar en Ana: ella empieza a “ver”, a darse cuenta de que la vida posee matices e intensidades que hasta entonces le habían pasado desapercibidos, y que el goce puede alcanzar una plenitud mayor. “Una expresión que hace mucho no usaba resurgía en su rostro con dificultad, aún incierta, incomprensible [...] el ciego había dejado de masticar y adelantaba las manos inseguras, intentando inútilmente asir lo que pasaba” (Lispector, 2021, p. 110). Este cambio en su mirada,

³⁵ En este contexto, resulta pertinente abordar a Lispector desde la perspectiva del sujeto nómada propuesta por Rosi Braidotti (2000): el sujeto nómada es aquel que se define por el movimiento, la fragmentación y la resistencia a las categorías fijas de identidad. Hay que recordar que Lispector, según lo que hemos visto en su biografía, encarna esta noción al habitar múltiples fronteras —geográficas, lingüísticas y culturales— sin establecerse plenamente en ninguna. Su extranjería no solo responde a su condición migrante, sino también a un desarraigo existencial que atraviesa su escritura y sus personajes.

esta capacidad de “ver”, en el sentido de un darse cuenta, supone un acto de conocimiento emocional y una apertura a la verdad psíquica.³⁶ Esto lo podemos conectar con la idea de “ver” en Bion (2015) pues implica una forma de conocimiento emocional, donde la mente se abre a experimentar la verdad de la experiencia interna, permitiendo que esta se integre y se transforme. “El tranvía se sacudía en los rieles y el ciego que mascaba chicle había quedado atrás para siempre. Pero el daño estaba hecho” (Lispector, 2021, p. 110).

El encuentro con el ciego puede interpretarse como un enfrentamiento con el “otro radical”, un hecho que crea fisuras en el mundo conocido por Ana. La idea de la otredad radical se vincula con la noción lacaniana del inconsciente, concebido como el ámbito en el que emerge el lenguaje: “[...] la palabra no se origina en el yo, ni siquiera en el sujeto, sino en el otro”. Lacan (1978) subraya que la palabra y el lenguaje provienen de un lugar distinto y, en consecuencia, “el inconsciente es el discurso del otro” (p. 258). Según Evans, al concebir al “otro” como un lugar, Lacan alude al concepto freudiano de una localidad psíquica, en el cual el inconsciente es descrito como “la otra escena” (Evans, 1997, p. 143).

Por su parte, Baudrillard y Guillaume (2000) exploran la figura de la alteridad³⁷ y establecen una distinción entre el “prójimo” —aquel que no soy yo, que es diferente a mí, pero puedo comprender y asimilar— y la alteridad radical, que representa lo inasimilable, lo incomprensible e incluso lo impensable” (p. 12). Este encuentro con la alteridad radical

³⁶ Para Darío Sor (1988), la capacidad de ver alude a la toma de conciencia de los procesos psíquicos internos y a la disposición para atravesar las transformaciones profundas que exige el desarrollo subjetivo, incluso cuando implican resistencia o dolor.

³⁷ Stuart Hall (2003) propone pensar la identidad no como una esencia fija, sino como un proceso en constante devenir, atravesado por la lengua, la cultura y la historia. La alteridad, en este marco, se vincula con la diferencia y con las formas en que hemos sido representados y nos representamos a lo largo del tiempo. No se trata de responder a “quiénes somos” o “de dónde venimos”, sino de abrir la pregunta hacia “en qué podríamos convertirnos” (pp. 30–31).

simbolizada por el ciego desestabiliza a Ana, sumiéndola en una experiencia que desafía su comprensión y rompe los límites de su mundo interior.

Es profundamente significativo que el sujeto femenino se reconozca como sujeto, como mujer y como ser humano desde su encuentro con la alteridad radical. Como lo han explicado diversas teorías feministas, remite a los postulados de Simone de Beauvoir (1969): “La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, él es lo absoluto, él es lo otro” (p. 3). Para Luce Irigaray (1989) la alteridad de la mujer puede comprenderse como un fenómeno complejo que desafía las estructuras patriarcales, promoviendo una identidad femenina que no dependa de la mirada ni del discurso del hombre:

No meramente como aquello que no está representado, sino antes bien como aquello que continúa siendo irrepresentable. Dentro de este esquema de representación, la mujer como el otro continúa estando por encima o fuera del marco falocéntrico, que combina lo masculino con la posición (falsamente) universalista. La relación entre sujeto y el otro no es, pues, reversible; por el contrario, los dos polos de la oposición existen en una relación asimétrica. (p. 64)

Por ello, la feminidad se expone como una construcción cultural e histórica definida en oposición a la masculinidad. Bajo el sistema patriarcal, se ha naturalizado como un conjunto de características que las mujeres deben encarnar para ser reconocidas como verdaderamente femeninas. Estas normas, presentadas como atributos inmutables y universales, determinan cómo

deben comportarse, pensar, sentir y relacionarse. Sin embargo, la feminidad impuesta rara vez coincide con la experiencia subjetiva de los sujetos femeninos, lo que genera una tirantez entre la identidad prescrita y la experiencia vivida. Esta contradicción se traduce en conflictos internos, en una sensación de inadecuación y en la necesidad de navegar constantemente entre las expectativas sociales y la autenticidad personal, como vemos en distintos momentos reflejado en el personaje de Ana.

El encuentro con el ciego marca un punto de quiebre en su identidad, al confrontarla con una realidad que escapa a la lógica del orden doméstico. El ciego, como figura de lo desconocido, simboliza una ruptura con la mirada normativa que regula su existencia. A partir de este momento, Ana experimenta un extrañamiento de su propio papel, un alejamiento de la identidad que hasta entonces había asumido sin cuestionamientos. Más que un proceso de "desfeminización" (un término que podría sugerir una esencia femenina fija de la que se puede salir o entrar), lo que ocurre es una crisis de identificación con el modelo de feminidad impuesto. En este sentido, el cuento pone en evidencia la fragilidad de los referentes culturales que sostienen la identidad femenina, abriendo un espacio para la duda, el deseo y la posibilidad de una existencia que no esté completamente determinada por el mandato patriarcal. La tensión entre el deber y el deseo, entre la norma y la subjetividad, convierte "Amor" en un relato en el que la feminidad no se presenta como una esencia inmutable, sino como una construcción precaria y frágil, susceptible de ser cuestionada, resquebrajada y, en algunos casos, transformada. El cuento no ofrece respuestas definitivas, pero sí visibiliza la inquietud de Lispector por ahondar en los límites y las tensiones de la identidad femenina en un mundo que insiste en definirla de manera rígida y absoluta.

En el cuento, hay momentos en el día en los que Ana percibe el peligro como una presencia cercana: una brecha, una carencia, una sensación de vacío. En esos instantes en que la rutina se desvanece –como el atardecer, cuando la casa está vacía y no se precisa de ella para satisfacer su papel de esposa y, también, de madre–, “[s]u preocupación se limitaba a tener cuidado a la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía y ya no la necesitaban” (Lispector, 2021, p. 109). Lispector explora esta escisión como una ruptura en la identidad de Ana, una fisura entre su rol socialmente aceptado y su mundo interior. La escena del ciego, aparentemente trivial, adquiere una dimensión inesperada: Ana se ve invadida por un sentimiento de compasión tan profundo y abrumador que llega casi al límite de la repulsión física; le provoca náuseas:

Había apaciguado tan bien su vida, había tenido tanto cuidado para que no explotara. Todo lo mantenía en serena comprensión, separaba a cada persona de las demás, unas personas de las otras, la ropa estaba claramente hecha para usarse y era posible elegir en el periódico la función del cine de la noche: todo estaba hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego mascando chicle despedazaba todo aquello. Y, a través de la piedad, se le presentaba a Ana una vida llena de dulce náusea, hasta la boca. (Lispector, 2021, p. 111)

A través de esta pausa introspectiva, se revela el proceso interno de Ana, quien reflexiona sobre la vida "elegida" que lleva –una existencia que se presenta como una posibilidad– y sobre la angustia que la deconstruye y, al mismo tiempo, le insinúa nuevas opciones. Sin embargo, esta posibilidad de cambio nunca llega a concretarse. Ana se siente mareada ante la idea de enfrentar la profundidad de su propio ser, el vértigo de descubrir dimensiones en ella misma que hasta ahora había ignorado.

En *El ser y la nada* (1943 [1998]), Sartre enfatiza la importancia de la mirada del otro para fijar los rasgos del ser-para-sí, transformándolo en un ser-en-sí. Esto implica la objetivación del ser-para-sí, que se ve a sí mismo como un objeto bajo la mirada del otro. Además, Sartre sostiene que podemos reducir al otro a pura funcionalidad, tratándolo con indiferencia. En sus palabras:

Es una falta de conciencia en relación con el otro [...] Casi nunca presto atención; actúo como si estuviera solo en el mundo; toco a las personas de manera ligera, como toco una pared; las evito como evito los obstáculos; su libertad-objeto para mí no es más que un coeficiente de adversidad; ni siquiera imagino que pueden mirarme [...]. Estas personas son funciones: el que vende el boleto no es más que su función de recolectar boletos; el camarero no es más que su función de servir a los clientes. (p. 474)

Sartre también reflexiona sobre la subjetividad en la relación sujeto-objeto, enmarcándola dentro de un esquema donde la cuestión se transforma entonces en la pregunta sobre ¿qué tengo yo del otro y qué parte de mí está en el otro? Desde una perspectiva intersubjetiva, el yo, que a menudo parecer ser algo independiente del otro, se revela en realidad como una construcción que surge en oposición o en relación con ese otro. Lispector deconstruye esa visión esencialista al desestabilizar los estereotipos de género y las estructuras de poder asociadas con tareas como las de esposa, ama de casa y mujer.

En el encuentro con el ciego, parece abrirse una fisura en los cimientos del mundo de Ana. Antes de ese momento, Ana existía en tanto era sostenida por la mirada de los otros, que simultáneamente la nutrían y la reducían a un ser de pura funcionalidad. Tras el encuentro, se enfrenta a la falta de cimientos propios, arrojada a una libertad pura que le provoca náuseas y vértigo, es decir, sentimientos viscerales y repugnantes. Ahora, sus elecciones se sienten como

posibilidades inestables y abstractas. En otras palabras, la conciencia de la libertad se intensifica cuando la mirada del otro desaparece; sin apoyo ni protección, todo parece derrumbarse. Lispector describe este malestar con intensidad: “La piedad la sofocaba, Ana respiraba pesadamente. Aun las cosas que existían antes del acontecimiento estaban ahora en guardia, tenían un aire más hostil, perecedero... El mundo se había convertido de nuevo en un malestar” (Lispector, 2021, p. 110).

Este malestar puede interpretarse como un efecto de la ruptura con su pequeño mundo familiar y de la extrañeza que siente respecto a sus propios hábitos, espacios y rutinas. “La red había perdido su sentido, y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en su regazo. Y, como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor” (Lispector, 2021, p. 110). A partir del encuentro con el ciego, Lispector pone énfasis en el ojo que no puede ver, el ojo sin función, desmantelando, así, la funcionalidad del mundo de Ana. Curiosamente, el mundo de Ana se abre precisamente a partir de un hombre ciego, es decir, desde el ojo que no mira o la ausencia de una mirada que la sostenga.

La conexión entre la mujer y la mirada del otro ha sido explorada extensamente en el psicoanálisis, donde se sostiene que esta mirada es esencial para el reconocimiento del yo como individuo. Las miradas de quienes rodean a Ana sostienen y refuerzan su funcionalidad: la mirada de su hijo enfatiza su rol de madre, la de su esposo subraya su condición de esposa laboriosa, y la del cajero en el supermercado reafirma su papel de ama de casa encargada de las tareas domésticas. Tal vez, a través de la no-mirada del ciego, Ana vislumbra una posibilidad de verse a sí misma por primera vez, más allá de los roles asignados.³⁸

³⁸ Ante un encuentro inesperado, es relevante recordar lo que Berger (2007) señala: “[...] nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre la cosa y nosotros mismos [...] la naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado” (pp. 14-15). El ciego en el cuento no mira a la protagonista, lo que provoca

Podemos preguntarnos si se puede seguir siendo el mismo después de una experiencia epifánica. En ese sentido, resulta pertinente citar a Giorgio Agamben (2001), quien reflexiona sobre la transformación inherente a toda experiencia: “[...] los comportamientos y las formas de vida humanas nos están prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir, ponen siempre en juego el vivir mismo” (p. 18). Esta reflexión se vincula con la idea de Foucault (2007) sobre la vida: “[...] en última instancia, la vida es aquello que es capaz de error, de ahí su carácter radical” (p. 55).

Otra interpretación sobre el encuentro con el ciego es la que nos ofrece Romina Pistachio (2021) en relación con el concepto de potencia. En la escritura, lo que se expresa permanece como un acto inconcluso, una escritura que queda paralizada, siempre dejando en suspenso lo que realmente se quiso decir. Existe un hiato entre lo que se dice o escribe y lo que se desea comunicar. Pistachio asocia esta parálisis con personajes como Ana, quienes experimentan un instante de encuentro con el ciego que, paradójicamente, se vive como una huida o una transformación efímera, ofreciendo una capacidad precaria para ver y cambiar.

Desterrada de su propia cotidianidad, sentía que la gente en la calle estaba en peligro, que se mantenían por un balance mínimo, como si estuvieran al filo de la oscuridad. Percibía que la falta de sentido llevaba a las personas a sentirse tan libres que no sabían adónde ir. Reconocer la falta de normas fue algo tan repentino que Ana tuvo que buscar cómo sostenerse, cual si pudiera caerse del tranvía (Lispector, 2021, p.110)

que su rol social pierda sentido, ya que el mundo de Ana se sostiene en la noción de funcionalidad. El hecho de que el ciego posea ojos, pero estos carezcan de utilidad, problematiza esta lógica.

Si pensamos en estos planteamientos en diálogo con lo que le sucede a la protagonista en el jardín botánico, podemos interpretar que para Ana se abre la posibilidad de replantear su vida, a la que entonces concibe como un error, no obstante, un error que conlleva la potencia para transformarse. La vida, entendida como capacidad de error, implica también la posibilidad de elegir un camino diferente. Así, la epifanía en el jardín no solo la confronta con su vida actual, sino que le ofrece la posibilidad de cambio, de hacer algo distinto.

Este encuentro también se puede vincular con el concepto de “rostro del otro” de Levinas (2001)³⁹, donde este, representado por el ciego, se convierte en una llamada ética que confronta a Ana con su propio ser y su represión. Chavarría y Vergara (2014) destacan que, en la obra de Levinas, el encuentro refiere a la responsabilidad que tiene todo sujeto hacia el otro: una responsabilidad obligatoria:

El encuentro en Lévinas hace referencia a la reciprocidad absoluta que tiene todo sujeto por el otro, una responsabilidad que es una obligatoriedad. Para eso necesita reconocer en él una singularidad, una extrañeza de sí, una diferencia que le hace particular; tal extrañeza se refiere a una lejanía que a pesar de la distancia no le niega la existencia del otro; pero existe una distancia que los separa a pesar de saber que el otro vive, a lo lejos (Chavarría y Vergara, 2014, p. 64).

En el relato, el ciego encarna a ese “otro”, lejano y ajeno, que permite a Ana reconocerse como sujeto, y, en consecuencia, como un ser responsable. Surge, entonces, un imperativo de darle sentido a su vida. Siguiendo con los postulados de Chavarría y Vergara, estos sostienen que hay

³⁹ Emmanuel Levinas (1906-1995) fue un filósofo, conocido por sus profundas reflexiones sobre la ética, la alteridad y la responsabilidad hacia el “Otro”. Su trabajo se centra en la relación ética entre el yo y el otro, argumentando que el rostro de otro ser humano es una manifestación ética que interpela al yo, exigiendo una respuesta moral y una responsabilidad incondicional.

reciprocidad en el sentido de saber que hay otro con rostro propio, particular, distinto y único, que no puede ser invisibilizado; por lo tanto, se hace presente en la cercanía de su propio rostro:

[A]parece a la vista de la proximidad con su propio rostro; ese otro sujeto frente a él y se interroga por él ¿quién es ese a quine puedo ver y que me mira? Solo la extrañeza, extranjería, temor, otredad. Aparece, deviene una mirada, un reconocimiento, el deseo de la proximidad; se da un paso, un lanzar-se al vacío, la salida de sí, el contrario a la egología; es decir, una elección por el encuentro, la alteridad. (p. 64)

De este encuentro emergen la extrañeza, la otredad y el temor, dando paso a una mirada de reconocimiento y al deseo de proximidad. Este “lanzar-se al vacío” implica una salida de la egología, una elección por el encuentro y la alteridad” (Chavarría y Vergara, 2014, p. 64). Según esta perspectiva, el encuentro implica un desprendimiento de uno mismo, un reconocer al otro, y es precisamente este “lanzarse al vacío” lo que señala la conciencia de hallarse en medio del laberinto existencial.⁴⁰ Finalmente, Chavarría y Vergara (2014) concluyen que “Levinas sostiene que solo en la salida de sí hay encuentro; en la densidad de la distancia hacia uno mismo⁴¹, en el desprendimiento de la miel de la vivencia en la mismidad, puede emerger la decisión consciente de evadir el propio yo. El encuentro, en esta dinámica, es filosofía primera: alteridad, acogida, hospitalidad, apertura y riesgo” (p. 64). La “miel” a la que hace referencia Levinas simboliza la

⁴⁰ Podemos pensar el orden social y familiar como una forma de protección contra el riesgo de lo desconocido, un “afuera” caótico que está lleno de desorden y peligro. En el caso de Ana, al salir de su casa y de su rutina, y al encontrarse con personas desconocidas del exterior, pierde el equilibrio de esa fina línea que la mantiene en la superficie del mundo que conoce. De repente, se encuentra tan libre que no sabe qué hacer ni a dónde ir, como si la súbita ausencia de ley la obligara a aferrarse al asiento del tranvía para no caerse, no solo del vehículo, sino de la vida misma. Esta experiencia expone la fragilidad del orden doméstico y social, revelando la tensión constante entre la seguridad aparente de los lazos de familia y la amenaza latente de un caos que desafía la estabilidad y el control.

⁴¹ Esto lo podemos relacionar con el momento en que Ana se sube al tranvía y observa a través de la ventana al hombre ciego, separándose no solo físicamente de su casa, sino también esta distancia pensada como lo que le permite poder sorprenderse con algo diferente como el ciego.

viscosidad, la dificultad de pensarse fuera de la propia identidad, lo que bien podría aludir al estado de simbiosis de Ana con su familia.

Podemos identificar un correlato de lo anterior en la escena del texto que nos presenta a Ana en el tranvía, cuando la red de huevos cae de su regazo y los huevos se rompen. Esto ocurre poco después de haber visto al ciego. La viscosidad de los huevos resbala entre sus dedos mientras “[l]a red tejida se sentía áspera entre sus dedos, no íntima como cuando la hizo. La red había perdido su sentido y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en su regazo” (Lispector, 2021, p. 110). En ese momento, Ana deja de reconocer la malla que ella misma había tejido, como si la familiaridad de sus propias creaciones se desvaneciera, acentuando su desconexión con la vida que hasta entonces le había parecido ordenada y segura. Además, los huevos en sí mismos pueden ser leídos como un símbolo de maternidad. Su ruptura y la viscosidad evocan una ruptura en su rol maternal que hasta entonces había cumplido sin cuestionamientos. En ese instante, los huevos dejan de representar un ideal de plenitud y fertilidad para convertirse en una imagen de fragilidad y pérdida, como si la propia esencia de la maternidad que ella ha encarnado estuviera resquebrajándose junto con su sentido de identidad y pertenencia.

La búsqueda de arraigo es un tópico frecuente en la obra de Lispector. La extranjería, profundamente arraigada en su narrativa, se presenta como una forma de vida inevitable. Su infancia como extranjera, una etapa percibida como “una enfermedad de vida”, resurge ante el malestar y desconcierto que aparece tras el encuentro con un hombre ciego. “¿Se habría olvidado de que había ciegos?”, se pregunta. El orden de su rutina había logrado ocultarlo todo: “Lo que le había sucedido a Ana antes de tener un hogar quedó para siempre fuera de su alcance: una

exaltación perturbadora que tantas veces se confundía con una felicidad insoportable” (Lispector, 2021, p. 109). Sentada en el tranvía, podía volver a sentirlo todo otra vez.

En ese sentido, el acontecimiento irrumpe de manera inesperada, suspendiendo la lógica habitual de los hechos y desestabilizando la continuidad de lo cotidiano. Según Esperón (2017), “el acontecimiento nombra la original e inesperada aparición de la novedad, que en su condición esencial desestabiliza y resignifica tanto el presente como el pasado y abre inconmensurables posibilidades hacia proyectadas hacia el futuro innumerables posibilidades hacia el futuro;” (p.35). Esta irrupción no se reduce a una modificación puntual de la experiencia, sino que introduce una transformación ontológica profunda: reorganiza la comprensión del ser, del tiempo, del espacio y del lugar que el sujeto ocupa en esa nueva configuración simbólica.

Slavoj Žižek (2014) ofrece una perspectiva similar al definir el acontecimiento como “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas: algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (p. 16). Más adelante, Žižek amplía esta definición al afirmar que “un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él” (pp. 23-24). Desde esta perspectiva, sugiere Žižek, la característica fundamental del acontecimiento es la aparición inesperada de algo nuevo que desestabiliza cualquier estructura establecida (p. 18).

Esta noción de “acontecimiento” brinda un marco crítico productivo para comprender el recorrido de Ana. En el relato, su encuentro inesperado con el ciego funciona como un

acontecimiento que desestabiliza el curso normal de su vida, interrumpiendo la rutina diaria y desafiando y poniendo en crisis su percepción del mundo. Este encuentro no solo le abre la posibilidad de reconsiderar su pasado y su futuro, sino que también la confronta con la fragilidad de la estructura sobre la que ha construido su existencia. A partir de este acontecimiento, se vislumbra la posibilidad de nuevas formas de pensar su identidad y su condición subjetiva, abriendo así un abanico de posibilidades que antes no había contemplado.⁴² En palabras de Westphalen (2006): “El momento de peligrosidad {entendido como acontecimiento} surge del no hacer, o de no hacer lo mismo, lo imprevisible está inmerso en lo cotidiano” (p. 171). Por otro lado, el acontecimiento entendido en palabras de Rosano (2020), se trata “de una forma de aprehendimiento del mundo que nos descoloca de nuestras percepciones habituales, que desbarata nuestras maneras domesticadas, lógicas y racionales de comprender lo que nos rodea, nos arroja a la incerteza” (p. 15).

Este cuento, con su aparente sencillez, es un ejemplo de la potencia de la literatura para revelar las tensiones ocultas en lo cotidiano. La escritura de Lispector no solo describe, si no que desestabiliza y nos muestran los significados que exceden a la protagonista. El encuentro con el ciego desestructura la percepción de Ana e introduce en ella otra manera de habitar la realidad. Aquí, Amor dialoga con la idea de Simone de Beauvoir sobre la potencia de la literatura como espacio donde los subjetivo y lo social se entrelazan, desafiando las estructuras que descentran la existencia de las mujeres. Es como si en la narración Lispector estuviera dejando los elementos

⁴²Los personajes del libro *Lazos de familia* (1960) parecen experimentar un cambio en su percepción del mundo tras encuentros inesperados con personas u objetos del exterior. Estos momentos fugaces parecen representar experiencias intraducibles, como si fueran imágenes ocultas en nuestro inconsciente, a las que rara vez tenemos acceso. Estas experiencias, pertenecientes a un mundo (ámbito) innombrable o desconocido, emergen solo en el acontecimiento.

que nos permiten hacer una crítica obvia sobre la condición de maternidad y ama de casa en un personaje como Ana. Asimismo, indirectamente se retoma la noción de Jean Paul Sartre sobre la literatura como acción por revelación, donde el acto de narrar no se limita a representar una realidad dada al hacer visible sus fisuras, y donde estas fisuras son, justamente, lo que permite ese espacio de repensar estructuras sociales rígidas y su cuestionamiento desde el lugar de lo femenino.

Es así como, la vida estable y rutinaria de Ana se ve interrumpida abruptamente, y todo aquello que parecía organizado y firme comienza a desmoronarse, poniendo en peligro no solo su propio futuro, sino también el de su familia, por quienes se ha esforzado tanto para construir y mantener esa aparente estabilidad. “Al ver los muebles limpios, el corazón se le encogía un poco en estupor. Pero en su vida no había lugar para enternecerse por su estupor: lo ahogaba con la misma habilidad que le habían transmitido los quehaceres domésticos” (Lispector, 2021, p. 109). Este es un tópico común en Lispector. En palabras de Porzecanski (2001):

Los relatos avanzan al descubrirse e instalarse, en medio de la anécdota trivial, otra existencia paralela, más vital y arriesgada que la determinada por la rutina de la vida, cuya cualidad más notoria es la de proveer revelaciones e iluminaciones respecto del sentido ulterior del mundo y de las situaciones. Un sentido, este, que sorprende porque establece conexiones entre hechos aparentemente distantes, conexiones solo aprehensibles cuando las protagonistas rompen con lo aparente y permiten la emergencia de lo esencial, en medio de su cotidianeidad. (p. 3)

En el caso de Ana, las posibilidades de escapar de lo rutinario se producen al hacer ella conexiones dolorosas después de su encuentro con el ciego y en su deambular por el jardín botánico. Al bajar del tranvía, Ana se da cuenta de que está perdida y decide regresar caminando,

cruzando el jardín botánico de la ciudad. En este escenario, el encuentro con el ciego adquiere un significado especial, ya que Ana se enfrenta a sí misma en medio de esa naturaleza desbordante. La aparente armonía de su destino de mujer -mujer, madre, esposa- puede ser leído y entendido como una ceguera metafórica, una que ha encubierto sus verdaderos deseos y contradicciones. Como señala Pistachio (2021), en el jardín botánico:

Allí la experiencia del encuentro se intensifica, pues ya no es el otro alterno (el ciego) el que se enfrenta a Ana: es ella a que se enfrenta a sí misma en el escenario de la naturaleza y la abundancia radical. Ana ve, se ve a sí misma y ve su posibilidad de escapar, ve su potencia experimentando brevemente otra forma de existencia en la que ella se sumerge en el verdor de una fuerza vital profunda. (pp. 74-75)

Al entrar al jardín botánico, experimenta la serenidad de un espacio amplio, vacío de personas y envuelto en silencio, que parecía calmarla profundamente. “¿De dónde venía el semisueño que la rodeaba? Como en un zumbido de abejas y de aves. Todo era extraño, demasiado suave, demasiado grande” (Lispector, 2021, p. 111). En su descripción del jardín, Lispector despliega una serie de imágenes vívidas y perturbadoras que, a través de potentes metáforas, conectan a Ana con una realidad que trasciende lo racional. Estas imágenes oníricas y viscerales sugieren que tanto la realidad como la percepción son mucho más complejas de lo aparentan.⁴³

Como se lee en el cuento:

⁴³Lispector representa en sus obras las contradicciones armoniosas con una intensidad que se manifiesta en los personajes de *Lazos de familia*. Estos enfrentan riesgos de excesos, voracidad e incluso locura, reflejando la complejidad y ambivalencia de las relaciones familiares. Para ella, la familia puede entenderse como una forma de vida que, aunque está compuesta de intensidades luminosas y momentos de conexión profunda, también se ve marcada por encuentros fugaces que iluminan la conciencia con los remolinos de imágenes provenientes del inconsciente.

En los árboles, las frutas eran negras, dulces como la miel. Había en el piso semillas secas llenas de circunvoluciones, como pequeños cerebros podridos. La banca estaba manchada de jugos color púrpura. Con una suavidad intensa susurraban las aguas. En el tronco del árbol se clavaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era serena. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquella que pensábamos. (Lispector, 2021, p. 112)

El jardín se convierte en un espacio de “como si”, un lugar liminal que permite a Ana explorar sus miedos y deseos reprimidos, en un ambiente que fusiona realidad e imaginación, creando una atmósfera de fantasía y juego. Este concepto de “como si” se relaciona con la teoría de Donald Winnicott (1993), quien sostiene que el juego es esencial para la formación de la subjetividad, permitiendo una interacción libre con el mundo en la que lo imaginario y lo real se entrelazan (p. 83). En este mundo de fantasía, Ana entra en contacto con una naturaleza ambigua, que despierta en ella tanto asco como fascinación, permitiéndole ampliar su percepción y experimentar el jardín con una crudeza que involucra todos los sentidos.

Este lugar imaginado se convierte en una vía de escape de su vida hegemónica, revelando posibilidades de existencia con otras formas de vida. En este punto del relato, el encuentro de Ana con lo extraño marca una inflexión decisiva: su percepción del mundo cambia radicalmente, atrapándola en una realidad más vívida y desconcertante, lo que Lispector (2021) llama la “moral del jardín” (p. 112). La naturaleza, en su majestuosidad secreta, despierta en Ana una mezcla de fascinación y repulsión. “Y de pronto, con malestar, le pareció que había caído en una emboscada. En el jardín se llevaba a cabo un trabajo secreto del que ella empezaba a percatarse” (p. 111).

Esta ambivalencia, recurrente en *Lispector*, se despliega en el jardín botánico como un espacio de contradicciones, donde la mirada de Ana, antes apática, ahora despierta y comienza a evocar todos los sentidos. “Ella amaba el mundo, amaba todo que había sido creado. Lo amaba con asco” (*Lispector*, 2021, p. 113). La hipersensibilidad que experimenta en este entorno le genera sensaciones opuestas y la lleva a una confrontación íntima con la verdad de su vida. Aquí:

El mundo, a un tiempo imaginario, era un mundo para comérselo a mordidas, un mundo de voluminosas dalias y tulipanes. Parasitas frondosas recorrían los troncos, el abrazo era suave, estrecho. Como la repulsión que antecedió a una entrega: era fascinante, la mujer sentía asco y era fascinante. (*Lispector*, 2021, p.112)

A partir de esta perspectiva, la escritura de *Lispector* puede comprenderse, en términos de Braidotti (2000), como una: “conciencia nómada”, que actúa como una fuerza de transformación constante y de resistencia ante las estructuras fijas de identidad. En palabras de Braidotti, se trata de:

[U]na forma de resistencia política ante visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad que desestabilizan las formas de pensamiento moderno puesto que se oponen a las ramificaciones visibles, verticales de los árboles occidentales del conocimiento, los rizomas secretos, laterales y extendidos del modo nómada de construir conocimiento (p. 59).

Esta “conciencia nómada” desafía las categorías estables, proponiendo una subjetividad fluida y cambiante que se abre a nuevos modos de ser.⁴⁴ En medio del jardín botánico, Ana

⁴⁴ Siguiendo la idea del sujeto nómada de Braidotti (2000): las protagonistas, en la obra de *Lispector*, aparecen como nómades no tanto porque hagan un viaje de manera literal, sino por el discurso subversivo, trasgresor que anuncia una

confronta la noción moderna de sujeto, explorando nuevas posibilidades de subjetividad, identidad y proyección al futuro. “[...] y por un instante la vida sana que había llevado hasta entonces la pareció una forma moralmente loca de vivir” (Lispector, 2021, p. 112).

En este espacio, plantas, animales y la propia Ana coexisten en una armonía caótica, revelando formas de vida que contrastan con la rutina ordenada que llevaba hasta entonces. Como describe Lispector, “era casi de noche y ahora todo parecía lleno, pesado, una ardilla voló en la sombra. Bajo los pies la tierra era blanda, Ana la aspiraba con deleite. Era fascinante y, sentía asco” (Lispector, 2021, p. 112). Esta escena acentúa el contraste entre la aparente estabilidad de su cotidianidad y el desorden radical del jardín, un espacio que permite entrever la intensidad y la desconexión de su existencia, despertando una nueva percepción de su vida.

Desde esta perspectiva, la vida de Ana, como señala Rosano (2020), a partir de Deleuze, puede entenderse como pura inmanencia, pura potencia. Esto implica ver al personaje no como un ser con una esencia fija, sino como una entidad en constante devenir, una existencia abierta a ser reescrita. Rosano (2020) sostiene que es “una vida que, en definitiva, se extiende indiferenciada en un mundo holístico, en comunión con los otros seres no humanos” (p. 14). Así, el jardín no solo desordena la percepción de Ana, sino que le ofrece una posibilidad de existir en una relación fluida y expansiva con su entorno, más allá de las limitaciones de su vida rutinaria.

resistencia “a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta” (p. 31), que limitan la construcción de una identidad y una subjetividad en tanto repetición de un ritual, que la hace inteligible dentro del orden racional de la modernidad. Según Braidotti (2000), la subjetividad nómada, por tener una naturaleza transitoria, la lleva a establecer vínculos, coaliciones, interconexiones sin un camino predeterminado, si no, más bien uno conformado por avances, retornos y cruces transgrediendo así la noción de identidad estática propuesta desde este racionalismo moderno (pp. 76-77). Esto se conecta con la idea de Clarice Williams (2006) de analizar los personajes femeninos en los textos de Lispector más que como meros estereotipos y modelos de subjetividad femenina, como sujetos que tienen una profunda singularidad.

Este encuentro de Ana puede relacionarse con el concepto de “experiencia” en Bion (2015). En este espacio caótico y vibrante, Ana se enfrenta a una forma de vida que va más allá de su racionalidad y estructura diaria, accediendo a lo que Bion describe como una experiencia pura, aquella que trasciende los significados preestablecidos y permite una conexión directa con lo desconocido (p. 56). Esta experiencia sensorial plena le permite a Ana experimentar sin la necesidad de comprender de inmediato. Bion (2015) también sugiere que las experiencias profundas no se definen ni se fijan inmediatamente, sino que se viven, lo cual facilita una apertura hacia lo nuevo y lo desconocido (p. 132). Es así como Ana puede conectarse con su propia inmanencia y abrirse a nuevas formas de ser.

La moral del jardín era otra. Ahora que el ciego la había guiado hasta allí, temblaba en los primeros pasos de un mundo refulgente, sombrío, donde flotaban, monstruosas, victorias regias. Las pequeñas flores dispersas por la hierba, no le parecían amarillas o rosadas, sino color oro barato y escarlata. La descomposición era profunda, aromática... Pero todas las pesadas cosas las veía con la cabeza rodeada por un enjambre de insectos, enviados por la vida más sutil del mundo. La brisa se insinuaba entre las flores. Ana, más que sentirlo, adivinaba su olor dulzón... El jardín era tan hermoso, que tuvo miedo del Infierno. (Lispector, 2021, p. 112)

El cambio de perspectiva de Ana puede analizarse a través del concepto de “vértice” en la teoría de Bion (2015), que implica una transformación en el punto de vista desde el cual se observa y se experimenta la realidad. Tras su experiencia en el Jardín Botánico, Ana experimenta una profunda transformación en su percepción, una crisis que se expresa a través del “intenso placer con el que miraba las cosas” (Lispector, 2021, p. 110). Ahora, Ana no solo observa, sino que

también siente profundamente y, en ese proceso, comienza a vivir con una intensidad que desborda sus antiguas estructuras de comprensión y control, permitiéndole experimentar una vida en toda su plenitud.

No había forma de huir. Los días que ella había forjado se habían roto por la costra y el agua se escapaba. Estaba frente a la ostra. Y era imposible no mirarla. ¿De qué tenía vergüenza? Es que ya no era piedad, era solo era piedad: el corazón se le había llenado de las peores ganas de vivir. (Lispector, 2021, p. 113)

Es así como “[l]o que ella llamaba crisis, había llegado, al fin. Y su marca era el placer intenso con que miraba ahora las cosas, sufriendo estupefacta” (Lispector, 2021, p. 110). Siguiendo al psicoanalista Isidoro Bernstein (2004), la novedad, paso previo al acontecimiento, es aquello que, no teniendo lugar ni estando en potencia, se presenta y obliga a la estructura a hacerle un lugar, modificando y alterando su significación (p. 34). En este estado surge algo nuevo: la experiencia produce una pérdida que afecta y transforma los cuerpos, alterándolos y revelando el suceder de una vivencia. Este nuevo estado está impregnado de ambivalencia. “Ana había caído en una bondad extremadamente dolorosa” (Lispector, 2021, p. 111), destacando la tensión entre el orden asfixiante de su vida cotidiana y el desorden liberador del jardín. Esta dualidad revela la complejidad de su nueva perspectiva, en la que lo conocido y lo desconocido se entrelazan, llevándola a una reinterpretación de su propia existencia “y por un instante la vida sana que había llevado hasta entonces la pareció una forma moralmente loca de vivir” (Lispector, 2021, p. 112).

Según Pistachio (2021), el encuentro de Ana con el ciego revela, en aquello que observa, algo inexplicable, confuso e innombrable, que se convierte en una condición de posibilidad y una potencia que, en ocasiones, resulta intolerable. Para Ana, lo que presencia simboliza la oportunidad

de ser aquello que no eligió cuando tomó decisiones sobre su vida. A partir de ese encuentro visual con el otro, en este caso un ciego, Ana logra vislumbrar y articular su propio deseo, su potencia, y percibe una vida alternativa, latente, que solo se hizo posible a través de ese contacto fundacional (p. 75).

Para Clarice Williams (2006), por su parte, el elemento de la mirada es fundamental. Para ella, el encuentro entre miradas opuestas desafía tanto la concepción de la identidad como algo fijo como las limitaciones del lenguaje. La multiplicidad de miradas suscita una reflexión profunda sobre la subjetividad y la diferencia, influyendo en lo que se escribe y en quien escribe. “El yo necesita del OTRO para existir y probar su resistencia y viceversa” (Williams, 2006, p. 52).⁴⁵

Este planteamiento lo podemos relacionar con el devenir de Ana después del encuentro con el ciego y su inmersión en la experiencia del jardín botánico. Al dejarse tocar por esta experiencia, Ana abre un abanico de posibilidades sobre su identidad y su futuro. El contacto con la alteridad, representado tanto por el ciego como por el jardín botánico, pone en suspenso las opciones de vida que se le presentan, ya que atraviesa una experiencia de transformación momentánea, aunque finalmente esta no se consolide. En lugar de continuar esa exploración, Ana opta por regresar al *orden natural* que alguna vez percibió como su destino y proyecto de vida adulta. Sin embargo, esta elección ya no es ingenua: Ana ahora posee una conciencia de que ese orden, al que vuelve, puede no ser tan natural como antes lo concebía, cuestionando su pertinencia en el contexto de su vida e identidad.

En medio del Jardín Botánico, ya siendo de noche, Ana recuerda a sus hijos y decide regresar. “Pero cuando se acordó de los niños, frente a quienes se había vuelto culpable, se levantó

⁴⁵ Traducción propia del inglés: “The self needs the other to exist, prove its own existence and vice versa”.

con una exclamación de dolor” (Lispector, 2021, p. 112). Durante el camino de regreso, Ana oscila entre el placer que le ofrece esa naturaleza salvaje y la obligación de retomar su rol como madre y ama de casa, contenedora y guardiana de la rutina familiar. “Abrazó a su hijo, casi al grado de lastimarlo. Como si tuviera conocimiento de un mal –¿el ciego o el hermoso Jardín Botánico? – se aferraba al niño, a quien quería más que a nada” (Lispector, 2021, p. 113). En este abrazo desesperado, Ana parece debatirse entre dos mundos: el desorden liberador del jardín y la seguridad opresiva del hogar, revelando la intensidad de su conflicto.

Finalmente, opta por reincorporarse a sus deberes: vuelve a la cocina, prepara la cena para sus invitados, come y ríe con ellos. Al final de la noche, se encuentra con su marido en la cocina y, al abrazarlo, se restablece el orden de lo familiar. En una escena final, frente a una vela encendida, Ana la sopla y la apaga, extinguiendo también la luz que, por un momento, le había permitido ver. Sin embargo, Westphalen (2006) ofrece una interpretación distinta sobre el concepto de retorno en Lispector:

[E]n Lispector, el retorno es imposible. No se puede retornar a lo indecible del cuerpo propio, ni al simple presentimiento de la presencia de una vida anterior: el mundo de los personajes ya ha sido descentrado, y cualquier vuelta al orden es solo aparente. La persona ha quedado disociada, subvertida en una dualidad o pluralidad irreversibles. (p. 171)

Desde esta perspectiva, su regreso a casa no es un verdadero retorno, ya que, después de una experiencia epifánica, el sujeto no vuelve a ser el mismo. El cambio ya ha ocurrido, y ahora solo resta integrarlo en su nueva identidad transformada. En palabras de la autora:

Al levantar el florero para cambiar el agua, ahí estaba el horror de la flor entregándose lánguida y asquerosa a sus manos. El mismo trabajo secreto se llevaba a cabo ahí, en la cocina. Cerca del bote de basura, aplastó a la hormiga con el pie. El pequeño asesinato de la hormiga. El cuerpo mínimo temblaba. Las gotas caían del agua estancada del lavadero. Los escarabajos del verano. El horror de los escarabajos inexpresivos. A su alrededor había una vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. (Lispector, 2021, p. 114)

Esta parte del cuento refleja una noción particular de *acontecimiento*, donde los efectos de un suceso son mucho más significativos que sus orígenes aparentes. Tanto el ciego y como el Jardín Botánico no actúan simplemente como causas, sino como detonantes de algo mucho más amplio, generando efectos que trascienden su simple presencia. Como menciona Zizek (2014), en todo acontecimiento se produce una ruptura del orden natural, un fenómeno que desafía el conocimiento previo y que “parece exceder sus causas” (p. 17).

El concepto de acontecimiento redefine las condiciones de la temporalidad, impactando el pasado, el presente y el futuro en el momento de su aparición. Según Badiou (2004), el acontecimiento instaaura una nueva temporalidad, un corte en el tiempo cronológico que crea un “entre-tiempo”, una interrupción donde el tiempo se reconfigura y cobra una nueva dimensión (p. 8). Como señala Esperón (2017), “lo que los vincula es el entre-tiempo; o, dicho de otro modo, *el instante*: punto de escisión e inflexión entre un antes y un después” (p. 41), configurando el tiempo del acontecimiento como *eterno retorno*. Este concepto sugiere que el acontecimiento no solo

marca un momento de ruptura, sino que también genera un ciclo continuo de transformación y de redefinición temporal, como le sucede a Ana.

Esta noción de instante fugaz se puede conectar con su experiencia. En ese instante, Ana confronta la posibilidad de elegir entre dos caminos diferentes: el laberinto de continuar con su vida rutinaria de ama de casa, donde cada día es una repetición, o considerar una nueva percepción del tiempo y de la subjetividad. Su vida cotidiana encarna la idea de un eterno retorno de lo mismo —compras, preparativos de comida, cuidado de la familia—, una reiteración constante que funciona casi como una defensa maniaca, un mecanismo inconsciente para evitar el contacto con sus verdaderos deseos y sentimientos. Según Westphalen (2006),

La aparente felicidad y estabilidad de los lazos de familia y del mundo que le es familiar a la mujer se revela saturado de fuerzas opresivas. Por eso, los personajes a veces huyen, aunque sea momentáneamente, de la plenitud angustiante o de la carencia de este destino de mujer y, en este proceso, se plantean una búsqueda. Lispector subvierte, así, desde adentro, el mundo de la mujer y lo deja disociado. (p. 172)

Según esta interpretación, Ana está en una encrucijada, justo en medio del laberinto, entre un camino marcado e impuesto por la modernidad y otro que apunta hacia la individuación y la libertad femenina. Cuando al final del cuento Ana apaga la vela, podría interpretarse como una decisión de retomar la senda del eterno retorno, aferrándose a la familiaridad de su vida actual. Como sugiere Esperón (2017), “en todo acontecimiento siempre hay una pluralidad de sentido, una constelación de sentido” (p. 41). Esta pluralidad abre relaciones múltiples y abiertas, en

contraste con un sistema cerrado de leyes fijas. El acontecimiento, entonces, rompe con las normas, abriendo un abanico de posibilidades.

Es importante considerar que en el contexto de los años cincuenta —cuando fue escrito este cuento— (y hasta ahora), las normas sociales imponían restricciones a las mujeres casadas. El Jardín Botánico representa una ruptura con esos preceptos, ofreciendo a Ana una conexión con lo natural y lo salvaje, un espacio que contrasta con las expectativas sociales para una mujer de su tiempo. Este contraste entre el orden social (*nomos*) y la naturaleza salvaje (*physis*) subraya la tensión entre las expectativas sociales y la posibilidad de una vida más auténtica y libre. Como señala Celia Amorós (1985), la modernidad ha construido una fractura artificial entre naturaleza y cultura, asignando a las mujeres —desde una razón patriarcal— el dominio de lo natural, lo corporal, lo instintivo, mientras reserva para los varones el monopolio de la razón y lo simbólico. Esta división no solo jerarquiza, sino que clausura el acceso de las mujeres a los espacios de autonomía. En este sentido, el tránsito de Ana por el jardín puede leerse también como una interrupción crítica de ese reparto simbólico: una irrupción de lo natural no como esencia femenina, sino como espacio de apertura, intensidad y devenir.

El impacto del ciego en Ana no es solo un sobresalto momentáneo, sino un acontecimiento que, aunque en apariencia la deja “idéntica”, de vuelta en su rutina habitual, marca una transformación profunda. Esto se refleja en la imagen de apagar la vela, que simboliza tanto la suspensión de lo conocido como la posibilidad de un cambio silencioso pero irreversible. Desde una perspectiva feminista, esta idea de ser “idéntica” resuena con la crítica a la visión de las mujeres como un todo homogéneo, sin singularidades. Ana parece permanecer igual, pero en realidad algo en ella ha comenzado a resquebrajarse. El apagado de la vela es, entonces, el primer

indicio de una crisis que se profundizará en el jardín botánico, donde la revelación ya no podrá ser contenida.

1.3. Conclusiones: maternidad, laberintos y fracturas

1.3.1. El laberinto de la maternidad y la subjetivación femenina en “Amor”.

En “Amor” es posible ponderar cómo la maternidad se configura como un laberinto: un espacio simbólico atravesado por tensiones, contradicciones y silencios que desestabilizan cualquier intento de construir una identidad femenina cerrada o estable. Este laberinto no solo revela la complejidad del deseo materno, sino también la imposibilidad de fijar una definición unívoca sobre lo que significa ser mujer dentro del marco de la domesticidad patriarcal. Lejos de proponer un modelo dicotómico —madre o no madre, sumisa o rebelde—, Lispector despliega una subjetividad en constante movimiento: ambigua, fragmentada, escurridiza, que se resiste a los lenguajes hegemónicos.

Lo más inquietante de Ana, la protagonista del cuento es precisamente su imposibilidad de encajar dentro de una estructura de identidad unificada. No es una madre ideal ni una transgresora radical: su subjetividad se construye en los bordes, en la oscilación entre el deber y el deseo, entre la entrega y la incomodidad, entre la culpa y la potencia. Pensar la maternidad desde una lógica binaria simplificaría el texto y le restaría su potencia crítica. Más que ofrecer respuestas, *Amor* abre una fisura: problematiza la subjetivación femenina al mostrar cómo se construyen, se fragmentan y se opacan los caminos hacia una maternidad no esencialista.

Desde una perspectiva feminista, el cuento desmonta la idea de la mujer como un "continente oscuro" que debe ser descifrado por el discurso patriarcal. Lispector subvierte este mandato de legibilidad: sus personajes femeninos no están obligados a revelarse ni a dejarse explicar. Ana reclama su derecho a la opacidad, a lo no resuelto, a lo no dicho. Esa es también una forma de resistencia. El deseo no siempre necesita pronunciarse para existir. Su silencio —su ambivalencia— también habla.

“Amor” puede leerse, además, como un archivo de tensiones: una memoria de desplazamientos, de silencios impuestos, de subjetividades vigiladas. La maternidad se presenta como un territorio normado, muchas veces hostil. La epifanía de Ana en el tranvía, detonada por la figura del ciego, abre un breve intersticio: una grieta por donde se filtran el caos, el deseo y la alteridad. Pero esa abertura no se consolida como fuga. El orden reaparece, pero ya no con la misma solidez. Como en los regímenes que silencian lo disidente, Ana vuelve a su hogar, a su cocina, a su rol. Sin embargo, algo ha cambiado: ahora habita el laberinto con conciencia.

El gesto final de apagar la vela adquiere aquí una resonancia política y subjetiva. Desde la figura de la "feminista aguafiestas" de Sara Ahmed (2017)⁴⁶, puede leerse como una interrupción del guion patriarcal que espera que la mujer habite la maternidad desde la transparencia y la entrega absoluta. Pero también puede ser interpretado como una retirada, un refugio en la sombra, una

⁴⁶ El concepto de “aguafiestas feministas” es desarrollado por Sara Ahmed en su libro *Living a Feminist Life* (2017). Ahmed plantea que la feminista aguafiestas es aquella que incomoda, que interrumpe la narrativa de la felicidad patriarcal al negarse a aceptar lo que se da por sentado como “bueno” o “natural” dentro del orden social. La feminista aguafiestas no es solo alguien que protesta, sino alguien cuya existencia misma pone en cuestión los ideales normativos de la domesticidad, la maternidad y la feminidad.

negativa a volverse legible. Ana no escapa ni se emancipa completamente, pero tampoco se somete sin tensiones. El apagado de la vela condensa ese estado de contradicción: una ambivalencia lúcida, una subjetividad que elige mantenerse fuera del centro, resistiendo desde la incomodidad y la opacidad.

Así, “Amor” no solo expone la ambivalencia materna: la intensifica, la vuelve incómoda, la convierte en una experiencia abierta, nunca clausurada. La maternidad en *Lispector* no es una promesa de plenitud, sino una escena de riesgo: allí donde la identidad se desestabiliza, donde el cuerpo se agrieta, donde la opacidad y el deseo se rozan. El cuento muestra que la subjetivación femenina no es un trayecto lineal, sino un movimiento constante entre la obediencia y la fuga, entre la repetición y el temblor, entre la vigilia y el soplo que apaga la vela.

En este sentido, el laberinto de la maternidad en *Lispector* no es solo un dilema personal de Ana, sino una metáfora amplia de los límites de la libertad en un contexto de encierro, vigilancia y dictadura simbólica y material. La experiencia de Ana no concluye en una transformación redentora, sino en una grieta que ya no puede cerrarse. El cuento, como su protagonista, se mueve en la zona de tensión entre el orden y la fractura, entre el mandato y la posibilidad. Y es en esa tensión donde habita su potencia.

1.3.2. El mundo en fragmentos: símbolos de la fractura.

El universo de “Amor” está tejido con objetos cotidianos que, bajo la mirada desajustada de Ana, se desgarran de su significado habitual y se transforman en signos de ruptura. *Lispector*

convierte lo doméstico en un escenario simbólico donde cada objeto se vuelve una grieta por donde se filtra lo incontrolable, lo oscuro, lo inasimilable.

El tranvía, con su recorrido predeterminado, representa la vida de Ana antes del acontecimiento: una trayectoria sin sobresaltos, guiada por una lógica invisible que evita la desviación. La irrupción del ciego interrumpe ese curso mecánico y revela su fragilidad. Este viaje sin desvíos representa la monotonía de su existencia, que se ha desarrollado sin espacio para lo inesperado o para cuestionamientos. El tranvía, metáfora de una existencia domesticada, se detiene y se sacude: ese movimiento basta para desestabilizar la estructura simbólica en la que Ana creía sostenerse.

En ese instante, el bolso de red y los huevos que Ana llevaba en su regazo se caen al suelo. El bolso —hecho por ella misma— puede leerse como una metáfora de su subjetividad construida: paciente, entrelazada, funcional. Los huevos, por su parte, evocan la fragilidad de la vida que contiene, protege y nutre: la maternidad como mandato. Al romperse, estos objetos marcan simbólicamente el derrumbe de esa identidad en la que Ana se sostenía. La viscosidad de los huevos resbalando por sus dedos condensa la fractura: algo se ha deshecho. Su rol materno, lejos de consolidarse, se vuelve poroso. “El corazón le latía de miedo, ella intentaba inútilmente reconocer los alrededores, mientras la vida que había descubierto seguía pulsando y un viento más tibio y misterioso rodeaba su rostro” (Lispector, 2021, p. 111).

El jardín botánico, con su naturaleza exuberante y controlada, encarna un espacio de ambivalencia. Si bien es un territorio delimitado por la ciencia —una naturaleza domesticada—

también es un lugar de desborde, de pulsión vital, de caos. Lispector describe frutas negras, cerebros podridos, parásitos y arañas, elementos que rompen con la estética de lo bello y se adentran en lo ominoso. En ese lugar de humedad, viscosidad y descomposición, se insinúa lo sexual, lo corporal, lo abyecto. La belleza del jardín no es armonía: es una alianza con lo monstruoso y lo vital. Es ahí, en medio de ese asco fascinante, donde Ana vislumbra otra forma de estar en el mundo: una vida distinta, posible, aunque no realizable, que se manifiesta en la sensación física, en el temblor.

El espejo, al final del cuento, ya no le devuelve una imagen coherente. Ana se peina, pero no se reconoce. El espejo refleja una subjetividad escindida: ya no hay un "yo" unificado, sino una mujer descentrada, desplazada, que ha atravesado una metamorfosis silenciosa. La imagen devuelta ya no es consuelo: es pregunta. El reflejo, más que una identidad, le muestra un vacío. La presencia de su esposo, que toma su mano y la aleja sin mirar atrás del “peligro” de vivir, la devuelve a su dormitorio, donde se peina frente al espejo “sin ningún mundo en el corazón” (Lispector, 2021, p. 115). En palabras de Benedito Nunes (1995), “su mirada en el espejo es la muestra de que Ana ha devenido en un sujeto que se mira como el otro, de manera objetiva e impersonal” (p. 107).⁴⁷

Y finalmente, la vela. Ese pequeño fuego encendido en la cocina, que Ana apaga al final del día, condensa toda la paradoja del cuento. La llama ha iluminado el día de su quiebre. Apagarla es volver a la penumbra, pero también resguardar el secreto. ¿Se apaga la luz para restaurar el orden o para proteger la verdad que aún no puede decirse? La vela apagada es símbolo de clausura,

⁴⁷ El original está en portugués, la traducción es propia.

pero también de resistencia. En ese gesto mínimo, Ana decide qué mundo quiere habitar: no uno plenamente visible, sino uno donde la opacidad pueda tener lugar. “Antes de acostarse, como si apagara una vela, sopló la pequeña llama del día” (Lispector, 2021, p. 115).

La imagen de Ana apagando la vela nos invita a pensar que es ella misma quien termina su día, quien regresa a la oscuridad del hogar transformada. En un plano simbólico más amplio, este gesto puede ponerse en diálogo con la propia muerte de Lispector, ocurrida un día antes de cumplir 57 años, tras una larga lucha contra el cáncer de ovario. La enfermedad que afectó su útero y ovarios —órganos simbólicos de creación y origen— establece un paralelismo con el sacrificio materno y el cuerpo como espacio de vida y muerte. Su historia personal, desde su nacimiento ligado a la imposibilidad de salvar a su madre, hasta su muerte vinculada a lo más visceral, resuena con el gesto final de Ana, como si apagar la vela fuese también una forma de renunciar al mandato de renacer, de volver a nacer en los términos del orden patriarcal.

En “Amor”, cada símbolo doméstico se fractura. Nada permanece en su lugar. Y es en esa fragmentación donde Lispector instala su pregunta por lo femenino: no como esencia, no como destino, sino como interrupción, como extrañeza, como grieta.

1.3.3. El laberinto del amor.

El título del cuento —“Amor”— produce un desplazamiento. Nos lleva a esperar una historia sobre plenitud, entrega o afecto. Sin embargo, Lispector subvierte esa promesa desde la primera escena. Lo que Ana experimenta no es la estabilidad del amor doméstico ni una expansión

sentimental, sino una fractura. El amor, aquí, no es refugio: es extravío. Se presenta como un quiebre en el lenguaje, una experiencia de pérdida y transformación que interrumpe el orden familiar.⁴⁸

El encuentro con el ciego desata esta deriva. Ana, hasta entonces ajustada a su papel de madre y esposa, se ve desbordada por una sensación sin nombre, un vértigo que la descoloca. Lo que observa no es solo una figura marginal, sino una presencia que escapa a su comprensión. La alteridad radical encarnada por el ciego —su inmovilidad, su no mirada, su silencio— desarma el guion emocional de Ana. No se trata del amor como empatía, sino como crisis: una experiencia de vulnerabilidad ante lo otro.

Desde esta perspectiva, el amor en *Amor* no remite a la unión, sino a la escisión. Ana se siente desplazada, ajena a sí misma. Por un instante olvida a sus hijos, olvida su casa. Descubre que su deseo no está completamente domesticado. El amor, entonces, aparece como interrupción del deber, como una zona ambigua donde el deseo y el miedo se rozan, donde el afecto se vuelve también rechazo. En palabras de Lispector: “amaba todo lo que había sido creado. Lo amaba con asco” (2021, p. 113). Esa ambivalencia es central: el amor se vuelve repulsión, y en esa mezcla se insinúa una verdad más honda.

⁴⁸ El título del cuento, “Amor”, nos lleva a preguntarnos qué significa realmente este sentimiento en la obra de Lispector. Más que una idea idealizada, el amor en su narrativa parece ser, como escribe en *La pasión según G.H.* (2010c), “la vida misma mirándola”, su propia vida, aquella que ha experimentado y que no ha inventado. Para Lispector, narrar no es crear mundos ficticios, sino dejar que la existencia misma se escriba a través de ella, en un flujo de imágenes que emergen del contacto directo con la realidad.

Como señala Cixous (1990), el amor verdadero no es apropiación ni certeza, sino la preservación de la alteridad del otro. En este cuento, Ana se ha convertido en un engranaje más del dispositivo familiar; ha dejado de ser “otro” incluso para sí misma. Pero la aparición del ciego —ese que no ve, pero expone— le devuelve una conciencia de sí que había quedado opacada por la repetición. El amor, en ese sentido, no es recuperación, sino pérdida. Y en esa pérdida, Ana vislumbra algo que no puede nombrar, pero que la transforma.

Por eso “Amor” no es un título irónico ni una negación: es una afirmación incómoda. El cuento se llama así porque en su centro está la pregunta por qué significa amar cuando el amor no coincide con el mandato, ni con el rol, ni con la entrega sin fisura. Amar, para Ana, es extraviarse en un jardín que huele a podredumbre y a dulzura, es recordar que tiene un cuerpo, es sentir la vida con náusea. Es vislumbrar que podría no volver. Es apagar la vela sabiendo que algo quedó encendido.

En este sentido, el archivo que constituye “Amor” puede leerse como una constelación de pequeñas luces en la oscuridad: imágenes, gestos y símbolos que resisten el apagamiento total. Tal como sugiere Didi-Huberman (2012) al pensar en las luciérnagas, esas breves iluminaciones —aunque fugaces— abren fisuras en la noche, permiten ver sin total claridad, pero también sin ceguera. Apagar la vela no equivale a extinguir la experiencia: es transformarla en una luz interior, intermitente, que resiste desde el borde, desde lo fragmentado, desde la grieta. Así, el cuento “Amor” no solo narra una experiencia de desestabilización, sino que se convierte en sí mismo en un archivo de supervivencia.

Capítulo 2

Laberinto de la idealización: la tecnificación de la maternidad en el cuento “Como una buena madre” (2001), de Ana María Shua

Ana María Shua, nacida en Buenos Aires en 1951, es una de las voces más destacadas de la literatura argentina contemporánea. Su obra ha trascendido géneros y fronteras, y se caracteriza por una aguda mirada crítica a los vínculos sociales, los roles de género y las formas del poder cotidiano. Proveniente de una familia de inmigrantes judíos —con una madre de origen polaco y un padre de ascendencia libanesa—, su escritura condensa una sensibilidad plural, marcada tanto por la experiencia argentina como por la memoria cultural de los desplazamientos. Aunque su vida no estuvo atravesada por un exilio forzoso, en 1976, en pleno inicio de la última dictadura militar, Shua se trasladó temporalmente a Europa junto a su esposo. Allí trabajó para la revista *Cambio 16* y escribió su primera novela. Su regreso a Argentina en 1977 marcó el inicio de una trayectoria literaria prolífica que abarca narrativa breve, novela, poesía y literatura infantil, y que ha sabido explorar, desde distintos registros, los ecos del pasado político y los dilemas subjetivos del presente.⁴⁹

En el conjunto de la obra de Shua, la maternidad ocupa un lugar central como objeto de crítica y exploración. Shua no se limita a narrar experiencias individuales, sino que interroga los discursos que han construido históricamente la figura materna como un arquetipo esencialista,

⁴⁹ Para Shua, el acto de escribir es un proceso de descubrimiento continuo: "Son los temas los que nos encuentran a nosotros, los que nos eligen, como un llamado que no podemos ignorar" (Shua, 2024). Concibe la escritura como una labor minuciosa, similar al trabajo de un minero que encuentra vetas brillantes en el caos de las ideas y, como un orfebre, las pule hasta revelar si realmente ha hallado un brillante. Este compromiso con la precisión y la belleza, junto con su habilidad para captar tanto lo íntimo como lo universal, la consolidan como una de las voces más significativas de la literatura contemporánea.

ligado al sacrificio, la dulzura incondicional y la abnegación absoluta. En cuentos como “Como una buena madre” (2001), este rol se despoja de su aura sagrada para revelarse como un dispositivo de control simbólico y corporal, que modela a las mujeres bajo el mandato del deber y silencia sus deseos. A través del uso de humor negro, ironía, paradoja y elementos grotescos, la autora desarticula los ideales tradicionales del amor maternal y expone la tensión entre subjetividad y mandato, entre cuerpo y norma, entre deseo y domesticación.

En el marco de este trabajo, abordo el texto de Shua desde la pregunta por el tipo de laberinto que encierra la experiencia materna en la poética de Shua, centrándome en el texto “Como una buena madre”, donde el imperativo de adecuarse a lo que se ha determinado como una maternidad modélica lleva a la protagonista a un asfixiante callejón sin salida en el que la acción de maternar⁵⁰ se revela como un proceso imposible, plagado de culpas, malestares, renunciaciones y, también, pequeñas resistencias.

La portada del libro de cuentos *Como una buena madre* (2001) resulta tan poderosa como perturbadora: es la imagen una madre amamantando, de cuyos dedos brotan gotas de sangre. Esta representación condensa la paradoja central del relato: la maternidad como espacio de amor y cuidado, pero también como territorio de sacrificio, desgaste y dolor. La imagen sugiere que el acto de maternar no es un proceso natural ni instintivo, sino una práctica que desgasta consume y somete el cuerpo femenino a una lógica de entrega absoluta. En su crudeza simbólica, esta figura liminar desmantela el mito de la maternidad idealizada y abre paso a una lectura crítica del rol

⁵⁰ En los últimos años, el término *maternar* ha comenzado a utilizarse con mayor frecuencia para referirse a las prácticas concretas y cotidianas del cuidado, más allá del vínculo afectivo o del supuesto instinto natural. A diferencia de “ser madre”, que remite a una identidad esencializada y muchas veces idealizada, *maternar* pone el foco en el hacer: en el trabajo sostenido, muchas veces invisibilizado, que implica sostener la vida de otros. Esta noción permite pensar la maternidad no como destino biológico, sino como una serie de tareas físicas, emocionales y simbólicas que recaen mayoritariamente sobre las mujeres, y que están atravesadas por relaciones de poder, desigualdad y mandato social.

materno no como elección libre, sino como mandato. Lejos de representar una esencia femenina, la imagen ya denuncia – o deja filtrar– la violencia estructural de un sistema que impone sobre el cuerpo materno un ideal imposible de cumplir: ser una “buena madre”.

Como lo evidencia el texto de Shua, la maternidad como constructo y mandato sociosexual no solo está atravesada por imperativos que determinan cómo debe comportarse una “buena madre”, sino también por una red de vigilancia que va desde lo institucional hasta lo más íntimo. Esta vigilancia no proviene únicamente del afuera: se interioriza, se vuelve parte de la mirada que cada mujer dirige sobre sí misma. En tal sentido, el texto dialoga con los planteamientos de Michel Foucault (1977) cuando señala que el poder no actúa solo a través de la coerción, sino que se filtra en prácticas cotidianas de autoobservación las cuales terminan moldeando identidades disciplinadas. En el caso de la maternidad, esto se traduce en una constante autoevaluación frente a un ideal materno que se presenta como deseable pero inalcanzable.

La figura de la “buena madre” funciona entonces como un dispositivo de poder que clasifica, jerarquiza y sanciona. No es un ideal abstracto, sino un modelo normativo que se reproduce en los medios, en las instituciones médicas, en la escuela, en las redes sociales y en los discursos de los llamados expertos. Este modelo regula no solo lo que una madre hace, sino también cómo siente, cómo se vincula, cómo se muestra. Desde decisiones aparentemente menores —como qué comida dar, qué método de crianza seguir o qué tipo de parto elegir— hasta los gestos cotidianos de afecto, todo entra en una lógica de evaluación, corrección y juicio.

En este marco aparentemente trivial en el que las acciones tienen lugar en un bien delimitado espacio doméstico, el cuento exhibe con agudeza las formas de control materno a través de lo que puede denominarse la *tecnificación de la maternidad*: un fenómeno que convierte el

cuidado infantil en una operación técnica y eficiente, basada en instrucciones, procedimientos y manuales. Estos discursos, que aparentan ofrecer alivio y seguridad, imponen en realidad un modelo homogéneo de madre ideal: dedicada, disponible, siempre acertada. La promesa de facilitar la crianza se transforma así en un dispositivo de vigilancia, donde las mujeres internalizan un estándar imposible y se convierten en las principales agentes de su propio desempeño. En lugar de liberar, esta tecnificación multiplica las exigencias, alimenta la culpa y refuerza la autoexigencia, dejando poco margen para el deseo, la duda o el error. La maternidad deja de ser una experiencia subjetiva para transformarse en una fórmula que debe ejecutarse con precisión, eficiencia y control.

Ponderado desde una perspectiva histórica, la tecnificación de la maternidad es un proceso que ha tenido distintos soportes discursivos los cuales, como lo evidencia el texto de Shua, se van acumulando como sedimentos. Desde los manuales de urbanidad del siglo XIX⁵¹ hasta libros como *The Common Sense Book of Baby and Child Care* de Benjamin Spock (1946) o *What to Expect When You're Expecting* de Heidi Murkoff (1984), la experiencia materna ha sido convertida en un proyecto técnico y normado, sostenido por la promesa de estabilidad y éxito, pero atravesado por circuitos de autoevaluación, fracaso y sobrecarga. Sharon Hays (1998) ha conceptualizado esta lógica como “maternidad intensiva”⁵²: un modelo que exige dedicación total —emocional, física

⁵¹ Los manuales de higiene y crianza del siglo XIX son claves en este sentido, pues se vinculan con un proyecto de modernidad y sociabilidad que implica una clara delimitación de roles sociosexuales y espacios de acción e intervención. Los manuales de higiene, urbanidad, crianza y comportamiento en general apuntaban a regular un cuerpo social emergente que, para ingresar a la modernidad, debía adecuarse a ciertos parámetros conductuales vinculados con el ideario burgués. Considerando la relevancia que adquiere la familia dentro de esta matriz ideológica, comprendemos también la importancia de estos textos didácticos y de amplia circulación que apuntaban a estandarizar las prácticas de la crianza y el cuidado. Estos dispositivos disciplinarios (González-Stephan, 1995) establecían reglas estrictas sobre la lactancia, el sueño y la educación de los niños, muchas veces reforzando la idea de que la madre debía someterse a un conocimiento “científico” externo para ser una “buena madre”.

⁵² El concepto de maternidad intensiva, desarrollado por Sharon Hays en *Las contradicciones culturales de la maternidad* (1998) se fundamentan en una serie de ideas perjudiciales para las madres. Entre ellas se encuentran: (1) la creencia de que las necesidades del hijo son constantes y solo pueden ser satisfechas por su madre biológica; (2) la obligación de seguir las recomendaciones de los expertos para cumplir adecuadamente con su rol, (3) la expectativa

y económica— y que consume todos los recursos de las mujeres, incluso su propia identidad. Lejos de garantizar bienestar, este sistema reproduce el mandato de que una madre *debe saber, debe poder, debe resistir*, sin margen para el error ni espacio para el deseo propio.⁵³

El cuento de Shua desmonta estas grandes narrativas parametrizadoras de la maternidad al revelar no solo su futilidad, sino también la violencia simbólica y material que implican. Lejos de ser una experiencia espontánea o naturalmente gratificante, la maternidad aparece como una estructura que oprime física y emocionalmente a las mujeres, exigiéndoles que renuncien a su subjetividad para adecuarse a un ideal preestablecido en el que solo son valoradas por su función materna. No es casual que la protagonista del relato carezca de nombre propio. Mientras todos los demás personajes son individualizados, ella es reducida al rol que la define: ser madre.⁵⁴ Cuanto más se esfuerza en cumplir con el modelo ideal, más fracasa. Su crisis no nace de una falla individual, sino de una estructura que la agota y la silencia.⁵⁵ Se espera de ella que no se queje, que soporte, que multiplique su entrega sin reconocimiento, como si el sacrificio fuera su destino natural. Pero detrás de esa entrega, lo que emerge es una subjetividad fragmentada, una identidad

de que la madre debe dedicar todo su tiempo y energía al cuidado de los hijos; y (4) la definición de la madre exclusivamente a través de su función materna, relegando sus deseos y necesidades como mujer. Estos conceptos los podemos relacionar estrechamente con la protagonista del cuento que acude obsesivamente a los miles de manuales para tratar de ser una madre perfecta.

⁵³ Por su parte, Luce Irigaray (2009, p. 122). señala que la sociedad exige a las mujeres renunciar a ciertos aspectos de su identidad para convertirse en madres. En este esquema, la maternidad implica una pérdida de atributos tradicionalmente asociados con lo femenino: el cuerpo de la mujer se des-erotiza, su relación con el trabajo se vuelve ambigua y la feminidad queda supeditada a su función materna. De este modo, la maternidad no solo es una experiencia individual, sino que está profundamente atravesada por discursos normativos que moldean, delimitan y refuerzan la identidad de las mujeres en función de la reproducción y el cuidado.

⁵⁴ Cabe señalar que tanto la protagonista como el bebé carecen de nombre propio en el relato. Ambos permanecen en una condición de “infancia”, entendida aquí como una forma de exclusión del lenguaje y de la agencia discursiva, en la que no se accede plenamente a la palabra ni a la subjetividad reconocida. Esta omisión refuerza la idea de una maternidad que no permite articular una voz propia, ni para la madre ni para el hijo. Su silencio, más que impuesto, parece ser el síntoma de una subjetividad que no se permite a sí misma nombrarse fuera del rol materno.

⁵⁵ Este silenciamiento no es simple pasividad, sino obediencia interiorizada al mandato materno. Ella ha aprendido que una “buena madre” no responde, no reclama, no contradice. Su silencio actúa como una forma de borramiento subjetivo exigido por una estructura que castiga toda discrepancia.

en disolución. La mujer no tiene nombre, no tiene historia propia, no tiene otro espacio que el hogar ni otro rol que el de sostener la vida ajena. Los manuales, lejos de facilitar el cuidado, terminan por socavar la autonomía femenina, transformando la maternidad en una política de domesticación que reduce a las mujeres a instrumentos de reproducción y cuidado bajo la promesa de plenitud. En ese contexto, gestos como el de la protagonista intentando aplicar las reglas aprendidas – “Calma. Firmeza. Autoridad. Amor” (Shua, 2001, p.9). – revelan con ironía la tensión entre lo prescrito y lo vivido, entre el modelo ideal y la imposibilidad de alcanzarlo.

Este dispositivo se articula con lo que Silvia Federici (2013) ha descrito como una estrategia del capitalismo para subordinar el cuerpo femenino a la lógica productiva y reproductiva del sistema. El trabajo materno —no remunerado, invisibilizado, naturalizado— ha sido históricamente funcional a la acumulación capitalista y al orden patriarcal. En esta línea, Elisabeth Badinter (1981) cuestiona la noción de instinto materno y subraya que la maternidad ha operado como mandato ideológico más que como experiencia electiva. Ambas autoras coinciden en que, más que una vocación, maternar ha sido una obligación regulada por normas que borran la autonomía femenina bajo el disfraz del amor incondicional.

Es necesario recordar que cuando Shua publica este relato, en 2001, Argentina (y en diálogo con ello, otros países de la región), estaban atravesando un momento climático en la reconfiguración de los roles de género, la irrupción de discursos feministas con agendas y demandas cada vez más visibles, como la denuncia explícita de la violencia basada en género— evidenciada en movimientos como el *#MeToo* y —el reafirmado reclamo del derecho al aborto, y una creciente tensión entre el modelo tradicional de madre abnegada y las nuevas formas de maternidad. La protagonista del cuento —una madre agobiada por el cuidado de sus tres hijos—

queda atrapada en una rutina asfixiante que revela con crudeza la distancia entre las promesas del discurso normativo y la vivencia real de la maternidad. Su angustia no proviene de una incapacidad personal, sino de una sobrecarga estructural que la empuja a los márgenes de sí misma. A medida que el relato avanza, la figura materna se va desdibujando, hasta convertirse en una presencia abyecta, fragmentada y ambigua, resultado del colapso entre el ideal y lo que vive.

Es así como irrumpe en el texto lo monstruoso, no comprendido en términos de amenaza externa, sino como un síntoma que emerge desde el centro mismo del hogar. Lo monstruoso adquiere así una función crítica que hace visible el desgaste físico, simbólico y emocional que produce el mandato materno. La narrativa de Shua recurre a lo grotesco y a la ironía para exponer lo absurdo de las exigencias que recaen sobre las madres. Como plantea Julia Kristeva (1982), lo abyecto no proviene del afuera, sino de aquello que el orden necesita negar para sostenerse. En el cuento, lo abyecto se manifiesta en la disolución de la identidad, en la inversión del hogar como espacio de cuidado, y en la madre como figura transgredida y desbordada. La maternidad, lejos de ser un lugar de plenitud, aparece como un laberinto sin centro ni salida, técnico, normativo y corporal, donde la subjetividad se disuelve bajo el peso del mandato.

Desde esta configuración del discurso materno, se pueden identificar tres aspectos clave para el análisis del texto de Shua. En primer lugar, la crisis de identidad y la anulación de la subjetividad: los manuales de crianza no ofrecen autonomía ni alivio, sino que borran la individualidad de las mujeres, reduciéndolas a cuerpos funcionales cuyo único propósito es la maternidad normativizada. En segundo lugar, la monstruosidad como producto de la sobrecarga materna: la sociedad impone un modelo de "buena madre" inalcanzable, generando culpa, desgaste

y una exigencia extrema de resistencia. Es este imperativo de “aguantar”⁵⁶ sin cuestionar lo que empuja a la figura materna hacia lo monstruoso. Y, en tercer lugar, el extrañamiento del hogar: la casa, que debería ser un lugar de cuidado, se convierte en un espacio asfixiante donde la promesa de realización materna se quiebra, revelando que la maternidad tecnificada no solo oprime a las mujeres, sino que también desestabiliza el propio concepto de familia y cuidado. De esta forma, la casa, el hogar, entendido como lugar de preservación y seguridad, deviene un escenario ominoso.

Desde esta perspectiva, resulta imprescindible recuperar el diálogo que el cuento establece con los aportes críticos que han cuestionado la construcción idealizada de la maternidad. Diversas autoras, desde el feminismo, el psicoanálisis y la crítica literaria, han desarmado los supuestos biológicos y morales que sustentan el mandato materno, revelando tanto sus fisuras internas como sus efectos subjetivos. Entre ellas, destacan las contribuciones de Lina Meruane (2018)⁵⁷ y Marcela Lagarde (2005)⁵⁸, cuyas reflexiones ofrecen herramientas clave para pensar la maternidad como una construcción histórica atravesada por relaciones de poder, y no como una esencia inmutable o una experiencia universal. Ambas desmontan la figura de la madre como destino natural de las mujeres y proponen abordarla desde el deseo, el conflicto y la diferencia, inscribiendo el vínculo

⁵⁶ El imperativo de aguantar funciona como un mandato silencioso pero omnipresente que atraviesa la experiencia materna: se espera que la madre soporte todo —el cansancio, el dolor, la renuncia, la invisibilización— sin quejarse, sin rebelarse, sin pedir nada a cambio. Esta exigencia no se formula explícitamente, pero opera como una norma internalizada que define la “buena maternidad” como abnegación pura. *Aguantar* se vuelve sinónimo de amar. En este esquema, no responder, no protestar, no fallar, se convierte en la prueba última del amor materno.

⁵⁷ Lina Meruane, en su libro *Contra los hijos* (2018), cuestiona el deseo de tener hijos y lo plantea como una construcción social con claras políticas sociosexuales. Utilizando el término “obsesión reproductiva”, Meruane aborda la presión y la culpa que enfrentan las mujeres tanto al decidir ser madres como al no serlo, destacando cómo estas imposiciones afectan sus libertades y perpetúan la idealización de la maternidad.

⁵⁸ Marcela Lagarde, en *Los cautiverios de las mujeres* (2005), sostiene que la realización de una mujer depende en gran medida de la maternidad, que sigue siendo un “cautiverio” debido a la imposición y la dificultad de compaginar la vida laboral con la maternidad. Es decir, todas deben cumplir con un estereotipo de cuidado, siempre atentas a las necesidades de los otros, como si sólo existieran “maternalmente”.

entre cuerpo, normatividad y subjetividad en una trama donde la opresión se ejerce no solo desde afuera, sino también desde lo íntimo, desde las prácticas más cotidianas.

Retomando las ideas de Michel Foucault (1977), el poder no se presenta como un atributo fijo, sino como una red dinámica en constante movimiento: “No es un atributo, es plural y se evidencia en el ejercicio y movimiento constante” (p. 29). Históricamente, este poder ha sido instrumentalizado por el sistema patriarcal para regular la vida de las mujeres, confinándolas al rol materno como único destino legítimo. Las producciones artísticas, literarias y culturales de diversas autoras, intelectuales y creadoras a lo largo del siglo XX han visibilizado e interpelado esta subordinación al mostrarla como una construcción social que naturaliza una desigualdad estructural.

Según Nancy Chodorow (1984; 2003), la maternidad opera como un mandato cultural que se transmite de generación en generación, especialmente a través del vínculo madre-hija. Su lectura combina el psicoanálisis y la sociología para mostrar cómo se conforma una subjetividad femenina que queda atrapada en la repetición de un modelo que restringe su autonomía. Julia Kristeva, en *Los poderes de la perversión* (2006), retoma esta mirada desde una dimensión más simbólica. Allí introduce el concepto de lo abyecto para pensar al hijo como una figura ambigua: durante la gestación forma parte del cuerpo materno, pero al nacer se transforma en un otro que amenaza los límites entre lo propio y lo ajeno. Esta ambivalencia, según Kristeva, marca el núcleo de la experiencia materna: deseo de fusión y necesidad de separación, amor y repulsión, entrega y rechazo.⁵⁹ En *El porvenir de una revuelta* (2001), Kristeva plantea que la maternidad funciona

⁵⁹ Para Kristeva, lo *abyecto* no es completamente externo, sino algo íntimamente ligado al sujeto, que este rechaza para preservar su identidad.

como una forma de suplir la exclusión simbólica de las mujeres dentro del orden patriarcal. Al no tener un lugar propio en las estructuras discursivas dominantes, se las define por la función materna: “El no ser de la mujer es cargado de significación cuando se le coloca la función de la maternidad” (p. 20). Su crítica apunta directamente al modo en que esta función opera como sustituto de una subjetividad negada.⁶⁰

Estas autoras, junto con Betty Friedan, Elisabeth Badinter y Donald Winnicott, han sentado las bases para una lectura crítica de la maternidad como una institución atravesada por el conflicto, que produce efectos concretos sobre el cuerpo, el lenguaje y la subjetividad de las mujeres. Friedan (2016) denuncia cómo el hogar se convierte en un espacio de encierro simbólico que absorbe la identidad femenina, mientras que Badinter (2017) subraya la asimetría entre mujeres con y sin hijos: quienes no maternan pueden priorizar su deseo sin culpa, pero a quienes sí lo hacen se les exige una entrega total que restringe su autonomía. Kristeva (1999) lo sintetiza con precisión al afirmar que “una madre es una continua separación, una división de la misma carne. Y, por consiguiente, una división del lenguaje” (p. 254). El vínculo con el hijo se torna así un territorio de tensiones afectivas, donde la maternidad deja de ser una experiencia de plenitud para convertirse en una zona ambivalente, marcada por el desgaste, el extrañamiento y la imposibilidad de completud.⁶¹

⁶⁰ Kristeva distingue entre el orden simbólico—vinculado al lenguaje, la ley y la cultura—y el orden semiológico—relacionado con lo pulsional, lo pre-verbal y el cuerpo. En este esquema, las mujeres han sido tradicionalmente asociadas al semiológico, un espacio que carece de representación dentro del orden simbólico. Esta falta de representación las convierte en lo *inenarrable*, negándoles un lugar dentro de las estructuras sociales dominantes.

⁶¹ La relación madre-hijo está marcada por la ambivalencia: por un lado, la madre es el primer objeto de amor del niño, pero al mismo tiempo, es el primer vínculo del que debe separarse. Las madres se piensan muchas veces en un solo cuerpo con su bebé; sin embargo, afirma Kristeva, entre madre e hijo, sólo existe “el abismo”, aquel abismo que muchas veces se encuentra cargado de violencia o confusión. No existe conexión, dice Kristeva: “El niño o niña es sin remedio otro [...] yo me enfrento al abismo entre lo que es mío y lo que de aquí en adelante será irremediamente un extraño” (Kristeva, 1999, p.255). Pareciera que, entre la confusión de la simbiosis y la dosis adecuada de separación, no hay salida a cómo ser una buena madre. Tal vez habría que empezar por reconocer que el primer

Por su parte, Donald Winnicott (1981) desde el campo del psicoanálisis propone la figura de la “madre suficientemente buena” como aquella que logra responder a las necesidades del bebé sin borrar por completo su subjetividad. Sin embargo, en contextos donde la maternidad está idealizada, cualquier desviación de este modelo se vive como fracaso, generando sentimientos persistentes de insuficiencia.⁶² Daniel Stern (1999) también enfatiza que el nacimiento de un hijo implica el nacimiento de una nueva identidad materna, proceso que varía según el entorno, la historia y el deseo. Freud (1990), por su parte, vincula la culpa con el conflicto entre el superyó y el yo, conflicto que se intensifica cuando la madre no se ajusta a las exigencias de un modelo idealizado.

Para Chodorow (2003), se trata de expectativas interiorizadas desde la infancia y que, en consecuencia, perpetúan las estructuras de poder que encasillan a las mujeres en la función materna. Este encasillamiento se manifiesta en la cultura y en el arte, donde la madre que no responde al ideal es retratada como figura abyecta, depositaria de los miedos y ansiedades sociales. La literatura, sin embargo, ha funcionado como un espacio clave para cuestionar estos relatos.

Desde Rosario Castellanos hasta Mary Kelly o Louise Bourgeois, muchas creadoras han visibilizado las fisuras de la maternidad sacralizada, dando voz a emociones antes censuradas: la rabia, el cansancio, la ambivalencia, el deseo de fuga. Obras como *Post-Partum Document* (1973) o *Maman* (1999) desplazan la imagen de la madre como figura de amor absoluto para mostrarla también como cuerpo desgastado, sujeto dividido, mujer en tensión. En la literatura

encuentro entre madre e hijo es también un encuentro de desconocimiento, atravesado por ritmos dispares, tensiones corporales, rechazo, amor y desbordes afectivos difíciles de nombrar.

⁶² La culpa materna, tanto en su dimensión interna como externa, se convierte en un eje central del cuento de Shua, como lo veremos más adelante

contemporánea, este gesto se repite: narrar la maternidad desde sus contradicciones, sus pliegues oscuros, sus imposibilidades.

Pensar la maternidad desde esta perspectiva implica, entonces, romper con la idea de que se trata de una esencia natural y universal. Implica abrir espacio a relatos donde lo materno no sea sinónimo de plenitud, sino una experiencia marcada por ambivalencias, renunciaciones y reconfiguraciones identitarias. Implica, también, cuestionar los discursos que sostienen el mito de la madre sacrificada y preguntarse si es posible imaginar otras formas de materner —o incluso de no hacerlo. Porque si el mandato es narrativo, simbólico e histórico, también lo es su subversión. Y la literatura —en particular, la literatura escrita por mujeres— se vuelve un lugar privilegiado para ensayar esa revuelta.

“Como una buena madre” presenta a una mujer sobrepasada por la crianza de sus tres hijos, atrapada en una escena doméstica donde la rutina, lejos de ofrecer refugio, se convierte en encierro. La protagonista reprime su hartazgo bajo una fachada de entrega absoluta, pero en su interior se acumula un resentimiento que roza lo siniestro. La tensión entre lo que se espera de ella y lo que realmente experimenta desestabiliza su identidad, al tiempo que pone en cuestión la supuesta armonía del espacio familiar. Lo que emerge no es una madre fallida, sino una mujer enfrentada al fracaso estructural de un modelo que exige más de lo que cualquier cuerpo puede soportar.

Elsa López (2021) lee el texto de Shua desde un enfoque centrado en el cuerpo materno y su transgresión. Destaca cómo el cuento dramatiza una invasión simbólica de ese cuerpo por parte de los hijos. La madre ya no es un sujeto con límites propios, sino una figura entregada al desborde, al agotamiento y a la pérdida de sí. La angustia que atraviesa a la protagonista no encuentra salida ni en el lenguaje ni en el afecto, porque está encapsulada en una imagen de perfección que no

admite grietas. López retoma la noción freudiana de *das Unheimliche* para pensar cómo lo familiar puede volverse amenazante: el hogar ya no es refugio, sino fuente de extrañamiento; los hijos, lejos de representar la continuidad del amor, devienen cuerpos devoradores que anulan la autonomía materna. Desde esta mirada, la experiencia de la madre no se explica por una psicopatología individual, sino por una atmósfera ominosa que resulta de la sobrecarga y la represión afectiva.

Margarita Saona (2009), por su parte, interpreta el cuento a partir de las ideas de Donald Winnicott (1981) sobre la “madre suficientemente buena”, un modelo que busca liberar a las mujeres de la presión del ideal imposible. Sin embargo, en el relato de Shua no hay espacio para esa suficiencia: la protagonista está capturada por un superyó saturado de demandas, moldeado por discursos médicos, pedagógicos y culturales que le dictan cómo debe maternar. Esta presión se convierte en un dispositivo de subjetivación: la madre no solo es evaluada desde afuera, sino que ha interiorizado la vigilancia. Se vigilia a sí misma, se corrige, se exige, se castiga. Su subjetividad está colonizada por mandatos que la obligan a rendir cuentas constantemente, sin recibir reconocimiento ni encontrar alivio.

Por su parte, Francisca Noguerol (2020) examina el relato desde la estética de lo grotesco y lo gótico, categorías que le permiten pensar la maternidad no como una experiencia luminosa sino como un campo de ambivalencias, desgastes y deformaciones. En su lectura, lo monstruoso aparece como un mandato que exige entrega total, cancelación del yo y negación del deseo. La figura materna se vuelve ambigua, ya no es solo protectora sino amenazante, en la que conviven la ternura y la violencia, la abnegación y la repulsión. Esta ambivalencia no puede entenderse como una falla individual, sino como un síntoma colectivo: el costo subjetivo que implica para muchas

mujeres intentar ser una buena madre. A través de la ironía y la exageración grotesca, Shua logra visibilizar lo que los discursos normativos silencian: que la maternidad, cuando es impuesta como deber absoluto, puede generar monstruos. Y que esos monstruos, lejos de estar en los márgenes, habitan el centro mismo del hogar.

Este desborde subjetivo transforma también el espacio doméstico. La casa, que en la narrativa tradicional aparece como lugar de abrigo, protección y realización maternal, se vuelve aquí escenario de encierro y amenaza. En lugar de ser un refugio, el hogar deviene una prisión. La repetición de las tareas, el agobio del cuidado constante, el aislamiento, convierten a ese espacio en un lugar hostil, donde lo familiar se vuelve extraño. Los hijos, que deberían ser fuente de ternura, se convierten en figuras invasivas, simbólicamente devoradoras, y la rutina cotidiana adquiere un tono siniestro. Como en los cuentos de terror doméstico, el peligro no proviene de una amenaza externa, sino de aquello que se da por hecho, de lo que se repite sin interrupción, de lo que se supone natural. El cuento resuena aquí con otros relatos que han problematizado la violencia del ámbito doméstico —como “La gallina degollada” de Quiroga” (1909)—, en los que la madre se convierte en una figura ambivalente, atrapada entre la expectativa de cuidado y el impulso destructivo.

Este descentramiento de la figura materna y la inversión del espacio doméstico como lugar amenazante no son excepciones dentro del universo narrativo de Shua, sino parte de una estética más amplia que atraviesa toda su obra. Sin limitarse a contar historias individuales, su escritura parte del caos – de lo inquietante que habita en lo cotidiano – para construir, con humor negro e ironía, micromundos que revelan las fisuras del orden social. En este sentido, la maternidad aparece como uno de los núcleos privilegiados de esa exploración: un territorio donde se

condensan los mandatos culturales, los malestares subjetivos y las violencias estructurales que Shua pone en crisis a través de su narrativa. “*Como una buena madre*” puede leerse, entonces, como una pieza dentro de un entramado más vasto, donde lo íntimo y lo político, lo monstruoso y lo normativo, se entrelazan bajo una lógica literaria que desarma y subvierte las expectativas.

2.1. Escribir para ordenar sin asfixiarse

Desde temprana edad, Shua manifestó una sensibilidad literaria singular. “Descubrí el efecto de admiración solo cuando escribía” (Shua, 2023), recuerda. A los diez años ya había compuesto una colección de poesía, y a los dieciséis publicó “El sol y yo” (1967), un libro que le valió varios premios literarios.⁶³ Esta mirada aguda sobre el mundo, moldeada también por los vaivenes de la historia argentina, es la que configura su poética: una escritura del fragmento, del encierro y del extrañamiento, donde cada palabra condensa un mundo.

Para Shua, el mundo es un caos que pide ser ordenado. Escribir, según ella, es tomar fragmentos de esa realidad desbordante y convertirlos en pequeños universos dotados de significado propio. A lo largo de su carrera, ha creado casi ochenta de estos universos literarios, explorando géneros tan diversos como la microficción, la poesía, el drama, las novelas, los guiones cinematográficos y la literatura infantil. Su obra revela una mirada crítica de las estructuras sociales, culturales y de poder, sin perder de vista la dimensión afectiva de la experiencia. Como afirma Rhonda Dahl Buchanan, “la obra de esta escritora se destaca por el uso del humor e ironía,

⁶³ Esta obra fue ganadora del Premio del Fondo Nacional de las Artes y Faja de Honor de la S.A.D.E en 1967.

armas discursivas que la autora utiliza para observar y criticar lo que mejor conoce: la vida cotidiana argentina” (Dahl, 2001).

En lugar de presentar una imagen idealizada de lo doméstico o lo maternal, sus textos dibujan escenarios distorsionados por el control, la vigilancia y las jerarquías. Esta dimensión opresiva se proyecta tanto en los vínculos familiares como en los cuerpos y los espacios que habitan sus personajes. En ese contexto, el microrrelato aparece como el género que mejor condensa su propuesta estética. En estas piezas mínimas, cada palabra tiene un peso preciso, y cada omisión se convierte en una invitación a la lectura activa. “Cada palabra tiene el peso de una piedra; no hay otra posible, no hay margen para la adaptación” (Shua, 2023), afirma. Esa densidad narrativa exige que el lector no solo interprete, sino que participe: complete, resuene, desborde y, sobre todo, se incomode.

El microrrelato puede entenderse, entonces, como una forma estética del encierro. Su brevedad no simplifica, sino que concentra y tensa los sentidos, lo que intensifica el efecto de extrañamiento. Frente a ese fragmento cerrado y enigmático, es el lector quien debe descifrar lo que se oculta en los silencios, interpretar lo no dicho y reconstruir el sentido. Así, se convierte en un agente indispensable del relato, que lo habita, lo completa y lo resignifica en cada lectura “Me gusta encontrar esos matices donde el lector no sabe qué sucedió realmente”, señala Shua (2023).

Pero este gesto no es solo formal, sino profundamente político. En la escritura de Shua, lo pequeño, lo fragmentado y lo ambiguo se oponen a la clausura del sentido único. Sus microrrelatos plantean preguntas, fisuran el discurso hegemónico, exhiben lo que se quiere ocultar. Como señala

Francisca Noguerol (2008), la microficción se vuelve un terreno fértil para la alegoría política: una forma de denuncia condensada que subvierte desde el borde. Esta subversión desde el margen encuentra una resonancia metodológica en lo que propone Rita Segato (2016) en *La guerra contra las mujeres*, donde insiste en la necesidad de estudiar el patriarcado “desde el borde al centro”. Bajo esta mirada, centrarse en lo aparentemente insignificante – una mujer encerrada en un espacio doméstico con sus hijos, en una provincia, en una situación de aparente normalidad – se revela como una vía para comprender cómo opera el poder central. Es desde ese lugar mínimo donde Shua ensaya una crítica que no solo reside en el contenido, sino que se despliega desde la forma, desde el ritmo, desde lo no dicho. Es una crítica desde el margen, que incomoda más por lo que se insinúa que por lo que se declara.⁶⁴

Esta misma lógica del encierro se prolonga en sus novelas, donde la voz narrativa restringida y los espacios cerrados generan un efecto claustrofóbico. En *Soy paciente* (1980, originalmente escrito en 1976),⁶⁵ la primera persona encarna un punto de vista fragmentado y limitado, que oscila entre el desconocimiento de los otros y la incertidumbre sobre sí misma. “Me fascina todo lo que la primera persona ignora, todo lo que no sabe de los demás” (Shua, 2023), señala la autora. Este efecto de opacidad perceptiva se convierte en una metáfora de la experiencia

⁶⁴ Más de un investigador ha hecho la correlación entre los microrelatos de Ana María Shua y los contextos de dictadura o totalitarismo. Para más información revisar D. Langmanovich (2004, p. 221): ‘Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua’, en: F. Noguerol Jiménez (ed.): *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Shua se impone la tarea de rescatar la información suprimida u ocultada por la ideología totalitaria: sus metáforas ambicionan no solo a restituir al lenguaje su poder de transformación virtual del horror, sino también a desbaratar mediante símbolos aquellos esquemas y códigos fijados por una censura que había hecho de la Argentina una suerte de “régimen del discurso único” durante el último gobierno militar (1976–1983).

⁶⁵ Esta obra recibe primer premio Concurso Internacional de Narrativa Losada (1980). Shua publica cuatro obras más: *Los Amores de Laurita* (1984), *El libro de los recuerdos* (1994), *La muerte como efecto secundario* (1997), y *El peso de la tentación* (2007).

de vivir bajo sistemas autoritarios, donde el lenguaje se vuelve insuficiente y la identidad, inestable.⁶⁶

En sus textos, el tiempo se vuelve circular, repetitivo, y el espacio – ya sea el hogar, el hospital, la ciudad o el cuerpo – se convierte en un escenario de control y vigilancia. En este contexto, las mujeres aparecen atrapadas en vínculos asimétricos, dominadas por personajes que ocupan posiciones de poder y que refuerzan la sensación de encierro. La opresión, en sus relatos, es sutil, doméstica, persistente.

Esta sensación de encierro subjetivo y estructural se intensifica en otros relatos, donde el cuerpo y la memoria se convierten en superficies de inscripción de la violencia. En “La columna vertebral” (2013, originalmente escrito en 1999), Shua recurre a una imagen quirúrgica —una operación sobre una espalda rota— para hablar del dolor físico y simbólico que deja la represión sobre los cuerpos. La columna, eje del cuerpo humano, aparece aquí quebrada, intervenida, expuesta a una manipulación que remite tanto a la tortura como a la fragilidad íntima. A través de esta metáfora, la autora condensa la experiencia de fragmentación que sufren los sujetos bajo sistemas autoritarios: no solo el cuerpo es vulnerado, sino también la posibilidad de sostener una narrativa coherente de sí.

Una operación similar ocurre en “El libro de los recuerdos” (1994)⁶⁷, donde la estructura misma del texto reproduce la lógica de la memoria: difusa, contradictoria, afectiva. La narración

⁶⁶ Este efecto claustrofóbico, que recorre tanto la estructura como la trama, puede leerse como una metáfora de las condiciones históricas, políticas y culturales en las que escribe Shua. Ser mujer, judía y escritora en una dictadura es también habitar un espacio sin salidas.

⁶⁷ Para terminar este libro, recibe una beca de la Fundación Guggenheim en 1993.

avanza como una sucesión de fragmentos imprecisos, donde los límites entre lo vivido y lo recordado se desdibujan. La memoria, en este caso, es un terreno inestable que evidencia tanto los efectos del trauma como la necesidad de reconstrucción subjetiva.

Esta poética del encierro encuentra su máxima condensación en los libros de microrrelatos “La sueñera” (1984) y “Casa de geishas” (1992), donde Shua lleva al límite la forma breve. “El aire alrededor del texto es tan importante como lo que está escrito”, afirma Shua (2023). Allí, el texto solo insinúa y el espacio en blanco se convierte en un territorio de resonancia, un lugar donde el lector debe detenerse, releer, volver a habitar el texto. Casi como si el acto mismo de repetir sería la forma de abrir el laberinto simbólico en el que habitan sus personajes – en especial, sus mujeres–atrapadas entre lo que se espera de ellas y lo que desean ser.

Es así como Shua pone en escena un laberinto sin salida. La protagonista del relato, definida y nombrada a partir de su rol de madre, no tiene adónde ir, ni simbólica ni físicamente. Todo le remite al mismo lugar: la casa, los hijos, el deber. No hay centro desde el cual orientarse ni salida que permita transformarse. La arquitectura del relato es la de la repetición: de gestos, de rutinas, de fracasos. La maternidad, y la casa entendida como esa continuación de su rol como madre, aparece así, como un circuito cerrado, donde cada intento de ajuste solo reproduce la asfixia. Frente a este encierro, lo que emerge no es la redención ni la emancipación, sino el colapso. La figura materna se fragmenta, se desborda, se vuelve abyecta.

Este modelo de madre ideal, sostenido por discursos normativos y dispositivos de control como los manuales de crianza, no constituye una invención reciente. Es el resultado de un largo

proceso de construcción histórica. La maternidad moderna —tecnificada, vigilada, centrada en la figura femenina como única garante del bienestar familiar— responde a un sistema de significaciones que se fue consolidando a lo largo del tiempo.

2.2. El paradigma de la “buena” madre: cultura, poder y derivas

En “Como una buena madre”, la maternidad deja de ser una experiencia exclusivamente biológica para revelarse como un dispositivo de poder que define y condiciona la existencia de las mujeres. La crítica feminista ha sido clave para traer a la superficie estas estructuras y, al mismo tiempo, para posibilitar pensar la maternidad desde la diferencia, la autonomía y la pluralidad de experiencias. Así, el texto de Shua no solo hacen evidente la carga opresiva — y hasta violenta— que implica el mandato paradigmático de la maternidad, el cual obliga al sujeto femenino a ajustarse a un arquetipo genérico que borra su singularidad y disuelve su identidad. También evidencia las formas en las cuales las mujeres, en tanto madres, reconocen el poder que detentan y, en consecuencia, lo ejercen. Es precisamente en este ejercicio —ambivalente y contradictorio— donde se evidencia una forma paradójica de participación en el macroproyecto de sociabilidad moderna, y donde figuras como la protagonista del cuento se tornan monstruosas. Como señala Valcárcel (1994), el reclamo de las mujeres del “derecho al mal” (en tanto el derecho, tal cual el que detentan los hombres, “a no ser excelentes”), debe pensarse como una herramienta ética que permite romper con el deber absoluto y repensar la agencia femenina más allá del modelo sacrificial. La madre protagonista del relato de Shua, sometida a un mandato excesivo, no es simplemente una víctima: también participa de una dinámica de poder y lo ejerce en los ámbitos

en que le resulta posible. Esta ambivalencia la vuelve impensable, en tanto desestabiliza los binarismos de lo privado y lo público, del cuidado y del poder, de lo maternal y lo político.⁶⁸

Esta diferenciación es culturalmente significativa, ya que revela cómo la maternidad, aun cuando concede a las mujeres un poder inmenso sobre la vida, las somete también a sentimientos de renuncia, frustración y desgaste. El mito de la buena madre opera como un ideal inalcanzable que convive con la pérdida de autonomía y la invisibilización del malestar materno.

El relato de Ana María Shua no surge en el vacío, sino que se inscribe en un paisaje cultural saturado de discursos que moldean, prescriben y normativizan la maternidad. El mito de la “buena madre” no pertenece únicamente al ámbito de lo literario: prolifera en el lenguaje cotidiano, en las políticas públicas, en los manuales de crianza, en los medios de comunicación, en el saber médico, en los estudios psicológicos y, más recientemente, en los espacios digitales. Como ha mostrado la crítica feminista, la maternidad no se impone desde un solo lugar, sino que es el producto de una amalgama de enunciados que, desde distintas disciplinas e instituciones, definen lo que una madre “debería ser”.

El texto de Shua dialoga —de forma crítica y creativa— con esa red discursiva. Su relato no es una representación aislada, sino una respuesta literaria compleja que articula una contranarrativa frente al mandato materno hegemónico. La obra revela la dimensión profundamente política de la maternidad: lo que aparece como una vivencia íntima y emocional es, en realidad, un dispositivo cultural y de poder que estructura la subjetividad femenina. Stuart Hall (1997)

⁶⁸ Esta lectura dialoga con la crítica de Rita Felski (1995), quien analiza cómo la modernidad ha asignado a las mujeres un lugar subordinado dentro del relato histórico, confinándolas al ámbito de lo privado, lo emocional y lo moral. Este desplazamiento no es neutro: responde a un modelo de subjetividad masculina que necesita definir lo femenino como lo otro, como exceso.

sostiene que los discursos no solo reflejan la realidad, sino que la construyen, y los significados no están simplemente ahí fuera, sino que son siempre producidos en el marco de relaciones de poder.

Tal como señalábamos antes, ningún enunciado —y mucho menos uno literario— surge por generación espontánea. Todo discurso responde a otros discursos, y en el caso de Shua, su relato responde al entramado simbólico y regulador que da forma al mito de la buena madre. La literatura, en este sentido, no solo representa la realidad, sino que interviene en ella: desarmando creencias que están incrustadas en el imaginario colectivo.

La tecnificación de la maternidad se manifiesta hoy en la creciente regulación de los cuidados y la crianza mediante prácticas institucionalizadas, saberes expertos y tecnologías de control. Lo vemos en la medicalización del embarazo y el parto, pero también en la proliferación de dispositivos, aplicaciones y manuales que supervisan cada detalle del desarrollo infantil.⁶⁹ En este contexto, la maternidad deja de ser una experiencia subjetiva o intuitiva para convertirse en una tarea profesionalizada, con estándares de desempeño definidos desde afuera. La maternidad se vuelve algo que debe hacerse “bien”, siguiendo instrucciones, evaluaciones y metas de rendimiento. Este modelo impone un ideal de competencia materna donde el error equivale a la culpa.

⁶⁹ Esta estandarización de la maternidad se refleja incluso en ejemplos cotidianos, como cuando los padres hablan sobre ciertas etapas del desarrollo de sus hijos. Un caso común es la expresión "los terribles dos años", utilizada para describir el comportamiento de los niños de esa edad, como si todos atravesaran la misma experiencia de manera uniforme. Esta forma de categorización refuerza la idea de que la crianza sigue patrones predecibles y universales, creando en el imaginario colectivo una falsa homogeneización que ignora las particularidades de cada niño y de cada dinámica familiar.

Esta estandarización, como efecto directo de la tecnificación, impone un modelo homogéneo que transforma a las madres en objetos de constante evaluación. La exigencia no solo proviene de instituciones o saberes médicos, sino que se intensifica en los entornos digitales. Internet está saturada de artículos, blogs, *influencers* y cuestionarios que, bajo una apariencia de ayuda, plantean preguntas tan directas como “¿Eres una mala madre?”. La vigilancia ahora se disfraza de guía, pero continúa funcionando como control.

Paradójicamente, ese mismo espacio de control también abre la puerta a posibilidades de resistencia o, al menos, a la generación de rupturas en los discursos dominantes. En redes sociales y foros, muchas mujeres comienzan a desafiar el ideal de la “buena madre”, reapropiándose de la etiqueta de “mala madre” con ironía y lucidez. Allí, “confiesan” transgresiones, y comparten experiencias personales sobre lo que significa ser madre, lo que hacen y cómo se sienten (expresan cansancio, frustración, incluso el deseo de no ser madre). Estos espacios muestran que algo está cambiando: aunque el mandato sigue vigente, también hay una creciente disposición a interrogarlo.

Susan Goodwin y Kate Huppatz, en su artículo *Mothers making class distinctions: the aesthetics of maternity* (2010), muestran cómo esta regulación también opera a nivel visual. En lugar de centrarse solo en lo que hacen las madres, las autoras se enfocan en cómo lucen. El cuerpo, la ropa, la imagen que proyectan – todo entra en juego en la evaluación social. Siguiendo investigaciones como las de Louisa Smith (2010),⁷⁰ destacan que la ropa, el cuerpo, el estilo personal y el consumo simbólico se han vuelto formas visibles de performar el rol materno.

⁷⁰ Véase el capítulo “Mother of All Constructions: Mothers in Male-Dominated Work”, de Louisa Smith, en *The Good Mother: Contemporary Motherhoods in Australia* (2010), donde se analiza la figura de la madre en contextos laborales masculinizados.

Entre las figuras que analizan, destacan dos arquetipos: la *yummy mummy* —madre atractiva, delgada, con estilo— y la *slummy mummy* —madre descuidada, sin filtro, que rompe con la corrección social. Ambas figuras, aunque opuestas, funcionan como polos simbólicos dentro del mismo sistema de evaluación, donde las madres son juzgadas no solo por cómo cuidan, sino por cómo encarnan visualmente su rol. La tecnificación de la maternidad no solo organiza prácticas, sino también apariencias

Este modelo afecta profundamente la forma en que muchas mujeres entienden y encarnan su rol materno. La presión por cumplir un ideal estético y afectivo refuerza un tipo de subjetividad marcada por la autoexigencia, la comparación y la culpa. Y aunque la escritura femenina ha sido históricamente un espacio de resistencia, algunos discursos, como los manuales de crianza, siguen reforzando formas más sutiles de subordinación, donde el sacrificio se presenta como virtud y el amor como deber incondicional.

En este contexto, el amor maternal, deja de ser una pulsión natural, para revelarse como un entramado de expectativas, de normas y deseos en conflicto. Cuando estas expectativas se confrontan con la experiencia real de la maternidad, emergen tensiones difíciles de sostener. Lejos de la imagen armónica y naturalizada, la maternidad se revela como una experiencia ambivalente, en la que conviven el deseo de fusión con el hijo y la necesidad de separación, el amor y el rechazo, la entrega y el hartazgo. Estas contradicciones no siempre son conscientes, se enraízan en el inconsciente femenino: donde se entrelazan experiencias infantiles, identificaciones con la propia madre y conflictos asociados al complejo de Edipo.

La psicoanalista Silvia Oiberman (2004) insiste en este punto: la maternidad no es un sentimiento puro ni una inclinación natural, sino un proceso complejo donde se entrecruzan amor, deseo, agresividad, identificación y la necesidad de reconocimiento. Es una construcción subjetiva, moldeada tanto por lo psíquico como por lo social. Esa complejidad contrasta con la imagen simplificada que ofrecen los manuales de crianza, que reducen el maternar a una serie de pasos que, si se siguen correctamente, garantizan el bienestar del hijo. Pero esta promesa borra la singularidad, clausura el conflicto y profundiza la culpa.

María Jesús Izquierdo, en diálogo con Marta Dillon (2017), analiza cómo esta lógica se articula con la división sexual del trabajo. Según ella, el patriarcado produce una configuración psíquica en la que las mujeres desean ser deseadas y valoradas, mientras que los hombres buscan poseer lo que desean. En este marco, el cuidado se convierte en una forma de obtener reconocimiento, más que en un vínculo orientado al bienestar del otro. La madre que cuida no lo hace solo por el hijo, sino para sostener una imagen de sí misma: la de una mujer buena, entregada, valiosa. Este circuito refuerza una relación narcisista donde el hijo puede quedar reducido a un objeto funcional, y la madre, a una identidad que no deja espacio para la pregunta por su propio deseo.

Pero la experiencia materna no se reduce a esa lógica de repetición. Como advierte Julia Kristeva (1999), el amor maternal está atravesado por tensiones, ambivalencias, zonas de sombra que no siempre encuentran un lugar en el discurso público. Maternar no es solo cuidar: es enfrentarse con la culpa, con el deseo de huir, con la necesidad de reconocimiento. Es también atravesar una transformación subjetiva profunda, que afecta el cuerpo, el lenguaje, el tiempo y el sentido. Los manuales de crianza, al proponer soluciones estandarizadas, borran esa singularidad

y probablemente lo más humano de la experiencia: su incertidumbre. Esa satisfacción de ir volviéndose madre en el proceso mismo, con todos las dudas y miedos que eso conlleva.

2.3. Maternidad, deseo y el mito del sacrificio: una lectura desde el psicoanálisis

El psicoanálisis ofrece herramientas claves para pensar la maternidad como experiencia simbólica, corporal y subjetiva. Si bien este campo ha sido históricamente problemático para las mujeres —al haber reforzado modelos esencialistas de feminidad y maternidad— también ha abierto vías críticas para desnaturalizar sus fundamentos. En este sentido, leer el texto de Ana María Shua desde una perspectiva psicoanalítica no significa adoptar sus postulados sin cuestionamientos, sino explorar cómo sus conceptos permiten iluminar las tensiones entre deseo, identidad y mandato que atraviesan la figura materna.

Desde su versión clásica, el psicoanálisis ha vinculado la feminidad con la carencia, el sacrificio y el masoquismo. Freud (1990) construyó su teoría del desarrollo psicosexual sobre la diferencia sexual entendida como ausencia: la niña, al percibir la falta de pene, internaliza esa carencia y reorienta su deseo hacia el padre, configurando una identidad femenina que culmina simbólicamente en la maternidad. Esta “solución edípica” ubica la reproducción como el destino que restituye lo perdido. En esta lógica, la madre ocupa un lugar central, pero no por sí misma, sino como mediadora del deseo de otro. Lo femenino, como muestran los primeros estudios freudianos sobre la histeria (Freud, 1992), aparece siempre en los márgenes del lenguaje y del deseo socialmente legitimado.

Este modelo se reactualiza en el cuento de Shua, donde la protagonista parece no tener otra identidad fuera de su rol materno. Su subjetividad está estructurada en torno a las tareas de cuidado

y no hay lugar para el deseo propio. La maternidad no es una elección, sino la única vía legítima de existencia. Cuando ese mandato se vuelve insoportable, el cuerpo comienza a hablar: el dolor físico, la fatiga y el llanto no son síntomas clínicos, sino formas de expresión subjetiva. “Agradecía casi el dolor físico que le permitía evitar la sonrisa, hasta llorar un poco” (Shua, 2001, p. 16). La maternidad, en esta escena, aparece como un espacio de borramiento del yo.

Marie Christine Hamon (1998)⁷¹ señala que, en este marco teórico, la niña atraviesa una doble renuncia: debe abandonar el deseo de ser como su madre y, al mismo tiempo, separarse de ella para orientarse hacia el padre. Este proceso produce una identidad femenina marcada por la carencia, por la necesidad de reconocimiento externo y por la dificultad de construir un deseo autónomo. A lo largo del psicoanálisis clásico, esta fragilidad identitaria se vio reforzada por la teoría de la envidia del pene, que autoras como Karen Horney (1970) y Melanie Klein (2009) reformularon radicalmente. Horney plantea que la envidia no es anatómica, sino social: lo que se desea no es el órgano, sino el poder simbólico que representa. Klein, por su parte, se detiene en la ambivalencia de la relación con la madre, ubicándola como fuente primaria de deseo y conflicto, incluso antes de la figura paterna.

Piera Aulagnier (1991) profundiza esta crítica al afirmar que el deseo materno no es unívoco ni natural, sino una estructura compuesta por tres niveles: el deseo de embarazo, el deseo de ser madre y el deseo de tener un hijo. Estos niveles no siempre coinciden y están mediados por representaciones simbólicas, expectativas sociales e inscripciones subjetivas. De este modo, la

⁷¹ Según Marie Christine Hamon (1998), al igual que los niños, el pasaje afectivo hacia el padre en las niñas solo ocurre cuando se reconoce la castración simbólica de la madre. Este reconocimiento marca una ruptura con la figura materna idealizada y permite la entrada en la lógica edípica.

maternidad se revela como un entramado complejo de significaciones, lejos de cualquier determinismo biológico.

Julia Kristeva (2006) lleva esta lectura más allá al introducir el concepto de lo abyecto: la madre es, para el hijo, lo más propio y lo más extraño, aquello que debe ser rechazado para que el sujeto pueda constituirse. Maternar, desde esta perspectiva, no es una experiencia de plenitud sino de fractura: descentramiento del yo, disolución de los límites, exposición radical a la alteridad. En el cuento de Shua, esta experiencia se plasma en imágenes de desgarramiento físico y simbólico: “sentía también que una parte de ella misma se iba a través de los pezones” (Shua, 2001, p. 11). El cuerpo materno aparece como un territorio de expropiación: dar vida implica vaciarse, dejar de ser una.⁷²

Desde Freud (1986a)⁷³ hasta Helen Deutsch (1924)⁷⁴, el psicoanálisis ha vinculado esta disposición al sacrificio con el masoquismo femenino.⁷⁵ La madre ideal —la madre buena— es aquella que se anula por el otro.⁷⁶ En el cuento, esta lógica se vuelve asfixiante: la protagonista cuida sin descanso, pero su cuidado no le ofrece ni gratificación ni reconocimiento. La pulsión,

⁷² El momento en que la madre siente que “una parte de ella misma se va a través de los pezones” expresa con precisión la experiencia de entrega corporal absoluta y la sensación de vaciamiento subjetivo muchas veces acompaña a la maternidad. La “sed violenta”, por su parte, representa no solo el agotamiento físico, sino también un deseo insatisfecho: una pulsión sin objeto que permanece como necesidad persistente e insaciable.

⁷³ Freud (1986a) sostiene que el masoquismo constituye un rasgo fundamental de la feminidad, al asociarlo con experiencias como la castración simbólica, la penetración sexual y el parto. Esta concepción ha sido ampliamente discutida y cuestionada desde enfoques feministas contemporáneos.

⁷⁴ Helen Deutsch (1924), citada por Tendlarz (2002), plantea que la feminidad se define por la capacidad de sacrificio, especialmente en el contexto de la maternidad, donde el deseo propio queda subordinado a la necesidad del otro.

⁷⁵ Esta búsqueda se resuelve parcialmente cuando la mujer se convierte en madre. Desde esta perspectiva, la maternidad se interpreta como una forma para satisfacer esa carencia percibida, reflejando un masoquismo intrínseco en la experiencia femenina.

⁷⁶ Durante el complejo de Edipo, la niña internaliza una relación ambivalente con el falo, lo que la lleva a estructurar su identidad en torno a la falta. Esta carencia simbólica se proyecta luego en la maternidad, concebida como un acto de redención en la que la mujer se sacrifica por el hijo, renunciando a sí misma a sí misma.

reprimida una y otra vez por la función, estalla en un deseo agresivo que debe ser contenido: “quería llorar... quería pegarlos muy fuerte... pero antes tenía que asegurarse que los tres estuvieran bien” (Shua, 2001, p. 15).

Elizabeth Badinter (1981) retoma esta crítica al señalar que la idealización del sufrimiento materno ha sido reforzada incluso por el discurso psicoanalítico. Muchas mujeres encuentran en la maternidad una forma de gratificación narcisista, pero esta suele implicar una renuncia constante: al deseo, al tiempo propio, a la subjetividad. En el cuento, el título mismo actúa como enunciado normativo: “como una buena madre” es una fórmula que vigila, que exige, que marca el límite entre ser y no ser adecuada.

Uno de los desafíos del psicoanálisis contemporáneo ha sido, justamente, pensar la tensión entre ser madre y ser mujer. Leticia Glocer Fiorini (2001) insiste en la necesidad de romper con la escisión tradicional entre maternidad y sexualidad. La cultura ha dividido a la mujer en dos figuras opuestas: la madre asexual y la mujer deseante. Esta división empobrece la experiencia subjetiva y borra la complejidad psíquica del vínculo madre-hijo. Glocer propone pensar ese espacio como un lugar tercero: una trama intersubjetiva donde coexisten pulsiones, afectos y conflictos. “El espacio intersubjetivo madre-hijo no es sólo especular y gozoso, sino también un espacio tercero” (Glocer, 2001, p. 113).

En el cuento de Shua, esta escisión también se visibiliza. La protagonista no tiene espacio para la singularidad ni para el deseo: solo para el deber. Pero ese modelo de perfección se fisura. No hay estallido, no hay rebelión, pero hay síntoma. El cuerpo que se agota, el gesto reprimido, el silencio, expresan lo que no puede decirse: el hartazgo, la ambivalencia, el deseo de huir. En

términos psicoanalíticos, el síntoma es también una forma de enunciación: una verdad que irrumpe donde la palabra no puede.

Desde esta perspectiva, la maternidad puede pensarse no como una esencia, sino como un campo conflictivo de significaciones. Leer el cuento de Shua desde el psicoanálisis —en diálogo con sus críticas y reformulaciones— permite visibilizar las tensiones entre amor y agotamiento, entre deber y deseo, entre función e identidad. En ese terreno movedizo se dibuja el laberinto que transita la protagonista: un laberinto sin salida evidente, pero cuyo recorrido, gracias a la literatura, se vuelve pensable.

2.4. El laberinto de la madre perfecta: “Como una buena madre”

Como se ha señalado previamente, el cuento “Como una buena madre” expone, con ironía mordaz y crudeza, la creciente brecha entre el ideal materno sublime y la realidad, muchas veces grotesca e implacable, que los niños, objeto y fundamento de la maternidad, pueden imponer. A través de una escritura que oscila entre lo salvaje y lo absurdo, la historia desmantela la imagen de la “súper buena madre”, encarnada en la protagonista, quien se esfuerza obsesivamente por seguir al pie de la letra las enseñanzas de los “muchos libros” leídos sobre cuidado, crianza y educación infantil.

Desde el inicio del relato, se establece un contrapunto entre la vida doméstica y el modelo ideal de maternidad promovido por la literatura especializada. La protagonista consume ávidamente estos textos, convencida de que el amor materno se traduce en la capacidad de

interpretar con precisión las necesidades de su hijo. Esta expectativa es enfatizada en un fragmento revelador: "Mamá siempre leía libros acerca del cuidado y la educación de los niños. En esos libros, y también en las novelas, las madres (las buenas madres, las que realmente quieren a sus hijos) eran capaces de adivinar las causas del llanto de un chico con solo prestar atención a sus características" (Shua, 2001, p. 7).

Estos *hijos-monstruos* desnaturalizan lo familiar y ponen en cuestión aquello que suele asumirse como seguro y conocido. Al mismo tiempo, reflejan el peso del mandato social que regula las tareas domésticas y el cuidado de los niños, transformando lo que debería ser un vínculo amoroso en una relación ambigua y opresiva. Esta ambigüedad genera una profunda angustia: ¿los niños son deliberadamente malintencionados o simplemente inconscientes de sus gestos? La duda sobre la inocencia de los hijos se convierte en un pensamiento inconfesable para una madre, ya que traiciona el ideal del amor maternal y contradice lo que una "buena madre" debería sentir.

En este contexto, lo cotidiano y lo íntimo se transforman en escenarios de terror. La casa, ese espacio que debería sentirse como seguro, se vuelve opresivo y desconcertante, haciendo surgir lo siniestro: lo extraño que habita en lo familiar. Es precisamente esta tensión entre los afectos profundos y los mandatos sociales lo que genera el miedo: cuando las certezas sobre los roles y vínculos se desmoronan, emergen el espanto y la desilusión, cuestionando los límites de lo humano y los significados asociados al amor maternal.

Las relaciones de dependencia a menudo generan hostilidad y dan lugar a microviolencias, muchas veces derivadas de la postergación social que enfrenta la cuidadora, quien posiblemente

ha abandonado sus propios proyectos de vida para dedicarse al cuidado. En este sentido, podríamos interpretar que la madre en el relato ha sacrificado sus propios planes de vida en función del cuidado de sus hijos, situándola en una posición de vulnerabilidad emocional y dependencia. Sin embargo, también es posible observar en el relato ciertos descuidos por parte de la cuidadora.⁷⁷ ¿Son estos actos intencionales o simplemente el resultado de expectativas imposibles que recaen sobre ella? Paradójicamente, la narrativa transfiere la crueldad a los hijos, quienes dominan la escena y generan el miedo que permea el relato. Surge entonces la pregunta: ¿qué es lo que realmente se teme? ¿El fantasma de no ser querida o el de no querer? Este doloroso conflicto parece estar ligado a la aceptación de una identidad de mala madre o cuidadora insuficiente. En este contexto, resulta pertinente cuestionar si las mujeres pueden dejar de naturalizar esa “disposición ética” hacia el cuidado, que no solo refuerza su identidad en esta tarea, sino que también las encierra en ella. (Gago, 2017). Tal vez la culpa materna se origine en esta vulnerabilidad inherente, una culpa que surge al percibirse como defectuosas⁷⁸ frente a la expectativa de una omnipotencia maternal que, en realidad, se traduce en una autoexigencia constante e inalcanzable.

El cuento se va tejiendo como una sucesión creciente de torturas y tormentos infligidos por los tres hijos a su madre, quien, a pesar de sus esfuerzos, nunca logra alcanzar el ideal de ser una madre perfecta. Esto se establece a modo de la figura de una bola de nieve pues los hijos no dejan

⁷⁷ El “efecto monstruo” no es tanto algo tangible como una impresión o sensación que deja una huella emocional en el otro. Está relacionado a las reacciones y sentimientos que se generan en quien observa, percibe o presencia algo perturbador. Se relaciona con una experiencia efímera, casi como una aparición del inconsciente, que irrumpe y amenaza la estabilidad emocional. La protagonista está constantemente acechada por los mandatos normativos que regulan su rol de madre y mujer, los cuales proyecta sobre sus hijos. Así, estos terminan encarnando simbólicamente lo monstruoso: las tensiones, contradicciones y angustias que surgen de un entorno que oprime tanto el deseo como la subjetividad materna.

⁷⁸ Esta noción de lo defectuoso puede vincularse con la categoría de falta desarrollada en el psicoanálisis, ya abordada previamente, donde el sujeto se constituye en relación con una carencia estructural.

de pelear e insultarse, inundan el baño, se pintan arruinando los cosméticos de la madre, hacen un picnic en medio de la cocina, rompen un estante y una vajilla de gran valor sentimental, y le manchan su mejor mantel. La vemos inmersa en un remolino de tareas a las cuales se somete: atendiendo al verdulero que le trae fruta y verduras,⁷⁹ preparando una torta, contestando el teléfono, amamantando o cambiando el pañal del bebé, al mismo tiempo que intenta evitar que su hija mayor y el hijo del medio peleen y lastimen al bebé. El gran dilema⁸⁰ de la madre en esta casa se ve reflejado en el contraste entre la fantasía de ser una madre ideal y la realidad de ser una madre suficientemente buena. Para Winnicott (1981), una madre suficientemente buena es una figura materna que es capaz de satisfacer las necesidades básicas de su hijo y proporcionar un entorno emocionalmente estable para su crecimiento. La idea de Winnicott enfatiza que las imperfecciones y las frustraciones moderadas son inevitables, ya que le permite desarrollar una sensación de seguridad y confianza en el mundo. Pareciera que esta madre, en su búsqueda por alcanzar una perfección materna, se esfuerza por abarcar todas las dimensiones posibles, transformando su casa en un ambiente hostil, sin posibilidad de crecimiento y cuidado, no solo de los hijos, si no de ella misma. El vínculo emocional que se crea entre la diada madre-hijo, es la forma de conocerse y encontrarse del uno con el otro.

De esta manera vemos a la madre reducida a un cuerpo, a la función puramente biológica de dar a luz y cuidar físicamente de un niño, dejando de lado aspectos emocionales, psicológicos y sociales de su rol. Es decir, el cuerpo de la mujer se convierte en la principal víctima de los actos de sus hijos, sufriendo una serie de heridas como resultado: se corta la mano con un vaso roto,

⁷⁹ Continúa la autocrítica: "Una buena madre no encarga el pedido: una madre que realmente quiere a sus hijos va personalmente a la verdulería y elige una por una las frutas y verduras con que los alimenta" (Shua, 2001, p. 10).

⁸⁰ García Serrano (2001) denomina este dilema "la duda agónica", en su artículo homónimo, al referirse a la tensión constante sobre cómo debe actuar una madre frente a las múltiples exigencias que recaen sobre ella.

sufre una fuerte esquinca en el tobillo, se quema el antebrazo, se golpea la nuca y, finalmente resulta herida en la córnea por su propio bebé. Este último acto de violencia genera un nuevo tormento psicológico, ya que la imagen de la “buena madre” culpa a la madre real por no haber cuidado adecuadamente las uñas del bebé. Incluso llega a culparse a sí misma por el dolor que experimenta, es decir, hasta cuando el bebé le rasguña la córnea y la deja sin la posibilidad de ver bien, que podría leerse también como una forma de liberación de lo que le estaba ocurriendo a su alrededor, en ese momento de dolor intenso, la culpa también es suya. El dolor físico y emocional sufrido en el cuerpo de la madre por los propios hijos nos permite reflexionar sobre la historia de Shua y esta madre, incapaz de desahogarse en un profundo odio hacia sus hijos, debido a las enseñanzas de los libros de autoayuda maternal, los cuales le impiden tener un contacto real con sus propios sentimientos. En una famosa conferencia Winnicott ofrecía una lista de hasta 18 razones de odio a los hijos por parte de las madres, muchas de ellas las encontramos ilustradas nítidamente en el cuento de Shua:

El bebé no es la propia concepción (mental) de la madre.

El bebé no es sólo el de los juegos infantiles, el nene de papá, del hermano, etc.

El bebé no es producido mágicamente.

El bebé constituye un peligro para el cuerpo de la madre durante el embarazo y el parto.

El bebé interfiere en la vida privada de la madre, es un reto que provoca preocupación.

En mayor o menor grado, una madre siente que su propia madre exige un bebé de ella, de manera que su bebé es producido a fin de aplacar a su madre.

El bebé le hace daño en los pezones incluso al chupar, actividad que al principio es de tipo masticatorio.

El bebé es cruel, la trata como a una escoria, como a una sirvienta gratuita, una esclava.

Ella tiene que amarle, incluyendo sus excreciones, al menos al principio, hasta que el bebé tenga dudas con respecto a sí mismo.

El bebé trata de hacerle daño, la muerde periódicamente, como señal de amor.

Da muestras de desilusión con respecto a ella. Su amor excitado es un amor interesado, de tal manera que una vez conseguido lo que se proponía, la arroja de sí como si se tratase de una mondadura de naranja.

(Winnicott, 1981, pp. 5-6)

Con respecto del odio hacia los hijos Winnicott comenta:

Una madre debe tolerar el odio que siente hacia su bebé sin hacer nada al respecto. No puede expresarlo frente al niño. Si, por temor a lo que puede hacer, le resulta imposible odiar adecuadamente cuando el niño la lastima, debe caer en el masoquismo, y creo que esto es lo que da origen a la teoría de un masoquismo natural en las mujeres. Lo más notable en una madre es su capacidad para dejarse lastimar tanto por su hijo y odiar tanto sin hacerle nada al niño, y también su capacidad para aguardar recompensas que pueden o no llegar en un momento posterior de la vida. (Winnicott, 1981, p. 6)

Volviendo al relato de Shua el cuento presenta momentos humorísticos e irónicos como, por ejemplo, cuando la madre premia a los hijos mayores con caramelos para que se callen, ante lo que la voz narrativa añade “como una buena madre, equitativa, dueña y divisora de la justicia. Pero una buena madre no consuela a sus hijos con caramelos, una madre que realmente quiere a

sus hijos protege sus dientes y sus mentes” (Shua, 2001, p.8). Y también en el momento en que les enciende el televisor para que la dejen en paz: “Levantaron el volumen hasta un nivel intolerable y se sentaron a medio metro de la pantalla. (...) Mamá pensó que se iban a quedar ciegos y sordos y que se lo tenían merecido” (Shua, 2001, p. 9). En ambas instancias del relato, nos encontramos con una madre que realiza acciones que podrían considerarse “malas” para calmar a sus hijos. Esto nos muestra irónicamente los deseos ocultos de la madre, revelando un conflicto interno, una ambivalencia. Por un lado, hay un deseo sutil de que los hijos se queden ciegos, sordos y se les piquen los dientes y, por otro lado, la terrible culpa que deviene del tan solo pensarlo y ejecutarlo.

En palabras de Elsa López: “En esta visión de la maternidad, la culpa guarda correspondencia con el debate de la normativa y de la vigilancia social sobre la conducta materna, en vínculo con lo femenino.” (López, 2021, p.155):

El título del relato se establece a manera de antítesis de las expresiones y sentimientos de la protagonista. La narración en tercera persona funge como coyuntura de ese contraste, pues articula, de manera estratégica, el discurso cultural impositivo con la intimidad subjetiva de Mamá. Shua representa, de manera muy meticulosa, la desviación del canon y sus líneas elementales con el recurso de la culpabilidad de la madre por la tensión generada entre el “ser” y el “deber ser”, lo cual se advierte en la angustia de reprimir aquellas actitudes “poco maternas” en las que incurre (López, 2021, p.158).

En el relato, se construye una experiencia aterradora al explorar la maternidad como un espacio a veces claustrofóbico que, por definición, se relaciona con la vida cotidiana, representada

por la casa.⁸¹ Se utiliza este ejercicio simbólico para mostrar la mente materna como un hogar indómito, generando una sensación de inquietud y desorden. Como lo refiere Victoria García, citada por López, “Shua presenta a una mujer a punto de sufrir una perturbación mental y el hecho de que cumpla el papel de madre está en estrecha relación con esa inminente perturbación” (García en López 2021, p. 162). En este relato, se establece una conexión que alude al tema recurrente que vincula las perturbaciones mentales y maternidad, que se puede pensar como el resultado de la internalización de códigos culturales rígidos en relación con el papel de la madre.

En su análisis del cuento de Shua, Elsa López nos recuerda un famoso texto de Freud (2009) conocido como “lo siniestro” o “lo ominoso”. Freud describe lo siniestro como la experiencia inquietante en medio de lo familiar, es decir, la sensación de terror en un contexto conocido. La experiencia de lo ominoso surge de la interacción entre el individuo y su entorno, lo que provoca una sensación incomoda incluso en lo que debería ser familiar. Esta tensión entre lo que debemos ocultar y lo que nos sucede biológicamente desencadena frustración y desaliento, emociones que deben ser reprimidas. En el cuento, lo vemos reflejado cuando la leche materna se sale de los pechos de la madre como respuesta a la cercanía del bebé, pero al mismo tiempo le causa dolor físico y le da ganas de llorar. Una vez más, ella intenta borrar ese dolor con una sonrisa, tratando de ocultar sus verdaderos sentimientos.

Freud comenta que “lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno no se orienta” (Freud, 2009, p. 221). Esto parece aludir a la condición de maternidad, en la que, a pesar de leer numerosos libros y escuchar una abundancia de sugerencias, no queda claro como

⁸¹ Betty Friedan (2016) definió esta situación de aislamiento con la irónica expresión de “confortables campos de concentración” (p. 393), aludiendo al encierro doméstico de las amas de casa. Definió a la madre como una “heroína ama de casa” y subrayó la “dolorosa insatisfacción” (p.79) que muchas mujeres experimentan dentro de ese ideal.

“convertirse” en una buena madre, lo que es una fantasía en sí misma. Porque la idea misma de buena madre es una fantasía o idealización extrema.

Hay que recordar que en el cuento de Shua se concentra la representación de la mujer madre de un modo bien específico en el que los discursos se introducen en y regulan las prácticas domesticas: la escritora despliega ante nosotros esa subjetividad femenina en constante *automonitoreo* en función de un ideal construido socialmente. A lo largo del cuento hay una pregunta que aparece de manera recurrente: ¿Entonces qué es ser una madre? Julia Kristeva nos dice que: “Una madre es una continua separación, una división de la misma carne. Y, por consiguiente, una división del lenguaje –y así lo ha sido siempre” (Kristeva, 1999, p. 254). Cuando la madre descrita por Ana María Shua está en el baño, aterrorizada por sus dos hijos, de repente recuerda al bebé, lo rescata de las manos de su hija Soledad ⁸² y vuelve al baño: “Su be-bé. Chiquito. Indefenso. Suyo. Mamá lo abrazó, lo olió. La leche empezó a fluir otra vez, mansamente de sus pechos [...] el bebé era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella.” (Shua, 2001, pp. 23-24) Esta madre se piensa como un solo cuerpo con su bebé; sin embargo, afirma Kristeva (1999), entre madre e hijo, sólo existe “el abismo”, abismo que para Shua se encuentra crispado de violencia:

[Él bebé] era todavía suyo, todo suyo, una parte de ella. Movía incontrolablemente los bracitos como si quisiera acariciarla, jugar con su nariz. Tenía las uñitas largas. Demasiado largas, podía lastimarse la carita: una buena madre, una madre que realmente quiere a sus hijos, les corta las uñas más seguido. Algunos movimientos parecían completamente

⁸² Un nombre significativo, pues antes de la llegada de los otros hijos, esa madre estaba sola con Soledad. Ningún libro, ninguna figura paterna ni ninguna guía pudieron llenar ese vacío. Su primera experiencia de maternidad estuvo marcada por la soledad en su estado más puro: una madre con Soledad, en soledad. En este sentido, su tránsito hacia la maternidad no surge del acompañamiento, sino de la ausencia, de un espacio en el que la soledad se convierte en la única certeza.

azarosos, otros eran casi deliberados, como si se propusieran algún fin. El índice de la mano derecha del bebé entró en el ojo de mamá provocándole una profunda lesión en la córnea. Él bebé sonrió con su sonrisa desdentada. (Shua, 2001, p. 24) ⁸³

Patricia Rotger (2018, p.24) señala que se trata de “un gesto muy violento, aun en su micro expresión, porque pone en contraste la dulzura e ingenuidad típicamente asociado a la imagen de un bebe con la agresividad más extrema”. La escena en la que la madre, lastimada y golpeada tras forcejar con sus hijos, se ve obligada a recluirse en el baño junto al más pequeño para protegerlo de la persecución de sus hermanos, revela una absoluta vulnerabilidad. En ese momento de encierro y miedo, la maternidad se despliega no como un espacio de ternura y seguridad, sino como un territorio hostil donde la violencia irrumpe desde el interior del propio hogar. Este quiebre puede leerse a la luz de los postulados de Kristeva, quien señala que “El niño o niña es sin remedio otro [...] yo me enfrento al abismo entre lo que es mío y lo que de aquí en adelante será irremediamente un extraño” (Kristeva ,1999, p. 255). Pareciera que, entre la confusión de la simbiosis y la dosis adecuada de separación se genera un laberinto que trunca cualquier camino posible para llegar al puerto deseado, ser una buena madre.

En este relato, Shua juega con los límites de la realidad hasta la incomodidad. A través de la ironía, nos introduce en una escena íntima y familiar donde la protagonista y sus hijos parecen deslizarse hacia un mundo de delirio e irrealidad, revelando así sus miedos y terrores más profundos: la posibilidad latente de ejercer violencia contra sus propios hijos. De este modo, la

⁸³ Al final, cuando cree haber escapado de esos dos verdaderos monstruos, la madre se encierra en el baño y arrulla al bebé en un gesto que, como señala García Serrano (2001, p. 240), remite a la imagen de la *Pietà*. Pero en ese instante de aparente calma, ocurre lo inesperado: el ataque del propio bebé.

experiencia de la maternidad se presenta como un territorio de conflicto, tensionado por las expectativas sociales que dictan qué significa ser una "buena madre".

Las nociones de maternidad y los roles de género no son estáticos; evolucionan con el tiempo, transformándose en función de los cambios socioculturales. Desde una perspectiva social, la maternidad implica no solo la relación entre madre e hijo, sino también la forma en que estas representaciones son moldeadas, cuestionadas y resignificadas. En este proceso de adaptación, las madres enfrentan desafíos que, idealmente, deberían ser acompañados y sostenidos por una comunidad que reconozca la complejidad y diversidad de sus experiencias.

2.5. “Como una buena madre”: tecnificación, deshumanización y derivas paradójales

El cuento “*Como una buena madre*” expone, con una inquietante simpleza, los efectos paradójicos de la tecnificación de la maternidad. Lejos de representar un avance liberador, esta hiper regulación del cuidado se convierte en una amenaza tanto para quienes maternan como para quienes son cuidados. Podríamos pensar que los manuales de crianza fueron concebidos con la intención de acompañar, de ofrecer claridad en medio del caos emocional y físico que implica la experiencia de maternar. Podríamos incluso asumir que respondían a una voluntad de progreso, de alivio, de perfeccionamiento. Pero como en toda supuesta evolución, el camino no es lineal: está lleno de baches, regresiones y contradicciones.

La paradoja radica en que estos dispositivos de ayuda, pensados para todas, terminan borrando las diferencias, los matices, los procesos singulares. Ignoran que cada maternidad es única, que cada mujer es un sujeto en transformación constante, en conflicto, en aprendizaje. Los manuales olvidan que maternar no es una técnica, sino una experiencia encarnada (a través del

cuerpo), atravesada por la historia personal, los vínculos parentales previos, los miedos, los deseos, las contradicciones. El proceso de devenir madre no se reduce a seguir instrucciones: es un trayecto incierto atravesado por la duda, el error, la angustia, la improvisación, e incluso por sorpresas que desbordan cualquier manual.

El cuento muestra con crudeza cómo este modelo, diseñado para preservar la vida y garantizar el bienestar, fracasa escandalosamente: madres extenuadas, hijos perturbados, vínculos desbordados. Lo que debía cuidar, termina dañando. Y es en ese punto de ruptura donde los personajes, asfixiados por el mandato, devienen monstruosos —no como una anomalía individual, sino como una respuesta radical ante una norma que oprime. La casa se vuelve un espacio de encierro; lo ominoso se asoma como parte de la rutina cotidiana.

Siguiendo a Sartre, podríamos decir que la escritura de Shua actúa como una forma de acción por revelación: al mostrar los reveses del mito maternal, interpela al lector y lo incomoda. Porque lo monstruoso no está solo en los hijos —salvajes, insaciables, demandantes—, sino en la propia madre: en su ambivalencia evidenciada en su ternura (usa diminutivos para nombrar a los hijos y al padre), en la represión de sus impulsos más crudos. Esa es quizá la figura que más incomoda del relato: no la madre abnegada que sufre en silencio, sino aquella que ya no se puede sostener; que cuida con devoción, pero también con fatiga, que empieza a temer su propio desborde. Una madre que se asusta de lo que podría hacer, de lo que empieza a pensar, de lo que no puede ya contener.

“Como una buena madre”, como toda gran literatura, abre un espacio simbólico para pensar lo impensable, para nombrar lo que suele mantenerse en la sombra: la dimensión conflictiva, y que tanto puede asustar de la experiencia de matinar. El texto solo muestra una escena: la escena de

la imposibilidad de sostener el ideal. Porque tal vez lo más difícil no sea resistir el mandato externo, sino el ideal interiorizado: aquel que susurra culpa incluso en los silencios, el que transforma el cansancio en falla, la ambivalencia en fracaso y el deseo en amenaza.

El laberinto que nos muestra el cuento es un entramado de exigencias interiorizadas que aprisionan desde dentro. Un laberinto sin centro ni salida clara, donde cada intento de cumplir con lo esperado, de esforzarse aún más, solo produce encierro y frustración. La maternidad, tal como aparece en el cuento, se vuelve entonces una experiencia que confunde y agobia. Incluso lo más íntimo, que está relacionado con lo más primitivo de la maternidad —sostener una vida— se vuelve un dispositivo de desgaste. No hay lugar para la preguntarse por el deseo propio, porque todo ha sido absorbido por la obligación.

Humanizar la maternidad no pasa por idealizarla menos, sino por mostrarla entera, con sus luces y sus sombras. Tal vez solo enfrentando lo monstruoso —ese borde oscuro de lo materno que nadie quiere mirar— podamos empezar a desanudar el verdadero laberinto: el de la madre que quiere ser perfecta, que busca estar a la altura de un ideal imposible y que, en ese intento, se pierde a sí misma. El laberinto del desborde. De la que ya no puede más y, sin embargo, sigue. Porque nadie le enseñó a cuidarse, porque todavía cree —y teme— que ser una buena madre implica desaparecer.

Conclusiones

Laberintos de la maternidad: cuerpos en disputa y relatos de resistencia

Susan Suleiman afirmó en su ensayo *Writing and Motherhood* (1985) que “las madres no escriben, son escritas”. Lo decía con un espíritu de denuncia, pero también con la esperanza de que esa posición pasiva impuesta a las madres pudiera revertirse. Le interesaban las escritoras que eran madres y le preocupaba cómo la maternidad —más que nutrir la escritura— se volvía, muchas veces, un obstáculo. Y tenía razón: escribir desde una posición crítica y situada implica justamente revertir ese gesto, abrir espacio a una narrativa en la que las mujeres puedan escribir sus propias maternidades, desde la experiencia, la ambivalencia, la diferencia y también la soledad.

Desde una perspectiva situada en América Latina, resulta urgente repensar las representaciones de la maternidad en una selección de textos literarios que, pese a sus distancias temporales y enunciativas, revelan la prevalencia de estructuras y dinámicas de sociabilidad tradicionales. Los textos de Lispector y Shua, a pesar de haber sido publicados en momentos y contextos diferentes, evidencian cómo ciertas características vinculadas con la maternidad y las expectativas sociales que se imponen sobre las mujeres prevalecen y permanecen inmunes al paso del tiempo. Es decir, estas obras evidencian cómo los sujetos femeninos, reducidos al rol de madres y, en consecuencia, cuerpos dedicados a la reproducción y el cuidado deben cumplir con una serie de exigencias y convenciones que revelan la imposición de una identidad genérica y petrificada.

Una de estas constantes es la representación de mujeres sin nombre, figuras cuyo ser queda absorbido por el mandato materno. Mientras otros personajes conservan rasgos individuales, las madres de estos relatos aparecen despojadas de subjetividad: son esposas, amas de casa, cuerpos

definidos exclusivamente por su función social de preservar el espacio doméstico y sostener el tejido comunitario. Esta supresión de la identidad individual revela la persistencia de lo que diversas teóricas han llamado el "eterno femenino",⁸⁴ una categoría que fija a las mujeres como cuerpos genéricos, impermeables a las transformaciones históricas.

A través de una mirada diacrónica, los textos analizados muestran cómo, incluso en contextos tan disímiles, el sujeto femenino sigue siendo concebido como un cuerpo funcional más que como un sujeto pleno. Como señala Joan Torres-Pou (1998),⁸⁵ la mujer ha sido históricamente expulsada de la historia: configurada como un otro, como lo exterior a la producción histórica y simbólica. No es casual, entonces, que las problemáticas que atraviesan estos relatos —la imposibilidad de desplegar una subjetividad autónoma frente al mandato de la maternidad— permanezcan vigentes.

El objetivo de esta tesis no ha sido condenar la maternidad en sí, sino de desmontar el dispositivo de poder que la ha construido como un deber absoluto. Siguiendo a Foucault, este trabajo ha mostrado cómo la maternidad funciona como un mecanismo de control social: aun cuando las mujeres desean ser madres, el sistema les impone un modelo normativo que asfixia,

⁸⁴ El "eterno femenino" es una idea que ha sido usada para describir la esencia femenina inmutable, como si existiera una naturaleza de la mujer fija, universal y eterna, más allá del tiempo y las culturas. Hoy se habla del eterno femenino para criticar los estereotipos que presentan a la mujer como naturalmente inclinada a la maternidad, el cuidado, la abnegación, como si fueran rasgos biológicos inevitables. Simone de Beauvoir (1969) lo expresó así: "No se nace mujer, se llega a serlo".

⁸⁵ Esta supresión de la identidad individual revela la persistencia de una construcción histórica que Joan Torres-Pou (1998) conceptualiza a través de las nociones de eterno y externo femenino. Según el autor, las mujeres han sido configuradas como cuerpos genéricos: eternos, en tanto repetición inmutable de una esencia naturalizada, y externos, en cuanto excluidas de los procesos históricos y simbólicos que definen a los sujetos plenos. Esta doble operación — la esencialización y la exclusión — explica por qué, pese a las diferencias estéticas, culturales y temporales, los textos estudiados siguen representando a las mujeres atrapadas en funciones socialmente determinadas, impermeables al paso del tiempo.

disciplina y anula su subjetividad. Esta estructura de poder, lejos de ser neutral, actúa de manera transversal sobre los cuerpos, organizando deseos, afectos y conductas.

Mi interés por este tema surge desde un lugar íntimo. La experiencia de ser madre ha sido, para mí, una fuente inagotable de preguntas, emociones y contradicciones. Desde el nacimiento de mis hijos, la ambivalencia ha sido una presencia constante: amor desbordante, deseo de protección, pero también cansancio, dudas, necesidad de espacio propio. Con el tiempo, comprendí que esta ambivalencia no era una falla, sino una parte constitutiva de la maternidad misma. Julia Kristeva (1982) sugiere que esta tensión entre amor y huida, proximidad y deseo de separación, no es inherente a la biología, sino que refleja la posición liminar de la madre frente a lo abyecto: un desdibujamiento de los límites entre su identidad y la del hijo, entre el yo y el otro.

Hoy me reconozco en un lugar intermedio: madre de mis hijos e hija de mi madre. Esta doble posición me ha permitido observar las transformaciones generacionales en torno a la maternidad. Mientras que la generación de mi madre estuvo fuertemente arraigada en ideales de sacrificio y abnegación, las mujeres contemporáneas enfrentamos nuevas posibilidades, pero también nuevas tensiones: ritmos acelerados, vidas fragmentadas, mandatos contradictorios. Este malabarismo constante entre los múltiples roles que se nos imponen —madre, hija, pareja, profesional— evidencia que la maternidad no es unívoca, sino una negociación permanente con las expectativas sociales.

La creciente diversidad de representaciones culturales en torno a la maternidad ha sido para mí un descubrimiento revelador. El auge de formas expresivas como el teatro, el bordado o el cine, que abordan lo materno desde el deseo, el dolor, la culpa, la opacidad o la violencia, constituye una apertura necesaria. Ya no se trata únicamente de narrar una maternidad idealizada, sino de

explorar su complejidad, su fragilidad y su dimensión política. Estas problematizaciones cuestionan directamente la construcción esencialista de lo femenino, reducido a cuerpo que gesta y cuida —un útero, diría Simone de Beauvoir (1969)—, y se manifiestan tanto en el arte como en otras prácticas que, sintomáticamente, están contribuyendo a resignificar espacios e imaginarios históricamente asociados a lo femenino y su corporalidad genérica. Me refiero, por ejemplo, a los talleres de bordado, collage o danza moderna, como aquellos que trabajan a partir de la técnica de Martha Graham, donde el cuerpo se convierte en lugar de expresión, memoria y potencia creadora.⁸⁶

La conexión entre estas vivencias y las narrativas literarias de Lispector y Shua revela un elemento clave en la desencialización de la maternidad: la posibilidad de reimaginarla como un espacio donde la ambivalencia, la culpa y el deseo no se ven como defectos, sino como elementos constituidos de una experiencia profundamente humana.⁸⁷ Estas representaciones, además de conectarnos con experiencias compartidas que pueden aliviar nuestra soledad y confusión como madres, también iluminan un lado más oscuro de la maternidad: las dinámicas de control y opresión que algunas mujeres ejercen sobre sus hijos, tal como ocurre con lo que se ha denominado la maternidad narcisista que, al concebir a los hijos como una extensión del cuerpo de la madre, los someten a un control asfixiante. La maternidad narcisista no solo dificulta la separación e

⁸⁶ Por ejemplo, la técnica de Martha Graham se centra en el movimiento visceral que nace del eje entre el útero y la pelvis: ese centro desde donde brota la fuerza que impulsa el cuerpo con fluidez y ligereza. Esta práctica me conecta profundamente con la experiencia materna, donde esa misma zona del cuerpo guarda la memoria del líquido, el cordón y la vida gestada. La técnica se vuelve entonces una metáfora de la maternidad: un espacio de creación y sostén, donde conviven la fuerza y la fragilidad, y que exige, como la danza, fluidez, flexibilidad y equilibrio.

⁸⁷ Reconocer la opacidad de la maternidad —su irreductibilidad a un sentido unívoco o a una figura ideal— es también restituir su complejidad como sujeto. Esta opacidad, lejos de ser una carencia, puede ser pensada como una forma de resistencia: una manera de afirmar que lo materno no debe ser traducido desde afuera, sino narrado por quienes lo habitan, con todas sus tensiones, contradicciones y zonas de sombra.

individuación de sus hijos —proceso fundamental para el sano desarrollo—, sino que perpetúan un modelo de maternidad que se alinea con las expectativas sociales más tradicionales y opresivas.

Este tipo de maternidad, que se presenta como una forma de "superioridad maternal", representa el polo opuesto de la desencialización. Esas "supermadres", que lo controlan todo y que se convierten en el centro absoluto de la vida de sus hijos, perpetúan la narrativa esencialista que coloca a la madre en un pedestal inalcanzable, como una figura omnipotente y omnipresente. Sin embargo, como señala la crítica cultural, estas maternidades suelen generar relaciones disfuncionales y reproducen las mismas estructuras patriarcales que dicen combatir.⁸⁸

En los relatos analizados, la maternidad aparece como un mandato que no solo regula comportamientos, sino que también produce formas específicas de ser y de habitar el mundo. Las madres representadas por Lispector y Shua devienen cuerpos atrapados en una red de expectativas imposibles, sujetos a estándares de excelencia, abnegación y sacrificio. Así, el gesto de maternar —lejos de desplegarse como un acto instintivo o natural— se visibiliza como un trabajo: un conjunto de prácticas, acciones y renunciaciones que configuran la identidad femenina desde la exterioridad.

Esta crítica se sitúa, además, en diálogo con los análisis de diversas investigadoras, como Beatriz González Stephan (1995), quien ha estudiado cómo los manuales de urbanidad, educación y crianza, surgidos en el siglo XIX y prolongados en revistas familiares del siglo XX, actuaron

⁸⁸ En mi vivencia, la ambivalencia materna — esa coexistencia entre el amor y la repulsión, el deseo de conexión y la necesidad de separación— ha sido una constante. Este sentimiento de dualidad, siempre amplificado por la culpa, no es inherente a la experiencia de la maternidad, sino producto de expectativas culturales que esencializan el rol materno. Esta tensión, además, atraviesa de forma recurrente el corpus literario que analizo, donde la culpa emerge como síntoma de un modelo que exige totalidad emocional e identidad plena a las madres.

como dispositivos de disciplinamiento especialmente incisivos cuando se trataba de las mujeres. De hecho, bajo la apariencia de consejos prácticos, estos textos instalaron y naturalizaron normas que moldeaban a las mujeres como madres ejemplares y guardianas morales del hogar. Así, se reforzaba un proyecto de sociabilidad que, tras las máscaras de la democratización (en la medida en que, mediante el seguimiento de una serie de pautas conductuales, como las que brindaban los manuales, todas y todos podrían ser validados socialmente), resultaba profundamente opresivo.

En este contexto, el mito de la “buena madre” opera como una narrativa central que atraviesa los dos cuentos: una construcción cultural que idealiza el rol materno, borrando las tensiones, los malestares y las resistencias que emergen en la experiencia real de maternar. La literatura, en su potencia crítica, desmonta esta idealización, exponiendo los reveses ocultos bajo la superficie del deber: la culpa, el agotamiento, la rabia, la monstruosidad.

Esta fractura de la subjetividad femenina también se manifiesta en el motivo de la mirada, un hilo simbólico que atraviesa los relatos. Cada texto expone un tipo de mirada que revela, a su modo, la herida, la vigilancia o la ruptura del orden doméstico.

En “Amor”, de Clarice Lispector, la irrupción de la alteridad ocurre a través de la figura del ciego: un hombre que, al no ver, desestabiliza la ilusión de transparencia y control en la que vive la protagonista. La ceguera aquí no es solo física, sino simbólica: señala aquello que permanece fuera del campo de visión social, aquello que no puede ser integrado sin riesgo de fractura. La mirada ciega introduce la posibilidad del abismo dentro de la vida ordenada.

En “Como una buena madre”, de Ana María Shua, la mirada se daña de forma literal: el bebé araña la córnea de la madre, hiriéndola en su órgano de visión. Esta herida representa la

imposibilidad de sostener la imagen idealizada de la maternidad: la violencia irrumpe en el acto mismo del cuidado, desmantelando la fantasía de un vínculo puro e incondicional.

En los dos cuentos, la mirada no confirma la estabilidad del mundo: la trastoca, la hiere, la descompone. Mirar —o ser mirado— implica el riesgo de perder la coherencia de la identidad, de poner en evidencia las tensiones que la maternidad, como mandato y como experiencia, encierra.⁸⁹

La mirada, que fragmenta y revela, encuentra su correlato en el espacio doméstico, otro motivo central en los relatos. La casa, lejos de ser un refugio o un territorio de protección, se revela como una extensión opresiva del rol materno: un lugar donde el mandato de cuidado se vuelve inescapable y donde la subjetividad femenina se ve progresivamente erosionada.

En los textos, el hogar aparece reducido a sus límites más asfixiantes: las cuatro paredes que encierran a la madre en un círculo de deberes, vigilancias y expectativas. El tiempo también se condensa: una tarde, unas horas, un día. Esta temporalidad breve, casi suspendida, intensifica la sensación de encierro y urgencia, como si cada instante prolongara el agotamiento y la escisión interior.

La casa no protege: domestica. Continuando con la lógica de los dispositivos de poder analizados por Foucault (1975), el espacio privado se convierte en un terreno de disciplinamiento sociosexual donde la construcción del género se solidifica a través del cumplimiento de funciones maternas. La mujer, asociada a la maternidad como imperativo social, no encuentra en la casa una posibilidad de ser, sino una reiteración constante de su sujeción. Así, los relatos no solo

⁸⁹ Como advierte Bion (2015), entrar en contacto con la experiencia misma, sin defensas ni narrativas previas que la ordenen, puede ser profundamente doloroso. Ver, en este sentido, es mucho más que percibir: es asumir lo insoportable de lo que se presenta, es atravesar la resistencia a saber.

exponen el deterioro físico y emocional de las protagonistas, sino que también desmantelan la promesa moderna de que el hogar sería un lugar de realización femenina. Al contrario: lo muestran como un escenario de desgaste, vigilancia y control, donde el yo se disuelve en un enredo de exigencias incesantes.

La opresión que los relatos exhiben no convierte a las madres en figuras puramente pasivas o inocentes. Lejos de una representación victimista, los textos visibilizan cómo las mujeres también reconocen y ejercen —aunque sea de manera fragmentaria, fútil o contradictoria— formas de poder dentro del mismo entramado que las subordina.

Como ha señalado Rita Felski (1995, p. 17), la modernidad construyó a las mujeres como el "otro simbólico", relegándolas al ámbito de la emocionalidad, la moralidad y el cuidado. Sin embargo, una lectura a contrapelo revela que, incluso dentro de esos espacios de otredad, las mujeres detectaron márgenes de acción, fisuras desde donde ejercer agencia. No se trata de un poder emancipador ni soberano, sino de intervenciones puntuales, muchas veces ambiguas, que desafían —o al menos tensan— los mandatos que las sujetan.

En esta misma línea, Amelia Valcárcel (1994, p.165) propone pensar el "derecho al mal" como el derecho a no ser excelente, a no responder a los imperativos de bondad y abnegación que, dentro del macroproyecto moderno, se ha exigido a las mujeres, en particular a las madres. Reivindicar el derecho a fallar, a desear otra cosa, a ejercer poder sin culpa, constituye una pequeña pero significativa forma de resistencia, como lo evidencian los personajes de los textos analizados, quienes ejercen la maternidad desde o, aun con todo, y sus quiebres.

Las madres retratadas en los cuentos de Lispector y Shua encarnan este carácter paradójico. Son figuras desgastadas por el deber, pero también sujetos que, por momentos, detentan y utilizan un poder: sobre sus hijos, sobre sus cuerpos, sobre el relato mismo de lo que significa ser madre. Esta ambivalencia —ser simultáneamente objeto de opresión y agente de poder— es la que las vuelve, en términos simbólicos, monstruosas: cuerpos que transgreden la pureza esperada, identidades que se resisten a encajar en los binarismos de víctima o verdugo, de cuidado o violencia.

En esa monstruosidad, los textos hacen visible una subjetividad femenina que, aunque marcada por la contradicción, no puede ser reducida ni al sacrificio ni a la sumisión absoluta. El malestar materno, cuando se expresa, no es solo un síntoma de opresión: es también un gesto de ruptura, una grieta en la narrativa hegemónica de la buena madre.

Es allí donde deviene profundamente productiva la metáfora del laberinto para pensar en las formas sutiles pero contundentes mediante las cuales estos textos ponen de relieve una crítica y, sobre todo, una inconformidad con respecto a los mandatos de la maternidad. El laberinto, con sus caminos múltiples, sus zonas oscuras y su lógica no lineal, se convierte en una imagen privilegiada para representar los recorridos fragmentarios, ambiguos y tensos que atraviesan las subjetividades maternas en estas narraciones.

Como lo evidencian los textos analizados, la literatura va más allá de denunciar u ofrecer un testimonio del malestar femenino. Su potencia radica, más profundamente, en hacer visible lo inenarrable: aquello que la cultura dominante suele suprimir, reducir o volver indecible. Siguiendo a Julia Kristeva (1982), estos relatos trabajan en los bordes de lo representable, desmontando las narrativas hegemónicas que estructuran la maternidad como plenitud, sacrificio virtuoso o destino

natural. El laberinto, en este sentido, no solo es una metáfora de la experiencia materna, sino también del gesto literario que busca trazar caminos donde antes solo había silencio o mandato.

En el cuento “Amor” de Clarice Lispector, el laberinto se configura como un espacio interior, sensorial, casi efímero e incierto. La rutina del hogar y la monotonía de lo cotidiano funcionan como un velo que oculta de manera muy armoniosa los verdaderos deseos de la protagonista. Se trata de un laberinto existencial, íntimo, en el que el acontecimiento – el ciego, el jardín, el surgimiento del deseo– irrumpe y la confronta con lo otro, desestabilizando su identidad y desordenando el equilibrio doméstico que la contenía. No hay salida clara, lo que emerge es una nueva forma de ver que la confunde, la abruma y la llena de ambivalencia. Incluso, el amor por sus hijos se vuelve opaco, incierto; su mirada se ha transformado tanto que llega a deformar los brazos que la reciben para abrazarla – o para asfixiarla–. El rol materno como eje de plenitud se ve vuelve, en este tránsito, profundamente sinuoso.

En el texto “Como una buena madre” de Ana María Shua, en cambio, el laberinto se impone desde el exterior: construido por discursos normativos que buscan optimizar, vigilar y controlar la maternidad. La protagonista ha interiorizado los grandes manuales de crianza, convirtiendo la experiencia de matinar en un acto tecnificado y distópico, completamente alejado del placer o la espontaneidad. Aquello que podría haber sido vivido como un proceso de aprendizaje y vínculo con un nuevo ser, se vuelve una tarea monstruosa. La madre queda atrapada en un sistema que le exige excelencia, automatización y rigidez, deshumanizando por completo la experiencia. Aquí, el laberinto no es de los sentidos, sino del control: un espacio sofocante donde el desafío no es

simplemente encontrar la salida, sino aprender a resignificar⁹⁰ los mandatos externos para abrir paso a una forma propia y única de matinar. Una voz que no nace del saber absoluto, sino desde el desconcierto, la ignorancia, la perplejidad. En ese borde de incertidumbre, algo nuevo puede emerger: una forma más humana, frágil y posible de habitar la maternidad.

En los textos de Lispector y Shua, la casa, el cuerpo, la mirada y la palabra misma se tensan hasta exhibir sus fracturas. No hay aquí una representación armoniosa de la maternidad; hay, en cambio, una puesta en escena de sus tensiones y de sus zonas opacas. La maternidad aparece no como cumplimiento, sino como un espacio de pérdida, de desgaste, de subjetividades en crisis.

Este gesto literario también se sitúa en un diálogo crítico con la promesa moderna de progreso, democratización y bienestar. Como revela la tecnificación de la maternidad en el cuento de Shua, los ideales modernos no siempre expanden las libertades individuales; a menudo, los estrechan bajo nuevas formas de disciplina y control. Lo que debía ser mejora, se convierte en dolor. La modernidad, en lugar de liberar, refuerza mandatos: reescribe antiguas ataduras bajo el lenguaje del avance.

Frente a la linealidad de esa promesa progresista – con su lógica de evolución continua, eficiencia y plenitud futura –, la metáfora del laberinto adquiere aquí una potencia crítica. El laberinto no avanza, se enreda y nos deja a la deriva. En lugar de trazar un camino recto hacia la realización, no muestra los desvíos, las interrupciones, las contradicciones, las dudas y, el miedo. Es también el espacio del cuerpo incómodo, que no se ajusta a los moldes de la norma, que no encuentra un lugar en un mundo ordenado. El laberinto, entonces, no solo representa la experiencia

⁹⁰ El término *resignificar*, en este sentido implica transformar y reapropiarse del discurso dominante o norma sin necesidad de anularlo, sino dándole una nueva lectura desde otro lugar. Se trata de reinterpretarla desde la propia experiencia, volverla habitable, hacerla propia, y así abrir otras posibilidades de matinar.

materna ambivalente y compleja, sino que también desmantela la ilusión de un destino claro, ordenado y feliz que la modernidad quiso imponer sobre las mujeres.

Así, los cuentos analizados no solo critican el mito de la buena madre: cuestionan también los proyectos históricos que, bajo la apariencia de neutralidad o progreso, han reforzado estructuras patriarcales y han congelado a las mujeres en roles funcionales. Frente a ello, la literatura emerge como un espacio de resistencia estética y simbólica, capaz de visibilizar, contestar y, sobre todo, imaginar.



Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos.
- Aulagnier, P. (1991). ¿Qué deseo de qué hijo? *Revista de Psicoanálisis con Niños y Adolescentes*, (3), 17-29.
- Aulagnier, P. (1991). Construir(se) un pasado. *Revista de Psicoanálisis APdeBA*, 13(3), 441–497.
- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal?* Paidós.
- Badinter, E. (2017). *La mujer y la madre*. La Esfera de los Libros.
- Badiou, A. (2004). *El cine como exploración filosófica*. Manantial.
- Barthes, R. (1993). *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J., & Guillaume, M. (2000). *Figuras de la alteridad*. Taurus.
- Berger, J. (2007). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Berenstein, I. (2004). *Devenir con otros: Ajenidad, presencia, interferencia*. Paidós.
- Bion, W. R. (2015). *Aprendiendo de la experiencia*. Paidós.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.

Butler, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Cátedra.

Butler, J. (2004). *El género en disputa*. Paidós.

Cabezas, L. (2003). Deshaciendo roles: Vida familiar e identidad sexual en *Lazos de familia* de Clarice Lispector y *El desatino* de Griselda Gambaro. En *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*.

Chodorow, N. (1984). *El ejercicio de la maternidad: Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*. Gedisa.

Chodorow, N. (2003). *El poder de los sentimientos: La significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Paidós.

Cixous, H. (1990). *Reading with Clarice Lispector*. University of Minnesota Press.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

Dahl Buchanan, R. (Ed.). (2001). *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Nueva York: Organización de Estados Americanos

De Beauvoir, S. (1969). *El segundo sexo*. Siglo XXI.

Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Paidós.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2007). *Imágenes pese a todo*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.

Dillon, M. (2017, 10 de noviembre). “Apunten contra el patriarcado”: Entrevista a María Jesús Izquierdo. *Las 12*, Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/74851-apunten-contr-el-patriarcado>

Esperón, J. P. (2017). Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze. *Devenires*, 18(36), 33–53.

Evans, D. (1997). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Paidós.

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero*. Traficantes de Sueños.

Felski, R. (1995). *The gender of modernity*. Harvard University Press.

Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* (A. Ribas, Trad.). Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1977). *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France 1975–1976*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2001a). *Historia de la sexualidad, Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2001b). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.

- Foucault, M. (2007). La vida, la experiencia y la ciencia. En G. Giorgi & F. Rodríguez (Eds.), *Ensayos sobre biopolítica* (pp. 41–57). Paidós.
- Foucault, M. (2012). *El poder. Una bestia magnífica*. Trad. Horacio Pons. Siglo Veintiuno, <https://proletarios.org/books/Foucault-Michel-El-Poder-Una-Bestia-Magnifica.pdf>
- Freud, S. (1986a). El problema económico del masoquismo. (Obra original publicada en 1924). En *Obras completas* (Vol. XIX). Amorrortu Editores.
- Freud, S. (1986b). Sobre la sexualidad femenina. En *Obras completas* (Vol. XXI). Amorrortu.
- Freud, S. (1990). Tres ensayos de teoría sexual. En *Obras completas* (Vol. XII). Amorrortu.
- Freud, S. (2009). Lo ominoso. En *Obras completas* (Vol. XVII). Amorrortu.
- Gago, V. (2017, 10 de noviembre). ¿Quién se hace cargo? *Las 12*, Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/74860-quien-se-hace-cargo>
- García Serrano, M. (2001). La duda agónica en “Como una buena madre”, de Ana María Shua. En R. Dahl Buchanan (Ed.), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua* (pp. 231–240). Organización de Estados Americanos.
- Glocer, L. (2001). *Lo femenino y el pensamiento complejo*. Lugar.
- Goodwin, S., & Huppertz, K. (Eds.). (2010). *The good mother: Contemporary motherhoods in Australia*. Sydney University Press.

- González Stephan, B. (1995). *Esplendores y miserias del siglo XIX: Cultura y sociedad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hamon, M. C. (1998). *¿Por qué las mujeres aman a los hombres y no a sus madres?* Paidós.
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Paidós.
- Horney, K. (1970). *Psicología femenina*. Psique.
- Irigaray, L. (1989). Equal to whom? *Differences*, 1(2), 59–76.
- Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es mío*. Akal.
- Ivo, L. (1987). Perto de Clarice. En *Perto de Clarice* (s.p.). Casa de Cultura Laura Alvim.
- Jiménez Quenguan, M. (2010). *Clarice Lispector y María Zambrano: El pensamiento poético de la creación*. horas y HORAS.
- Kristeva, J. (1999). *Historias de Amor*. Siglo XXI Editores.
- Kristeva, J. (2001). *El porvenir de una revuelta*. Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (2006). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University press.

Lacan, J. (1978). *Escritos I*. Siglo XXI Editores.

Lagarde, M. (1990). *Identidad femenina*. CEDHAL.

Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI Editores.

Langmanovich, D. (2004). Humor y seriedad en la minificción de Ana María Shua. En F.

Noguerol Jiménez (Ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Ediciones

Universidad de Salamanca.

Levinas, E. (2001). *Entre nosotros: Ensayos para pensar en otros*. Pre-Textos.

Lispector, C. (2008). *La mujer que mató a los peces*. Sabina Editorial

Lispector, C. (2021) *Casi de verdad. Cuentos para niños*. Siruela.

Lipovetsky, G. (1997). *La tercera mujer*. Anagrama.

Lispector, C. (2021). *Lazos de familia*. Fondo de Cultura Económica.

Lispector, C. (1997). Declaraciones autobiográficas y literarias (Entrevista grabada el 20 de octubre de 1976 en Río de Janeiro). *Anthropos*, Extra (2), 14–29.

Lispector, C. (2004). *Revelación de un mundo*. Adriana Hidalgo Editora.

Lispector, C. (2010a). *Descubrimientos*. Adriana Hidalgo Editora.

Lispector, C. (2010b). *Agua viva*. El Cuenco de Plata.

Lispector, C. (2010c). *La pasión según G.H.* El Cuenco de Plata.

Lispector, C. (1989). *La hora de la estrella*. (Obra original publicada en 1979). Siruela.

Lispector, C. (2015). *Cerca del corazón salvaje*. (Obra original publicada en 1943). Siruela.

Lispector, C. (2023). *Todas las cartas*. Siruela.

López, E. (2021). Una inquietante intimidad: Lo siniestro filial en “Como una buena madre”, de Ana María Shua. En C. Gutiérrez, G. Trejo & J. Tapia (Coords.), *Escrituras de la maternidad: Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana* (pp. 49–63). Fides Ediciones.

Losada, E. (1994). Lispector y la palabra rigurosa. En I. Carabí & M. Segarra (Eds.), *Mujeres y literatura* (pp. 123–136). Promociones y Publicaciones Universitarias.

Maingueneau, D. (2004). *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Ediciones Península.

Meruane, L. (2002). La gallina hueva, carencia y deseo femenino en la obra de Clarice Lispector. *Taller de Letras*, 31, 45–54.

Meruane, L. (2018). *Contra los hijos*. Penguin Random House.

Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Cátedra.

Moser, B. (2017). *Clarice Lispector: Por qué este mundo*. Siruela.

- Noguerol, F. (2008). El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki. Ponencia presentada en el II Seminario Internacional de Narrativa Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Granada, 28–30 de abril de 2008, 1–26.
- Noguerol, F. (2020). Matrices violentas: Una poética del grotesco. En R. Berroa & M. A. Pérez López (Coords.), *El cuerpo hendido: Poéticas de la m/p/aternidad* (pp. 340–366). Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Nunes, B. (1995). *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. Ática.
- Oiberman, A. (2004). Historia de las madres en Occidente: Repensar la maternidad. *Psicodebate*, 5(1), enero.
- Peixoto, M. (1994). *Passionate fictions: Gender, narrative and violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pech, C. (2010). Escribiendo como una mujer: Un acercamiento filosófico a la poética de Clarice Lispector. *Géneros*, 7(17), 79–95.
- Peri-Rossi, C. (2001). Clarice Lispector o la introspección. *Turia*, 58(17), 170–174.
- Pistacchio, R. (2021). Parálisis y transformación: La escritura de la potencia en dos cuentos de Clarice Lispector. *Taller de Letras*, (70), 70–83.
- Platón. (1992). *República*. Gredos.
- Porzecanski, T. (s.f.). Las representaciones de lo femenino en la narrativa de Clarice Lispector. <https://www.academia.edu/32873411>

- Prieto, A. (2010, 31 de julio). Entrevista a Benjamin Moser: El lenguaje místico. *Revista Ñ*, (357), 22–23.
- Reis, F. G. (1968). Quem tem medo de Clarice Lispector? *Revista Civilização Brasileira*, 17, 225–234. En *Revista Antares*, 3, enero–junio 2010, *Clarice Lispector: la mirada de la mujer*.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia y como institución*. Traficantes de Sueños.
- Rosano, S. (2020). Atrás del pensamiento, el mero existir: Clarice Lispector (1920–1977) y la vida como pura inmanencia. *Revista Kipus*, 48, julio–diciembre.
- Rotger, P. (2018). Monstruos y afectos: Las formas del miedo en relatos de Ana María Shua. *Estudios de teoría literaria: Revista digital: Artes, letras y humanidades*, 7(13), 21–28.
- Saona, M. (2009). Como una buena –o suficientemente buena– madre: La maternidad entre la vigilancia y el deseo en dos textos de Ana María Shua. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 3(19).
- Sant’Anna, A. R. de. (1973). Análise estrutural de romances brasileiros. *Revista Antares*, 3, enero–junio 2010, *Clarice Lispector: la mirada de la mujer*.
- Sartre, J.-P. (1998). *El ser y la nada*. Losada.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Shua, A.M. (1980). *Soy paciente*. Editorial Losada.

Shua, A.M. (2013). *Contra el tiempo*. Páginas de Espuma.

Shua, A.M. (1984). *La sueñera*. Minotauro.

Shua, A.M. (1992). *Casa de geishas*. Editorial Sudamericana.

Shua, A. M. (2001). *Como una buena madre*. Sudamericana.

Shua, A. M. (2023, agosto 25). Entrevista a Ana María Shua [Entrevista]. Ediciones Diotima.

YouTube. <https://www.youtube.com>

Shua, A. M. (2024, julio 15). *Apalabradas: Ana María Shua* [Entrevista]. Biblioteca Nacional

Fernando Moreno. YouTube. <https://www.youtube.com>

Sor, D., & Senet de Gazzano, M. R. (1988). *Cambio catastrófico: Psicoanálisis del darse cuenta*. Ediciones Kargieman.

Stern, D. (1999). *El nacimiento de una madre: Cómo la experiencia de la maternidad te cambia para siempre*. Paidós.

Suleiman, S. R. (1985). Writing and motherhood. En S. N. Garner, C. Kahane & M. Sprengnether (Eds.), *The (M)other tongue: Essays in feminist psychoanalytic interpretation*. Cornell University Press.

Tendlarz, S. (2002). *Las mujeres y sus goces*. Colección Diva.

Torres-Pou, J. (1998). *El e(x)terno femenino: Aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Verbum.

Valcárcel, A. (1994). *Sexo y filosofía: Sobre mujer y poder*. Anthropos; Siglo del Hombre Editores.

Viveros Chavarría, E., & Vergara Medina, C. (2014). Aproximación a la noción de encuentro en Emmanuel Lévinas. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*, 41, 61–69.

Westphalen, Y. (2006). Lispector, Eltit, Valenzuela: Mirada, cuerpo y escritura que descentran. *Cuadernos Literarios*, 3(5), 167–183.

Williams, C. (2006). *The encounter between opposites in the works of Clarice Lispector*. Bristol.

Winnicott, D. W. (1981). *El proceso de maduración en el niño: Estudios para una teoría del desarrollo emocional*. Laia.

Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y juego*. Gedisa.

Woolf, V. (2003). *Una habitación propia*. Alianza.

Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. Sexto Piso.