

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



“Rómpeme, quéname, madre”: la relación conflictiva entre
madres e hijas en *Aquí hay icebergs* y *Geografía de la
oscuridad* de Katya Adai

Tesis para obtener el grado académico de Maestra en Literatura
Hispanoamericana que presenta:
Aylin Kirey Olivera Cruz

Asesora:
Luz Ainaí Morales Pino

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, Luz Ainai Morales Pino, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis “Rómpeme, quémame, madre”: la relación conflictiva entremadres e hijas en Aquí hay icebergs y Geografía de la oscuridad de Katya Adauí, de la autora Aylin Kirey Olivera Cruz, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 9%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 17 de junio de 2024.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de investigación, 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, 17 de junio del 2024.

| | |
|---|---|
| Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Morales Pino, Luz Ainai</u> | |
| DNI: 49015131 | Firma  |
| ORCID: 0000-0001-9339-5731 | |

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mi familia, como fuente de inspiración para este trabajo. Cada momento con ustedes, por más cotidiano que parezca, me sirvió como motivación para continuar con mis objetivos y como recordatorio de lo que es verdaderamente importante. También dedico esta tesis a mi compañero de vida, por su constante apoyo. Tu paciencia y capacidad para mantener buenos ánimos me ha permitido llegar hasta este punto. A mis amigas y amigos, por brindarme el espacio necesario para relajarme y recuperar energías. Les agradezco por su apoyo. A mi asesora de tesis, por su guía constante y sus acertados consejos, que me permitieron desarrollar mis ideas hasta una meta que veía difícil de alcanzar ¡Gracias a todos por creer en mí!



Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me impulsaron a terminar esta tesis. Agradezco a mi asesora, Luz Ainaí Morales Pino, por su invaluable orientación y paciencia durante todo el proceso de planeamiento y escritura de esta tesis. También quiero agradecer a mi familia: Estela, Ethel, Rolando, Heidi, Javier, Schair, Yukihome y Sassy por su constante apoyo. Sus presencias y conversaciones han sido invaluable para poder continuar con esta tesis. Son irremplazables. A Jaire, por estar siempre presente y dispuesto a ayudarme en lo que sea necesario. Sin tu apoyo inquebrantable y las risas que logras sacarme no hubiera sido posible este proyecto. Sabes lo importante que eres para mí. A Majo y a Guillermo, por hacerme reír y aceptarme. Tuve mucha suerte de conocerlos, les agradezco por mantener nuestra amistad desde el pregrado hasta este momento. A Alexandra, Kimberly, Deyanira, Karla, Alinsson, Valerie y Andrea, por ser amigas leales y mi espacio seguro. Las quiero mucho. A Sandra, por escucharme y contar conmigo. A Priscila y a Mitzli, por ayudarme a sobrellevar momentos muy difíciles. A mis tíos y mis abuelos, por desearme lo mejor. Sé que me cuidan desde la distancia. A los que se fueron. Me hubiera gustado pasar mucho más tiempo con ustedes, su partida ha dejado un vacío difícil de sanar. A mis queridos libros físicos y virtuales, porque sin ellos no hubiera descubierto lo bello que es el mundo. A la música, al anime y a los juegos, por existir.

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre las representaciones de las complejas relaciones entre madres e hijas en los cuentos de Katya Adaui. Analizo cinco cuentos de la autora pertenecientes a sus libros *Aquí hay icebergs* y *Geografía de la oscuridad*: “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, “Correr”, “En lugar seguro”, “Baño de oro” y “Siete olas”. Mi objetivo es utilizar un enfoque crítico feminista para ahondar en los entramados que caracterizan los procesos de construcción de la subjetividad de los personajes femeninos. Esta subjetividad se construye mediante una ambivalencia constante entre resistir el imperativo de género desde el ideario patriarcal, imperativo con el que los personajes de las hijas vinculan a sus figuras maternas en los textos; y, por otro lado, su identificación con los roles hegemónicos. De esta manera, analizo cómo en los cuentos se desarrolla una dinámica densa marcada por las posturas ambivalentes y oscilantes entre la resistencia y la identificación entre madres e hijas frente a las amenazas que el sistema patriarcal impone a las mujeres con su construcción genérica de lo femenino. En el primer capítulo, analizo el sistema opresivo que es la familia y las relaciones madre-hija son la instancia angular para la regulación y el disciplinamiento de los sujetos femeninos. En el segundo, parto de los postulados de Sarah Ahmed acerca de las emociones y el énfasis en lo que hacen, más que en lo que son, para analizar los efectos de las emociones que circulan en los cuerpos representados en estos relatos, los cuales ponen en evidencia las distintas opresiones que la sociedad patriarcal impone sobre madres e hijas. Estas emociones antitéticas para la construcción hegemónica de lo femenino (que concibe a las mujeres como pasivas, abnegadas y siempre amorosas) evidencian también la imposibilidad que enfrentan estas mujeres oprimidas de entablar vínculos afectivos de solidaridad, apoyo mutuo y resistencia.

Palabras clave: literatura peruana contemporánea, maternidad, madres e hijas, teoría feminista, Katya Adaui.

Abstract

This work analyzes how Katya Aduai's short stories depict the complex relationships between mothers and daughters. I focus mainly on a selection of her writings from *Aquí hay icebergs* and *Geografía de la oscuridad*, such as "Todo lo que tengo lo llevo conmigo", "Correr", "En lugar seguro", "Baño de oro" and "Siete olas". I ground on the theoretical and critical tenets of feminist literary studies in order to trace and conceptualize the processes of subjectivation deployed by the female characters in her stories. I state such complex subjectivity is built through a constant oscillation between resisting a patriarchal sociosexual imperative on the one hand, and self-identifying with their rejected mothers (and, foremost, the roles they need to perform). In the first chapter, I delve into the family as a structure of oppression for female subjects, which is showcased by the hostility that marks the relationships between mothers and daughters. The second chapter grounds on Sarah Ahmed's statements about emotions and what they do, rather than what they are, in order to study their effects upon the bodies among which they circulate. Such emotions not only confront the hegemonic construction of the feminine (as passive, self-sacrificing, and loving) but also undermine their possibility of articulating a community of solidarity and mutual support.

Key words: contemporary Peruvian literature, motherhood, mothers and daughters, feminist theory, Katya Aduai.

Índice de contenidos

| | |
|--|-----|
| Dedicatoria..... | 3 |
| Agradecimientos | 4 |
| Resumen..... | 5 |
| Índice de contenidos | 7 |
| Introducción | 9 |
| Capítulo 1: Maternidad en crisis en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr” | 24 |
| 1.1. Contraescrituras al proyecto burgués: familia, poder y transgresiones | 29 |
| 1.1.1. Configuraciones de espacio-tiempo: la casa, la domesticidad y la inmovilidad..... | 33 |
| 1.1.2. El dinero y el poder visible de los tiempos modernos | 45 |
| 1.1.3. Imaginarios de la pauperización: trabajo invisible y no asalariado | 55 |
| 1.2. Disciplinamientos internalizados: acciones de las madres y discursos de las hijas.... | 68 |
| 1.2.1. Violencias y desbordes: la afectividad materna en entredicho | 73 |
| 1.2.2. Quejas y despolitizaciones | 81 |
| 1.2.3. Locuras celebradas y locuras castigadas: las implicaciones sociosexuales del discurso patológico | 87 |
| Capítulo 2: Tensiones en la construcción de identidades emancipatorias en “Siete olas”, “En lugar seguro” y “Baño de oro” | 96 |
| 2.1. El rechazo a la identificación con la madre | 101 |
| 2.1.1. Construcción del miedo en “En lugar seguro”..... | 107 |
| 2.1.2. Traición y dolor en “Baño de oro”..... | 118 |
| 2.1.3. Reescrituras del género: emociones y represiones en “Siete olas” | 125 |
| 2.2. La identidad (no) emancipatoria | 131 |

| | |
|---|-----|
| 2.2.1. El imaginario del mal y sus implicaciones | 132 |
| 2.2.2. Mujeres oprimidas: alianzas limitadas o transitorias | 141 |
| Conclusiones | 147 |
| Referencias bibliográficas..... | 161 |



Introducción

Debido a la amplia difusión de los movimientos feministas en los años recientes, la literatura escrita por mujeres ha captado una mayor atención de las casas editoriales y de la crítica literaria. En la actualidad, no solo se ha visibilizado el trabajo de las escritoras, sino que los estudios de género han cobrado relevancia para el análisis de textos contemporáneos. Los textos teórico-críticos producidos por las feministas inglesas, francesas, estadounidenses y latinoamericanas conforman un corpus variado que presenta múltiples herramientas para la interpretación de las obras literarias. La crítica que aborda la literatura peruana contemporánea ha adoptado este enfoque de lectura desde hace décadas, principalmente gracias a las poetas de los años 70 y 80¹. El interés por la narrativa es más reciente, pese a que la producción ha sido bastante fructífera. Autoras como Pilar Dughi (1956-2006), Karina Pacheco (1969), Yeniva Fernández (1969), Gabriela Wiener (1975), Susanne Noltenius (1972), Katya Adauí (1977), Jennifer Thorndike (1983), entre otras, han trabajado cuentos y novelas de gran valor literario y que es posible interpretar desde lecturas feministas. Si bien cada una de estas autoras da cuenta de distintas propuestas estéticas y posicionamientos ético-ideológicos, un tema que ha surgido en varios de sus relatos es el de la familia como institución en crisis y especialmente opresiva para las mujeres. Las demandas patriarcales sobre los roles que deben cumplir las mujeres dentro de la familia (sumisión, abnegación, cuidado) van de la mano con las demandas de una sociedad que impone estándares de belleza, perfección y eticidad, al tiempo que niega las condiciones básicas para la independencia o, cuando menos, la sobrevivencia, como ocurre con las dificultades de acceso al trabajo remunerado. Los sujetos femeninos presentados en los escritos de estas autoras convergen, pese a sus distancias, en la confrontación del sistema patriarcal, sus pedagogías y,

¹ Destacan Carmen Ollé (1947), quien posteriormente también escribe narrativa, y María Emilia Cornejo (1949 - 1972) en la generación del 70. En la generación de los 80, destacan Rosella Di Paolo (1960), Doris Moromisato (1962), entre otras.

sobre todo, su naturalización desde el despliegue de distintas estrategias de resistencia. Es frecuente también que estas contestaciones se anclen en o partan de sus cuerpos, lo que puede leerse de una reapropiación de esa corporalidad que ha constituido, consuetudinariamente, la piedra de toque de su cosificación ².

Contrario a las lecturas tradicionales que entendían la representación recurrente de la temática de la familia en los textos de las autoras como una reiteración de esencialismos sociosexuales, la crítica literaria feminista ha leído estas temáticas un reclamo político de las mujeres frente a las estructuras angulares de la opresión y subordinación. Con consignas como “Lo personal es político” (Hanisch) o “Lo privado es político”, que se acuñaron y difundieron en las décadas de 1960 y 1970³ para criticar los valores de la familia nuclear, se problematizan las estructuras patriarcales que fueron ignoradas para ser encerradas en el ámbito doméstico, familiar, privado y fuera del espacio público, tradicionalmente asociado con lo político y, por ende, masculino. Pese a que cincuenta años separan la segunda ola feminista de la actualidad, la opresión de las mujeres continúa, así como también su reducción al ámbito privado. En consecuencia, cuando los textos de las autoras peruanas, especialmente los de Adai, hablan de la familia, no hacen para reiterar la dimensión afectiva de las mujeres y su reducción esencial a las tareas domésticas y los espacios privados, sino más bien para politizar un espacio invisibilizado y silenciado. En particular, la

² Algunas de las distintas propuestas que abordan las dificultades de los sujetos femeninos sometidos a la estructura de una familia y una sociedad patriarcales es la novela *Por qué hacen tanto ruido* (1992) de Carmen Ollé y el libro de cuentos *Tres mujeres* (2015) de Susanne Noltenius. En estos casos, al igual que en la narrativa de Katya Adai, se aborda los problemas que enfrentan las mujeres dentro de familias de clase media, que además de ser esposas y madres también son trabajadoras y, en algunos casos, escritoras. La novela *Ella* (2012) de Jennifer Thorndike también presenta la opresión de las mujeres dentro de la familia en un relato que se inclina hacia el género de terror a partir de la descripción de una madre en crisis que tiene una relación asfixiante con sus hijos. Al igual que en los cuentos de Adai, en esta novela el tema central es la relación conflictiva entre madre e hija, en donde la primera ha caído en la violencia, víctima de las demandas de la sociedad patriarcal que ha interiorizado. Por su parte, la hija lucha por escapar de la opresión que ve encarnada en su madre. Por otro lado, la novela *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener también desarrolla el sometimiento de las mujeres en la sociedad contemporánea, pero complejiza las dinámicas familiares e identitarias que presenta al añadir las implicancias de la colonialidad, la raza y sexualidades no hegemónicas.

³ No se tiene clara la autoría de esta frase; sin embargo, se indica que fue popularizada por Carol Hanisch en su ensayo *Lo personal es político* (1969), Kate Millet en *Política Sexual* (1970) y Germaine Greer en *Sexo y destino* (1985).

propuesta estética de Adauí utiliza un lenguaje coloquial, inserto en situaciones domésticas cotidianas que acercan la narración a un contexto realista. Esto la diferencia de los planteamientos feministas que abordan conflictos similares desde propuestas narrativas experimentales⁴. Interpreto el estilo literario de Adauí como una elección estética que permite enmarcar sus relatos en un ambiente no solo verosímil, sino cercano a los lectores, lo que facilita la ilusión de cotidianidad en los ambientes y situaciones retratados. Así, se destaca los espacios domésticos silenciados en los que transcurren las acciones y se teje un diálogo entre las fracturas familiares presentes en los textos y las que existen en la sociedad.

En este trabajo analizaré una selección de la producción narrativa de la escritora peruana Katya Adauí, quien ha publicado cuatro libros de cuentos y dos novelas que convergen en tener como tema central es la familia⁵. Si bien su obra abre discusiones sobre las crisis de la familia y sus integrantes en la sociedad contemporánea desde variados enfoques, me centraré en las representaciones de las complejas relaciones entre madres e hijas en sus cuentos. Mi objetivo es ahondar en los entramados que caracterizan los procesos de construcción de la subjetividad de los personajes femeninos, sobre todo cuando se trata de

⁴ De entre todas las autoras mencionadas, el estilo que dialoga con el realismo acerca a Adauí con la narradora peruana Susanne Noltenius, que en su libro *Tres mujeres* también cuestiona las estructuras patriarcales vigentes en la sociedad y dentro de los hogares de las familias de clase media. Observando el contexto latinoamericano internacional, la narrativa que dialoga con el realismo también se encuentra en autoras contemporáneas como la ucraniana-brasileña Clarice Lispector (1920-1977), quien, a partir de relatos inmersos en una cotidianidad aparentemente previsible, describe la ruptura a partir del deseo de los sujetos femeninos que quiebran con la conformidad de la existencia en una sociedad patriarcal. Este planteamiento lo pienso principalmente en sus libros de cuentos *Algunos cuentos* (1952) y *Lazos de familia* (1960). Más cercana a la actualidad de este trabajo se encuentra la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero (1976), quien en sus cuentos destaca la violencia que sufren las mujeres latinoamericanas en sociedades patriarcales donde la criminalidad y la opresión de los cuerpos femeninos son normalizadas. Para esto, esta autora utiliza también un lenguaje sencillo que dialoga con el realismo y fabrica una ilusión de realidad que alimenta la desazón, violencia y resistencia en sus relatos, principalmente en sus libros *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021). Con temática y estilo similar se presenta la escritora argentina Mariana Enríquez (1973) en su libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), quien al igual que Ampuero describe la violencia desde la cotidianidad y destaca la violencia que sufren las mujeres debido a su género. Si bien el énfasis en la familia y en los conflictos cotidianos que no suelen llegar a la muerte establecen un lazo entre Adauí, Noltenius y Lispector, el estilo narrativo también teje una red con Ampuero y Enríquez, que enfatizan más en la violencia que lleva a la muerte de las mujeres, pero dentro de universos literarios que se acercan mucho al imaginario de las sociedades latinoamericanas actuales.

⁵ Sus libros de cuentos son *Un accidente llamado familia* (2007), *Algo se nos ha escapado* (2011), *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021). Sus novelas son *Nunca sabré lo que entiendo* (2014) y *Quiénes somos ahora* (2022). Además, ha escrito dos libros infantiles: *Muy Muy en Bora Bora* (2020) y *Patichueca* (2022). También tiene cuentos publicados en múltiples antologías de cuentistas latinoamericanos.

madres e hijas en interacción. Esta subjetividad se construye mediante una ambivalencia constante entre resistir el imperativo de género desde el ideario patriarcal, mandato con el que las hijas vinculan a sus figuras maternas en los textos e identificarse con los roles hegemónicos naturalizados e internalizados. De esta manera, analizo cómo en los cuentos de Katya Aduai se desarrolla una dinámica densa marcada por las posturas oscilantes entre la resistencia y la identificación entre madres e hijas frente a las amenazas y homogeneizaciones que el sistema patriarcal impone a las mujeres. Mi corpus está constituido por cinco cuentos pertenecientes a sus libros *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021), los cuales convergen, pese a sus distancias, en tener como eje las relaciones tensionales entre madres e hijas. Los cuentos seleccionados son “Todo lo que tengo conmigo” y “Siete olas” del primer libro, y “En lugar seguro”, “Correr” y “Baño de oro” del segundo.

Los textos de Aduai plantean escenarios que socavan los tradicionales ideales entre madres e hijas al poner en evidencia las dinámicas de poder y resistencia que se dan entre estas. Como lo ha referido Michel Foucault en sus postulados en torno al poder, no hay relación de poder sin resistencias y estas resultan más contundentes en la medida en que se den en el mismo lugar en donde opera el poder (*Un diálogo sobre el poder* 82). En este caso, el sistema opresivo es la familia y las relaciones madre-hija son la instancia angular para la regulación y el disciplinamiento de los sujetos femeninos. Al mostrar estas relaciones desde sus tiranteces, propongo que el texto también está haciendo visible una estructura de poder que puede operar y preservarse en su mismo anonimato. De allí la relevancia del particular uso del lenguaje en estos textos y el despliegue de estrategias narrativas que permiten la irrupción constante de recuerdos que interrumpen la narración y al diálogo entre madres e hijas. Así, se revelan tanto las perspectivas de las madres como las resistencias ante el mandato patriarcal de la maternidad, aspectos fundamentales para entender, en sus múltiples capas de significación e implicaciones, los tensos vínculos de las hijas hacia las madres.

De este modo, mi línea de lectura entiende los cuentos de Katya Adai como una propuesta ético-estética que consiste en la articulación de una crítica política a la situación de las mujeres concebidas como instancias angulares para la preservación de la estructura patriarcal: la familia. Al centrarme en la relación entre madres e hijas, reflexionaré sobre lo que implica la explícita dificultad de entablar una relación sororal entre las mujeres que, más bien, se enfrentan desde la opresión. Como estrategias estético-literarias, en los cuentos seleccionados se presenta una narración focalizada en los personajes de las hijas. En tres cuentos (“Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, “Siete olas” y “Un baño de oro”), el personaje de la hija es quien narra las acciones, mientras que en los otros dos (“En lugar seguro” y “Correr”) no cumple esta función, pero se mantiene la focalización en el personaje de la hija. En todas estas historias, se tiene acceso a los pensamientos, acciones y recuerdos de las hijas, quienes presentan memorias breves pero impactantes sobre las tensiones con sus madres. Si bien no hay descripciones extensas de los eventos ni de los sentimientos de las hijas, la selección de recuerdos narrados y el lenguaje utilizado por ellas para describir las situaciones permite que los lectores empaticen con ellas y distingan las fallas en las estructuras familiares. Así, las hijas visibilizan las heridas que mantienen como mujeres oprimidas por un sistema patriarcal que se expresa en las demandas de sus madres.

No obstante, las madres también presentan una serie de críticas a las dinámicas familiares en una sociedad patriarcal. La narración permite acceder a diálogos entre madres e hijas y a las palabras que las madres enunciaron y las hijas recuerdan, de modo que el discurso de las madres está velado. En ninguno de los cuentos seleccionados los lectores pueden acceder a los pensamientos de las madres⁶ y sus emociones son mediadas por el lenguaje que emplean en sus diálogos y opacadas por aquellos sentimientos que las hijas

⁶ Considerando que los cinco cuentos seleccionados son todos aquellos que se centran en retratar las relaciones madre-hija en *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021), se puede afirmar que no se tiene acceso a lo que piensan las madres sobre sus hijas de manera directa.

transmiten. Pese a la dificultad que esto implica, a partir de palabras puntuales que utilizan las madres en sus breves intervenciones, es posible identificar su posición inestable dentro de la familia y de la sociedad, así como de las críticas que ellas enuncian. De esta manera, la subjetividad de las madres no es borrada pese a la mediación de las hijas en la narración. Las estrategias mencionadas permiten que cada relato presente críticas contra la familia y la sociedad patriarcales desde subjetividades femeninas en diferentes posiciones, pero también representan las dificultades para formar una alianza entre ambas.

Esta línea de lectura no ha sido abordada por ningún estudio crítico hasta el momento. Para comenzar, son pocos los ensayos académicos o tesis que ofrezcan propuestas de lectura sobre las obras de Katya Aduai⁷. Sin embargo, sí existen opiniones informadas sobre sus cuentos en diarios y medios digitales. Estas reseñas destacan dos aspectos centrales de los cuentos de Katya Aduai: el uso del lenguaje y la importancia de las fracturas en las familias. Sin embargo, ninguna de estas reseñas analiza detalladamente la relación entre madres e hijas con la particularidad del tema de género y, en especial, lo femenino, dentro de la estructura patriarcal que hacen visibles sus relatos. La mayor parte de los comentarios identifican las fracturas familiares a partir del trato de ambos progenitores. Por ejemplo, el escritor José Carlos Yrigoyen destaca el rol de los padres y madres como “fríos e implacables” (párr. 1), cuyo trato con sus hijos e hijas es despiadado, pero permite extraer cierta verdad de dichas relaciones (párr. 2). Según Yrigoyen, en ambos libros de cuentos, el manejo del lenguaje de Aduai permite “callar lo que el corazón infiere” (párr. 4), lo que a su vez permite exponer “luz en los contrastes” (Yrigoyen párr. 6). Esta reseña presenta una base para el método de análisis que seguiré: interpretaré a partir de lo oculto entre los discursos hirientes y

⁷ Las menciones a Katya Aduai en trabajos críticos se centran en destacar su importancia para la narrativa latinoamericana, pero existen muy pocos análisis extensos sobre sus obras. Destaca el artículo “Filiación y memoria femenina en la novela peruana escrita por mujeres de la última década” de Mónica Cárdenas Moreno en la revista *América sin Nombre*, 2019, número 24, páginas 41-5. Este artículo analiza la relación madre e hija en la novela *Nunca sabré lo que entiendo* (2014) de Aduai, pero no aborda los cuentos.

emocionales de las madres, también a partir de las imágenes y los silencios que eligen las hijas como narradoras. Sin embargo, mi propuesta va más allá de los aspectos identificados en las reseñas, puesto que vincularé las estrategias narrativas y el lenguaje utilizado para analizar los discursos de madres e hijas como sujetos oprimidos en un sistema patriarcal. Entre los encuentros y desencuentros de ambas, analizaré y conceptualizaré, desde un marco de estudios literarios feministas, el impacto de los mandatos patriarcales y el choque entre la resistencia que ambos personajes intentan presentar frente a un poder que las somete.

En este sentido, mi lectura de los cuentos de Katya Aduai sigue el concepto de *family romance* propuesto por Marianne Hirsch en su libro *The Mother/Daughter plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989). De acuerdo con Hirsch, *family romance* es un término creado por Freud para desarrollar la pregunta por sus orígenes que realiza un sujeto en formación. El individuo busca liberarse de la constricción familiar, de modo que reemplaza, por medio de la imaginación, al padre o madre por una figura superior (Hirsch 9). Este es el problema que Freud identifica en las narrativas familiares; sin embargo, Hirsch utiliza este concepto con un enfoque feminista para analizar novelas que se centran en conflictos familiares, principalmente entre madres e hijas. Las familias representadas en los cuentos corresponden a contextos socioculturales distintos a los textos que analiza Marianne Hirsch⁸. Sin embargo, esto no excluye la posibilidad de utilizar los conceptos, pues ella menciona que las estructuras familiares y el rol imaginario que se les adjudica depende del contexto social y narrativo (Hirsch 9). Según Hirsch, el deseo de liberarse de la constricción familiar es lo que motiva la imaginación en los *family romance* en Freud (133). Frente a esto, ella plantea una versión feminista que difiere de la propuesta inicial de Freud:

⁸ Marianne Hirsch analiza obras literarias clásicas, inglesas, francesas y norteamericanas: la Orestíada, Edipo, novelas de Jane Austen, las hermanas Bronte, Shelley, Sand, Woold, entre otras. También analiza obras teóricas de psicoanálisis y feminismo europeas y norteamericanas: Freud, Horney, Rich, Chodorow, Irigaray, KIRSTEVA, etc.

For feminist theorists and for some feminist writers in the 1970s, the imagination is fueled either by a longing to reexperience symbiotic union with the mother (by identification with her) or by a struggle against an identification which still reveals a profound and continued closeness (Hirsch 133).

Esto es también lo que vemos en los textos de Aduai, donde las protagonistas parecieran estar atravesadas, bien sea por el deseo de una reunión simbiótica con la madre o por la resistencia de las hijas ante la posible identificación con la figura materna. Para ahondar críticamente en las implicaciones y significaciones de estas representaciones de relaciones tensionales, utilizaré el concepto de matrofobia, propuesto por Adrienne Rich en su libro *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Rich define la matrofobia como el miedo de las mujeres a la maternidad y, sobre todo, a la posibilidad de convertirse en su propia madre (309). Como lo refiere la autora, la matrofobia no puede reducirse a un simple o monolítico sentimiento de rechazo hacia la figura materna, pues condensa también “una fuerza de atracción hacia [la madre] , un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella” (310).

Mi lectura de la obra de Aduai dialoga con este marco teórico-crítico, pues considero que, al representar relaciones familiares disfuncionales, sus textos pueden leerse en términos de lo que Hirsch ha denominado el *family romance* feminista, el cual buscaría visibilizar la relación tensa entre madres e hijas como efecto de la opresión patriarcal sufrida por ambas. Ahora bien, mi trabajo también se propone problematizar estas conceptualizaciones, sobre todo dada la especificidad latinoamericana y peruana que rastreo en los textos de Katya Aduai; los cuales, además, se sitúan en un contexto histórico y cultural específico. Es decir, mi trabajo pone los textos en diálogo con este marco teórico-crítico angular para arrojar luces sobre capas de significación que, de otra manera, pasarían desapercibidas, pero al mismo

tiempo, parte de los textos primarios para problematizar estos conceptos o ponderar sus puntos de fuga.

Del mismo modo, complejizo el concepto de la matrofobia en los textos de Aduai al ahondar en las relaciones tirantes entre madres e hijas, las violencias desplegadas por ellas y sus estrategias de resistencia. Sobre todo, al considerar que se trata de personajes que, de distintas formas y con diversas implicaciones, desobedecen el mandato sociosexual y, con ello, ponen en evidencia el carácter distópico de la familia como metáfora de la nación moderna. Los conflictos tienen, en consecuencia, múltiples capas que apenas son sugeridas por el lenguaje utilizado en los cuentos y, sobre todo, por los silencios de un discurso fragmentario.

Mi propuesta de lectura de la obra de Aduai enfatiza el complejo entramado ético-estético y político implícito en sus relatos. Sostengo, además, que, para ahondar en sus implicaciones, es fundamental detenerse en la construcción de los personajes femeninos y, especialmente, sus respuestas frente al discurso patriarcal en el proceso de articulación de una subjetividad fútilmente emancipatoria.

Para interpretar la perspectiva de las madres y de las hijas he dividido este trabajo en dos capítulos. El primer capítulo analiza cómo la maternidad entra en crisis frente a las demandas que el sistema patriarcal, creador del concepto de madre, imparte en los sujetos femeninos. Me centraré en los cuentos “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” de *Aquí hay icebergs* y “Correr” de *Geografía de la oscuridad*. El primer subcapítulo de este apartado ahonda en la familia como espacio de poder y transgresión, pues, como lo plantea Foucault en su libro *Un diálogo con el poder*, no hay relación de poder sin resistencias que ocurren en los mismos espacios donde se ejerce el poder (86). En este apartado son angulares los postulados que, desde enfoques teórico-críticos, problematizan la construcción tradicional de la familia y, sobre todo, los imaginarios afectivos asociados con esta institución que, como lo

vemos en los textos de Aduai, constituye una estructura fundamental de opresión, sobre todo para los sujetos femeninos. En su trabajo crítico sobre el denominado “amor maternal”, la filósofa feminista Elizabeth Badinter indica que los roles de los miembros de las familias están determinados por los valores de la sociedad (15). Por su parte, Jacqueline Rose señala que el rol de las madres es un paradigma de perfección subyuga a las mujeres a partir de la exigencia de un ideal patriarcal sobre la maternidad que resulta imposible de cumplir (81). Todo esto se complejiza desde postulados como los de Silvia Federici cuyos estudios han ahondado en la forma en que la familia institucionaliza el acceso desigual al poder de las mujeres y, sobre todo, su precarización. (*El patriarcado del salario* 34).

Los textos de Aduai abordados en este subapartado permiten rastrear las dinámicas de opresión y resistencia desplegadas por las madres en el espacio doméstico. Algo singular de estos relatos es que muestran la vinculación radical de las madres con el espacio doméstico, en contraste con las hijas, quienes, pese a ser mujeres, sí pueden circular, como sus padres, en el espacio público. Sostengo que este es uno de los caminos mediante los cuales Aduai muestra las restricciones, opresiones e imperativos de inmovilización que recaen sobre las madres. También permite comprender con contundencia los móviles del fuerte vínculo que las hijas intentan forjar con las figuras paternas, como una estrategia para librarse del destino de sus madres.

En la segunda sección de este subapartado, abordo la lucha por el poder económico que tiene lugar dentro del hogar; es decir, las resistencias de la madre, que elige ocultar el dinero, robar o aliarse con la hija para reclamar una pequeña parte del poder absoluto—y naturalizado—ejercido por el padre. En la tercera sección, analizaré la importancia del trabajo no asalariado de la madre, lo que implica una opresión silenciosa y constante por parte de la sociedad, del padre y de la hija, quienes invisibilizan la dificultad de sus labores y, por lo tanto, perpetúan una jerarquía patriarcal que naturaliza el servicio físico, emocional y sexual

sin reconocimiento a los varones que generan recursos económicos y a los hijos que serán futuros trabajadores (Federici, *El patriarcado del salario* 30).

En el segundo subcapítulo, analizaré la participación de las hijas en la opresión de las madres en la familia. El discurso y la mirada de las hijas narradoras cumple la función de reproducir la estructura de la familia patriarcal. Específicamente, las hijas utilizan sus palabras y silencios para configurar a sus madres como personajes irracionales, que rompen con la normalidad que se espera de ellas desde las normativas que el ideario patriarcal establece para las familias. Las hijas interiorizan parte del discurso patriarcal y, al intentar evitar una posible opresión hacia ellas como mujeres, presentan a sus madres como mujeres locas y violentas, cuyas palabras no cargan peso político. Para ello, en la primera sección analizaré el uso del concepto de locura por parte de las hijas para denunciar la violencia de sus madres. Como afirma Carla Rodríguez, ya sea hablada o escrita, las palabras tienen el poder performativo de estigmatizar. Al llamar “locas” a sujetos femeninos reducidos a cuerpos, los convierten en objetos peligrosos, lo que suscita control, escrutinio y aislamiento (186). De este modo, el uso de la palabra “loca” para describir la violencia de las madres las inscribe simbólicamente en la historia y literatura de los cuerpos patologizados y estigmatizados, incluso si en los relatos no existen patologías o afecciones sintomáticas de los cuerpos de las madres. Así, las hijas convierten en objeto observable y censurable a sus madres, lo que propone un sesgo en la narración y una dinámica de poder. En la segunda sección, analizaré la despolitización de la que son objeto las reiterativas y desgastadas quejas maternas. En ambos cuentos, las madres denuncian la violencia sexual que sufrieron las madres de sus esposos, la violencia que ellas como madres y esposas sufrieron dentro de sus matrimonios. A estas denuncias expresadas en momentos de tensión se suman advertencias a las hijas, por medio de prohibiciones de casarse. Sin embargo, si bien las madres son los únicos personajes en percibir la opresión que sufren como mujeres, su mensaje no logra ser

comprendido por sus hijas, tanto por la violencia que sufrieron desde su infancia como por la interiorización parcial de la visión patriarcal. Así, las palabras de las madres irracionales son desestimadas y pierden su repercusión política. En la última parte, analizaré las diferencias entre las locuras de los padres y las locuras de las madres desde la perspectiva de los personajes de las hijas. Los padres, desde sus carencias, fallas y violencias son infantilizados, amados y perdonados por sus hijas, mientras que las madres son estigmatizadas y configuradas como personajes malignos desde la perspectiva de sus hijas. Esto facilita que las hijas se distancien de las madres como modelos de feminidad irracional y busquen una conexión con sus padres, quienes tienen acceso al poder.

En el segundo capítulo, ahondaré en las tensiones que atraviesan la construcción de identidades emancipatorias de las hijas en los cuentos “Siete olas” de *Aquí hay icebergs*, “En lugar seguro” y “Baño de oro” de *Geografía de la oscuridad*. En el primer subcapítulo, analizaré la politización de las emociones desde la perspectiva de las hijas, quienes forman imaginarios donde rechazan la identificación con sus madres a partir del quiebre del imperativo de la felicidad que el discurso patriarcal plantea como inherente a la institución familiar y del cual hace responsables y garantes a las mujeres (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 96-97). En contraste con esta construcción hegemónica, los textos de Adaui nos presentan entornos familiares donde predominan más bien emociones que serían vistas como negativas o, cuando menos, como antitéticas con respecto a la concepción paradigmática de las familias burguesas. En estos relatos rastreamos emociones como el temor, el resentimiento y la represión a las que leo, en diálogo con los postulados de Ahmed (*The Cultural Politics of Emotions*), no desde lo que son o significan, sino, especialmente, desde lo que hacen. Es decir, desde los efectos e implicaciones semánticas, éticas e ideológicas sobre la construcción patriarcal de la institución familiar. En la primera sección de este subcapítulo, analizo cómo el relato “En lugar seguro” presenta un imaginario familiar que dibuja una familia reducida a

dos integrantes (madre e hija) que no comparten ni un instante de felicidad. Si bien no se profundiza en las dificultades que enfrentó la madre para explicar su actitud, que produce miedo en la hija, sí es posible entender la complejidad de este personaje que lleva las demandas de cuidado de la maternidad al extremo y las consecuencias que esto genera (el miedo de la hija y su necesidad de protegerse de su madre con la distancia emocional). La segunda sección se centra en el relato “Baño de oro” y el énfasis que hace en el dolor que siente la hija ante la primera traición de su madre en su infancia. El evento de la traición de la madre, que favoreció a un hombre externo a ambas, que conformaban la unidad familiar, destruye el imaginario de amor infantil que habría labrado la hija a partir de sus recuerdos. Su lenguaje metafórico, amoroso, orgulloso y feliz desaparece y se vuelve parco, sin revelar ninguna emoción. Después de la traición, la hija se distancia emocional y físicamente de su madre, lo que llega a su máxima expresión simbólica cuando vende las joyas que su madre le hereda. En la tercera sección, en “Siete olas” se presenta un relato desde la adultez de la hija, quien reprime totalmente sus emociones en presencia de su madre. Sin embargo, se mantienen emociones latentes: amargura, resentimiento, rechazo, dolor. La hija presenta dos actitudes de su madre como detonantes de estas emociones negativas: la violencia que ejerció contra ella durante su infancia y que evite comunicarse con su hija sobre el dolor ante la muerte de su padre. Es decir, volviendo al asunto de lo que las emociones hacen, en lugar de lo que son, en este relato, las emociones cumplen una función epistemológica, de producción de un conocimiento que consiste en la revelación de una verdad, lo que se muestra como un desengaño. Esto se traduce en una distancia emocional que se materializa también en su distancia física.

En el segundo subcapítulo, analizo el fracaso de las identidades emancipatorias de las hijas en sus intentos de desplegar una subjetividad que las libra del mandato sociosexual que las condena a ser cuerpos genéricos, como sus madres. El conflicto que se revela a partir

de las impresiones emotivas forma parte principal de estas identidades en las hijas; sin embargo, esta construcción de sujetos femeninos emancipados no es completamente exitosa, puesto que las hijas continúan estando sujetas a las estructuras de opresión patriarcal. En la primera sección, analizaré cómo el imaginario que forman las hijas identifica a sus madres con el mal, sobre todo porque estas no cumplen los imperativos de perfección que establece el ideario patriarcal y que las mismas hijas esperan de ellas. Las hijas parecen así inscribir a sus propias madres en un arquetipo de feminidad indeseable en tanto vinculado con una maldad que, como lo refiere Amelia Valcárcel, sería insólita e impensable para el sujeto femenino (desde el ideario patriarcal) (Valcárcel 75). En los tres cuentos, las hijas intentan, como lo refiere Kristeva “abyectar” a sus madres; es decir, expulsarlas y señalarlas como algo extraño y amenazante (Kristeva 11). La imposibilidad de reconciliarse o empatizar con sus madres como sujetos femeninos y viceversa, se traduce así en el quiebre radical de la estructura familiar. De nuevo, es desde lo afectivo que surge esta ruptura producto de un conocimiento al que podemos leer, en diálogo con Foucault, como un saber soterrado que es el que circula entre aquellos individuos situados al otro lado con respecto al poder (*Defender la sociedad* 21).

En la segunda sección, analizo cómo madres e hijas, pese a sus distancias afectivas y físicas, convergen en su situación de opresión. Sin embargo, la violencia de las madres, representada como un efecto negativo de las estructuras de dominación patriarcal, al igual que la necesidad de las hijas de diferenciarse de las madres y evitar compartir sus mismos destinos, impide que puedan reconocerse y entablar una comunidad de resistencia.

Irónicamente, la familia nuclear que fue construida como base de las sociedades patriarcales, colapsa en estos cuentos debido a los mandatos del patriarcado sobre los sujetos femeninos. Sin embargo, debido a la constante confrontación entre madres e hijas tampoco se logra una reconciliación o completa identificación entre ambas. De esta manera, mi lectura es que los

cuentos de Adaui presentan el quiebre de las dinámicas familiares entre madres e hijas para politizar el conflicto imposible de resolver que enfrentan los sujetos femeninos en una sociedad patriarcal.



Capítulo 1: Maternidad en crisis en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”

Si bien la cuestión de la maternidad y, sobre todo, la maternidad en crisis, está presente en buena parte de los relatos de la autora, en este apartado me centro en los cuentos “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”, de los libros *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021), respectivamente. Estos cuentos enfatizan en el mandato de la maternidad tal como es construido por la sociedad patriarcal a partir de sujetos-madre que se debaten entre ceder y resistir ante los imperativos del sistema sexo-género. Esto produce tensiones permanentes entre las madres y las hijas, también insertas dentro del mismo engranaje y atravesadas por la disyuntiva de rechazar a sus madres o identificarse con ellas. De este modo, la narrativa de Adui cuestiona y visibiliza cómo el tipo de maternidad normativa no constituye un instituto natural, universal e intemporal, sino que se trata de un constructo angular del sistema capitalista-patriarcal⁹. En consecuencia, los relatos ponen en evidencia el talante paradójico del mandato de la maternidad que, en lugar de forjar vínculos afectivos y patrones conductuales que se repitan deseosa y voluntariamente por parte de las hijas, produce más bien fracturas entre madres e hijas.

Ambos cuentos son textos que, en medio de sus distancias, convergen en problematizar la imposición de una maternidad estereotípica y patriarcal. Al cuestionar esta construcción, exponen las posturas ambivalentes de madres e hijas atravesadas por la tensión entre el intento de desplegar una subjetividad emancipatoria, por un lado y, por el otro,

⁹ La vinculación de los conceptos de capitalismo y patriarcado es desarrollada principalmente por Silvia Federici. Ella señala como precursoras a Mariarosa Dalla Costa y a Selma James, activistas del Movimiento por un Salario para el Trabajo Doméstico en la década de 1970. Federici indica: “A raíz de la explotación de las mujeres en la sociedad capitalista, la división sexual del trabajo y el trabajo no-pagado realizado por las mujeres, Dalla Costa y James demostraron que era posible trascender la dicotomía entre el patriarcado y la clase, otorgando al patriarcado un contenido histórico específico. También abrieron el camino para una reinterpretación de la historia del capitalismo y de la lucha de clases desde un punto de vista feminista” (*Calibán y la bruja* 16-17). En este sentido, ella desarrolla una visión que, al igual que sus precursoras, entiende al capitalismo y el patriarcado como sistemas opresivos vinculados. Federici señala específicamente que, en la sociedad europea que recién comenzaba a adaptarse al capitalismo, se invisibilizó el trabajo de las mujeres, que apoyaban a sus maridos en sus oficios y con su trabajo doméstico sin recibir salario (*Calibán y la bruja* 149). Ella añade: “Esta política, que hacía imposible que las mujeres tuvieran dinero propio, creó las condiciones materiales para su sujeción a los hombres y para la apropiación de su trabajo por parte de los trabajadores varones” (Federici, *Calibán y la bruja* 150).

adecuarse a lo que la sociedad patriarcal exige y espera de ellas. De esta manera, los personajes femeninos se encuentran confrontados y atomizados, lo que socava cualquier posibilidad de comunidad y, con ello, las posibles resistencias.

En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”, la narración está focalizada en las hijas protagonistas; sin embargo, los diálogos y las irrupciones de fragmentos de memoria permiten escuchar las voces y conocer las perspectivas de los demás miembros de la familia. Ambos cuentos también incluyen la compleja triangulación articulada por la figura materna, el padre y la hija; ahora bien, “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” complejiza esta ecuación al incorporar también a un hermano y una hermana. Los roles asignados a cada personaje se refuerzan porque no se mencionan sus nombres, sino que la narrativa se refiere a ellos como “hija”, “mamá” y “papá”. En ambos cuentos, los miembros de la familia tienen por lo menos un par de intervenciones en el relato, lo que permite contrastar las palabras que emplean con el tono narrativo que llevan las perspectivas de las hijas protagonistas. Sin embargo, también se debe considerar que los diálogos presentados en los textos son filtrados por la memoria de la narradora, en el caso de “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, que está narrado en primera persona e inserta memorias con pocos comentarios de la hija protagonista. Por su parte, “Correr” está narrado en tercera persona, pues se menciona al personaje de “la hija”; no obstante, la focalización en este personaje como la protagonista se refuerza con el estilo indirecto libre, pues la narración no mantiene una distancia equivalente entre los personajes. Más bien, los pensamientos de la hija se filtran en la narrativa sin ninguna expresión que separe el lenguaje del relato de la percepción de la protagonista. Así, es posible afirmar que la memoria de las hijas moldea el lenguaje del texto, los recuerdos y cómo se presentan, y las palabras de los otros personajes. Las hijas, mujeres solteras y sin hijos, mantienen una visión que no se exhibe en las dificultades de la maternidad mediante un lenguaje descriptivo o explicativo. Sin embargo, es posible identificar las tensiones que mantienen con sus madres y

las dificultades de ellas a partir de símbolos (como la casa) y palabras clave en los diálogos y memorias en ambos textos (los reclamos entre ambas).

Frente a los vacíos de las reseñas¹⁰ sobre los libros de Adauí, la crítica feminista complementa mi corpus teórico con críticas relevantes a la institución patriarcal de la maternidad. Los libros *¿Existe el amor maternal?* (1981) de Elisabeth Badinter y *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor* (2018) de Jacqueline Rose visibilizan el mandato de la maternidad y las repercusiones que este tiene en las mujeres a las que se impone el rol de madre, con todas sus implicaciones socioculturales. Según Badinter, la idea del rol maternal está ligada a la construcción de una naturaleza femenina. Las mujeres no pueden distanciarse del rol maternal sin sentir angustia o sentimiento de culpa porque ser mujer implica ser una buena madre, tal como la imagen que construyeron Rousseau y Freud¹¹: una mujer abnegada

¹⁰ A la fecha, no existen, o son inaccesibles, los trabajos académicos que analicen *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021). Las reseñas sobre las obras han destacado las representaciones de familias que no son ideales debido a las tensiones entre los miembros de la familia y sus dinámicas de violencia. Ahora bien, estas reseñas críticas y de cariz más bien divulgativo no ahondan demasiado en la compleja ambigüedad que caracteriza las relaciones entre madres e hijas en los textos, aunque sí destacan la violencia que atraviesa el lenguaje de los personajes y las historias—o sus efectos— que van revelándose en momentos fugaces en los relatos, mediante distintas estrategias narrativas como los recuerdos que afloran abruptamente y son rápidamente interrumpidos por los mismos personajes que los evocan. Diana Félix, redactora de la revista virtual “Las Críticas”, indica lo siguiente: “En todo momento, la autora sumerge a sus lectores en relaciones familiares agrietadas que persisten en habitar en los personajes, quienes emprenden una búsqueda por descubrir o, quizás comprender, los lazos dañados o violentados en algún momento de su niñez” (Félix párr.2). Por su parte, Juan Calderón, redactor de Perú 21, escribe en su reseña que en *Aquí hay icebergs* “habitan personajes atravesados por traumas y recuerdos reprimidos que los marcan profundamente. Por ello, en situaciones cotidianas, viven conflictos en los que juega un papel importante lo no dicho, su pasado, que vamos descubriendo a lo largo de las historias” (Calderón párr.1). Precisamente lo no dicho juega un papel central en este capítulo, puesto que analizaré cómo el discurso de las madres irrumpe la narración de las hijas para cuestionar la imposición del rol materno y las fracturas que esto ocasiona en sus vínculos. De este modo, me propongo ir más allá de lo ya referido en las reseñas críticas sobre la obra de Adauí para profundizar en la crítica del concepto patriarcal de maternidad, concebido como la causa principal de la tirantez y la ambigüedad que atraviesa las relaciones madre-hija en los cuentos seleccionados.

¹¹ Como lo han referido Elisabeth Badinter, Amelia Valcárcel y Celia Amorós, el pensador clave del movimiento ilustrado, Jean Jacques Rousseau, abordó la situación de las mujeres en distintos textos y ensayos, el más incisivo es *Emilio o De la educación* (1762). En este texto, el pensador asevera que la naturaleza de las mujeres era ser madres y a esta tarea, circunscrita al ámbito doméstico, se reducía su participación social (Badinter 196-198, Amorós 34-35). Por otro lado, los planteamientos de Sigmund Freud, angulares para las teorías psicoanalíticas que son, también, pilares de nuestras modernidades occidentales, reiteran un pensamiento dicotómico y jerárquico en términos sociosexuales. Así, Freud limita una diferencia fundamental en la superación del complejo de Edipo entre varones y mujeres. El autor asevera que las niñas están marcadas por la envidia del pene de los niños: “En algún momento la niña pequeña descubre su inferioridad orgánica” (Freud *Sobre la sexualidad femenina* 233). Para el autor, la superación del complejo de Edipo requiere que la niña pase por un extrañamiento de la madre, tenga aspiraciones pasivas y desee al objeto-padre (Freud *Sobre la sexualidad femenina* 240-241). Este planteamiento explicaría la constante búsqueda compensatoria de las mujeres en el futuro, mediante los esposos

y sacrificada era una mujer normal (Badinter 198). Esta idea de lo que constituía una mujer normal ha sido parte de la filosofía occidental canónica. Con ligeras variaciones se crearon teorías sobre las cualidades de las mujeres según su naturaleza, lo que fue de la mano con métodos de castigo y disciplinamiento de los sujetos femeninos, con la finalidad de adecuarlos a los roles socialmente esperados. Rousseau y Freud son fundamentales para los proyectos de modernidad, lo que da cuenta de la forma en que las mujeres y sus situaciones, en medio de los cambios acelerados del progreso, continúa petrificada. Socialmente, se les exigen los mismos roles y conductas de antaño, pese a las conquistas alcanzadas en términos de derechos y participación sociopolítica. Como destaca León en la introducción de la reciente traducción del libro *Nacida de mujer* de Adrienne Rich, “la idea general acerca de «ser madre» sigue conteniendo las mismas dosis de amor incondicional, entrega, sacrificio y desaparición de la autonomía, aunque algunas mujeres ofrezcan al mundo relatos de éxito” (22). Es decir, la imposición de una maternidad adecuada a los lineamientos del sistema patriarcal no ha desaparecido y es esto lo que expone Adauí en su mirada crítica de la sociedad peruana. Sus relatos dan cuenta del estancamiento de la situación de las mujeres en contraste con el ritmo envolvente del progreso.

Como lo ha referido la crítica feminista, los imperativos conductuales que recaen sobre las mujeres construyen modelos ideales y, sobre todo, inalcanzables que devienen en una constante insatisfacción agravada por el juicio social. Según Jacqueline Rose, se trata de un paradigma de perfección que termina más bien por subyugar a las mujeres a partir de exigir un ideal sobre la maternidad que es imposible de cumplir (81). Esto plantea, además, una situación paradójica, en la medida en que las madres desean adecuarse al rol normativo, pero están condenadas al fracaso, lo que es, en muchos casos, incluso patologizado. Las

y los hijos. Así, la lectura de Freud sobre la feminidad y el desarrollo de las niñas implica el presupuesto de superioridad de los hombres a nivel orgánico (posesión del pene como órgano sexual) y de la pasividad de las mujeres como parte de un desarrollo natural. Para profundizar en la teoría de Freud, se puede consultar *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1932-1936) y *Sobre la sexualidad femenina* (1931).

mujeres están destinadas a fracasar. En la narrativa de Adaui se presentan las consecuencias de este fracaso en las relaciones intrafamiliares: traumas y heridas generacionales que impiden el desarrollo de sujetos emancipados. Es esto lo que vemos, especialmente, en textos como “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”. A pesar de que en estos cuentos las hijas presentan su visión de la historia, el énfasis en sus relaciones con sus madres y las breves, pero contundentes, irrupciones de la memoria, traen a la superficie la naturalizada presión del rol maternal que impide tanto su mutuo entendimiento como el reconocimiento entre madres e hijas.

En tal sentido, mi trabajo se centra en la familia como institución angular para la preservación de un biopoder patriarcal que resulta opresivo hacia las mujeres¹². Por un lado, analizaré la construcción de la familia como espacio de poder y transgresión. Para esto, ahondaré en los mecanismos controladores que son aplicados sobre las madres por distintos miembros de la sociedad: su movimiento restringido al espacio doméstico, el deber de reproducción y su trabajo no asalariado. Por otro lado, analizaré cómo el discurso de las hijas añade otra capa de vulnerabilidad y resistencia a los sujetos-madre, que se enfrentan a los dispositivos de disciplinamiento perpetuados en la visión de sus hijas, inscritas en el orden patriarcal. Para esto, parto de la conceptualización de la locura históricamente empleada para descalificar a las mujeres y buscar tanto su disciplinamiento como despolitización. Esta

¹² Entiendo la definición de biopoder a partir de la elaboración que Michael Hardt y Antonio Negri proponen en *Imperio* (2020), basándose en la elaboración inicial de Foucault en *El nacimiento de la biopolítica* (1978-1979). Hardt y Negri definen biopoder como “una forma de poder que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola”, cuyo objeto es “la producción y reproducción de la vida misma”(Hardt y Negri, 24). En cambio, definen la biopolítica como “los mecanismos de producción de subjetividad y el conjunto de estrategias que tensionan las verdades y los saberes que impone el biopoder” (Hardt y Negri en Grau-Llevería y Morales-Pino 2). Con base en estas nociones, el artículo “Redes biopolíticas para la desarticulación del biopoder esclavista en *La familia del Comendador* de Juana Paula Manso (1860)” (2022) de Grau-Llevería y Morales-Pino se entienden las biopolíticas afirmativas como posibilidades de resistencia frente al biopoder (2). Es decir, mientras el biopoder es la forma de regular la vida, las biopolíticas afirmativas son ejercidas por los sujetos para criticar los biopoderes. Si bien este artículo emplea el concepto de biopoder en el análisis de un texto del siglo XIX, es posible aplicarlo al presente trabajo, pues lo que exponen los textos abordados es la limitada variabilidad en la situación de las mujeres que, pese al paso del tiempo y los cambios sociales, prevalecen en situación de opresión.

despolitización es promovida por madres e hijas que invalidan los reclamos, lo que conlleva a la complejización de los imaginarios sociosexuales que van de la mano con la comprensión social de la locura. Como lo exponen los textos de Adauí, la locura como patología o mero descalificativo tiene distintas implicaciones, significaciones y márgenes de tolerancia si se trata de hombres o mujeres. Así, la familia es la instancia de agudización de la crisis de la experiencia maternal, que lleva a las madres a una reacción violenta y una resistencia que quiebra la relación con sus hijas. Por su parte, los dispositivos de disciplinamiento perpetuados por las hijas promueven el estigma y las tensiones entre ambas, de modo que se mantienen distancias insalvables. Estos factores contribuyen a llevar a las mujeres que son madres a la crisis y a agredir a sus hijos, lo que indica el fracaso de la familia. Por lo tanto, la sociedad patriarcal implosiona de manera simbólica a partir de su unidad fundamental debido a sus demandas imposibles sobre las mujeres.

1.1. Contraescrituras al proyecto burgués: familia, poder y transgresiones

Las familias son instancias del biopoder¹³ patriarcal; es decir, en ellas se manifiestan distintos mecanismos de control sobre los sujetos para adaptarlos al poder hegemónico. Michel Foucault planteó que el poder no se manifestaba solo en la política, sino que se extendió a un “gobierno sobre la vida”; es decir, implica mecanismos de control en todos los aspectos de la vida de los sujetos. Así, las formas de representación de la masculinidad y la femineidad fueron manipuladas en el cuerpo social, dado que se asignó roles, prácticas de socialización, ficciones históricas e ideologías que asignaran a los sujetos a un lugar y los mantuvieran en este (Foucault, *Defender la sociedad* 236). En los cuentos “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr” estos mecanismos de control se manifiestan principalmente en

¹³ Se toma en cuenta la elaboración de Hardt y Negri en base a Foucault, explicada anteriormente.

los personajes femeninos: madres e hijas. De acuerdo con Celia Amorós, las sociedades tienden a identificar dicotomías categoriales para pensar sus propias divisiones internas. Entre estas, la dicotomía macho-hembra se manifiesta recargada de significado, envuelta en otras oposiciones y reelaborada para ser insertada en un sistema organizado (Amorós 31-33). Estas oposiciones presentes en la sociedad implican la existencia de opresores y oprimidos, que, según Amorós, se replica a la dicotomía entre hombres y mujeres: “Pensamos que la recurrencia en la adjudicación de los lugares en las contraposiciones categoriales responde a la situación universal de marginación y de opresión -cuando no de explotación- en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se la define . . . como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos” (34). Así, dentro de las familias, madres e hijas son sometidas a los mecanismos de regulación impuestos por el patriarcado como estructura de poder.

Como he mencionado en líneas precedentes, las narraciones presentan a otros miembros de la familia, pero la acción central gira en torno a las madres e hijas. En este sentido, los relatos presentan a las familias como un micromodelo de la estructura patriarcal en la sociedad. Tal como lo refiere Germán Betancourt: “La familia como institución social (y como institución disciplinaria que es) reproduce toda esta lógica clasificatoria de la sociedad moderna, diseminada en la asignación de identidades que se realizan en prácticas específicas en su interior” (94). Es decir, la institución familiar rige las identidades de los miembros que la componen y reproduce mandatos sociosexuales: establece cómo deben actuar las personas que desempeñan las funciones de padres, madres e hijos. Según su planteamiento, la familia replica a menor escala la estructura social; es decir, se presenta como un espacio que reproduce el orden patriarcal.

Además, considerando que la familia es el lugar asignado para la crianza y educación de los hijos, se convierte en un vehículo del patriarcado para naturalizar los roles de género

en niños y niñas. Como afirma Elisabeth Badinter, “las respectivas funciones de padre, madre e hijo son determinadas por las necesidades y los valores dominantes de una sociedad dada” (15). En los textos objeto de estudio, en especial en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, estos roles parecen enmarcarse en la sociedad peruana de fines del siglo XX¹⁴. Pese a que en esa época las manifestaciones de poder y violencia tomaban el primer plano en el denominado Conflicto Armado Interno¹⁵, estas dinámicas de poder tenían también su correlato en la familia. La familia deviene en los textos de Adui el espacio en que se ponen de manifiesto las dinámicas de poder y resistencia. Como lo refiere Foucault, “desde el momento mismo en que se da una relación de poder, existe una posibilidad de resistencia. Nunca nos vemos pillados por el poder: siempre es posible modificar su dominio en condiciones determinadas y según una estrategia precisa” (*Un diálogo sobre el poder* 162). Siguiendo su propuesta, en la familia se replican las formas de poder imperante, lo que deriva en resistencias que pueden surgir de los sujetos oprimidos, en este caso, las mujeres. Por ello, la familia y los espacios domésticos son politizados. Madres e hijas intentan negociar con las jerarquías impuestas en la familia, con distintos niveles de éxito.

El concepto de la familia moderna está basado en la «institución de maternidad»; es decir, “la maternidad bajo el patriarcado: el conjunto de suposiciones y normas, de reglamentos y controles que secuestra la experiencia, la ordena de acuerdo a [*sic*] un poder ajeno y domestica esa parcela de las vidas de millones de mujeres (y otras identidades que

¹⁴ Importantes indicios para pensar en este contexto temporal lo constituyen las menciones a los ataques terroristas en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”. Por otro lado, “Correr” se desarrolla en un momento atemporal, no existe ninguna indicación de la época. Sin embargo, el mundo descrito es una sociedad contemporánea realista, no existe intervención fantástica. Se mencionan instituciones como la escuela, el hospital y la iglesia. También se señala la existencia de tranvías y carreras olímpicas en las que podían participar mujeres. En conjunto, estos datos aluden a una sociedad latinoamericana entre el siglo XX y XXI. Debido a la importancia del mar en el relato, se expresan vínculos claros con la ciudad de Lima, donde nació Katya Adui.

¹⁵ Utilizo este concepto con base en el Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003), que identifica como actores al Estado peruano y los grupos subversivos Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), entre otros. Para reconocer la participación de los grupos militares del Estado y las violaciones a los derechos humanos que estos cometieron, utilizo el término Conflicto Armado Interno en lugar de terrorismo, puesto que este último simplifica a los grupos que ejercieron la violencia entre los años 1980 y 2000 en Perú.

gestan)” (León en Rich 18). Esta definición remite a Foucault, porque enfatiza el control de la experiencia con base en un poder que domina las vidas de las mujeres. Como indica Betancourt: “El poder configura la materialización de dominio y de obediencia, perpetuando la estructura jerárquica patriarcal de la institución familiar, sustentada por imaginarios de posesión y sujeción del cuerpo de los dominados” (94). En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”, este dominio se expresa en distintos niveles sobre los personajes femeninos: el padre ostenta la máxima autoridad, mientras que madres e hijas se enfrentan en la base de la pirámide¹⁶. Al respecto, Betancourt señala las formas y estrategias desplegadas para controlar a las mujeres. Según la autora:

La sociedad patriarcal devela toda una serie de estrategias de sujeción para el mantenimiento de su estructura, fabricando un marco normativo masculino extra-jurídico que sujeta a la mujer a espacios y prácticas específicas, visibilizando cómo el poder dominante del marido sobre la mujer, se materializa en una lógica de cuadrícula y poder sobre el movimiento (95).

Los textos de Adui muestran justamente estas dinámicas: los esposos controlan a sus esposas respaldados por las estrategias de sujeción que impone el sistema patriarcal. Así también lo expresa Badinter, “tan lejos como nos remontemos en la historia de la familia occidental, nos vemos confrontados con el poder del padre que siempre acompaña a la autoridad del marido” (17). Por el hecho de haber nacido biológicamente hombres y ejercer el rol de esposos, los padres despliegan el poder que la sociedad les otorga sobre sus esposas, las madres de los relatos. En los cuentos de Katya Adui, las miradas de las hijas filtran la interacción entre sus padres, lo que oculta los mecanismos de control desplegados por las masculinidades dada la mirada benevolente de las protagonistas hacia los primeros. Sin

¹⁶ La estructura piramidal manifestada en los cuentos plantea un diálogo crítico con la modernidad. Esta estructura estamental muestra los reverses de una macronarrativa de modernidad en la que la familia tiene un rol clave. Los sujetos que la familia intenta formar son los sujetos de la sociedad moderna. La crisis de la madre, encargada primaria de la crianza de los sujetos, indica el fracaso de la organización social patriarcal.

embargo, los cuentos hacen explícitos distintos métodos de control que afectan a la madre: la división entre el espacio público y el doméstico, el acceso al dinero, la función reproductiva y las labores del cuidado (asignadas consuetudinariamente a la esposa). Si bien estos mecanismos están enfocados en las madres, las hijas también se ven afectadas desde su posición como mujeres en la sociedad patriarcal, pese a sus intentos por diferenciarse. No obstante, los sujetos femeninos elaborarán distintas estrategias de resistencia para intentar obtener, aunque sea por momentos y en un ámbito privado, una posición ventajosa en la estructura de la familia patriarcal, lo que implica, a su vez, el enfrentamiento entre madres e hijas, entendidas como los eslabones más frágiles del engranaje

1.1.1. Configuraciones de espacio-tiempo: la casa, la domesticidad y la inmovilidad

Como lo ha señalado Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, el proyecto moderno va de la mano con la división sexual del trabajo y la disminución del acceso al espacio social que las mujeres tenían durante el feudalismo¹⁷. A partir de los siglos XVI y XVII:

La pérdida de poder social de las mujeres se expresó también a través de una nueva diferenciación del espacio. En los países mediterráneos se expulsó a las mujeres no sólo de muchos trabajos asalariados sino también de las calles . . . la presencia de las mismas en público también comenzó a ser mal vista. Las mujeres inglesas eran

¹⁷ Silvia Federici explica este proceso en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2004). Si bien las mujeres se encontraban en una situación de opresión frente a sus contrapartes masculinas en cada estrato social, sí poseían posibilidades de trabajo y acceso al espacio público de acuerdo a sus lugares de origen. Ella indica con respecto a las mujeres: “La creciente comercialización de la vida redujo aún más su acceso a la propiedad y el ingreso. En las ciudades comerciales italianas, las mujeres perdieron su derecho a heredar un tercio de la propiedad de su marido (*la tertia*). En las áreas rurales, fueron excluidas de la posesión de la tierra, especialmente cuando eran solteras o viudas” (Federici, *Calibán y la bruja* 48). Esto implica que en la sociedad feudal las mujeres de clase alta podían acceder a la herencia en algunas ciudades, las mujeres campesinas o de clase baja podían trabajar y tener propiedades. Cuando las sociedades se transformaron al modelo neoliberal-capitalista, como indica la cita, disminuye la posibilidad de las mujeres de mantenerse económicamente, acceder al espacio público y las limita al espacio doméstico. Elizabeth Badinter señala que a finales del siglo XVIII se comienza a difundir un discurso a favor de la crianza de los hijos, centrado en convencer a las madres de quedarse en el espacio doméstico (118). Eventualmente, las mujeres volvieron a reinsertarse en la sociedad a partir de distintos trabajos, pero Federici indica que “en respuesta a la nueva independencia femenina, comienza una reacción misógina violenta” (*Calibán y la bruja* 51). Entonces, si bien las mujeres de clase baja y posteriormente de todo estrato social se reinsertaron en la esfera económica, el estigma social se mantuvo hasta el siglo XX y perdura, con menor fuerza, incluso en la actualidad.

disuadidas de sentarse frente a sus casas o a permanecer cerca de las ventanas; también se les ordenaba que no se reunieran con sus amigas (154).

La asociación del espacio público a las figuras masculinas y la estigmatización de las mujeres que se atrevían a moverse por las calles se mantuvo como constante en América Latina y en el Perú. Textos como *Ña Catita*¹⁸, hasta la producción literaria y cultural del siglo XX¹⁹, convergen en enfatizar la marcada diferencia entre las buenas mujeres y aquellas que no cumplían el requerimiento social de la época. Maruja Barrig señala que en la narrativa de la década de los 50 se reconocían a tres tipos de personajes femeninos: las pitucas, las marocas y las prostitutas. Mientras las primeras son mujeres de clase alta, bellas, sumisas y consideradas como potenciales esposas; las marocas son mujeres interesadas que se aprovechan de su atractivo sexual para manipular a los hombres; no obstante, los hombres no las consideran dignas del matrimonio, a menos que hayan caído en sus engaños (Barrig 78-81). Por otra parte, las prostitutas representan la iniciación sexual de los jóvenes a partir de una transacción mercantil que carece de una afectividad que amenace con confundir o trascender su naturaleza económica-sexual (Barrig 86). Las denominadas “pitucas” o mujeres de clase media alta, estaban, necesariamente, asociadas al espacio doméstico en tanto pasaban de ser jóvenes que vivían con sus padres a ser esposas de jóvenes adinerados. En el otro extremo, las prostitutas representan la irrupción en el espacio público sin movilidad social, con el estigma correspondiente, mientras las marocas se mueven en las calles con aspiración de ascender socialmente con poco éxito y atrayendo muchos prejuicios. El análisis de estos tres tipos de personajes recurrentes resulta relevante porque las pitucas son personajes que

¹⁸ En el siglo XIX, la obra teatral de Manuel Ascencio Segura presentaba al personaje de Ña Catita como la mujer indeseable: anciana, chismosa, alcahueta, que caminaba de casa en casa. Las mujeres modelo de la nueva república peruana eran aquellas que estaban encerradas en el espacio doméstico, mientras que la amenaza venía de aquella mujer que rompiera este mandato e irrumpiera en el espacio público. Así lo indica Susan Stein: “Ña Catita represents an external force penetrating the sanctity of the familial sphere” (86).

¹⁹ Principalmente en los años 50 en los cuentos y novelas de autores como Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique y Mario Vargas Llosa.

representan el ideal femenino de la sociedad peruana cercana a la época representada en los relatos de Katya Adauí. Si bien las hijas se ubican décadas después, las madres de los relatos contrajeron matrimonio en el contexto aproximado de los años 50. Es decir, el imperativo social de encajar con las mujeres pitucas, pertenecer al espacio doméstico y, sobre todo, no ser una maroca o prostituta, recayó fuertemente en las madres.

Las exigencias sobre las mujeres de esos años mantenían fuertes vínculos con el modelo ideal de mujer construido a partir de la Ilustración y el desarrollo de las sociedades modernas. Muchas de las demandas sobre lo que debían o no hacer las mujeres se basaban en modelos de educación derivados del planteamiento de Rousseau. Como lo establecería en su clásico texto *Emilio o De la educación*²⁰, donde sienta las bases para el proyecto moderno anclado en valores burgueses (en contraposición al paradigma aristocrático), la mujer ideal tiene habilidades limitadas al espacio doméstico:

Lo que mejor sabe Sofía, y lo que le han hecho aprender con el mayor cuidado, son las tareas propias de su sexo, incluso las poco corrientes, como cortar y coser vestidos. No hay trabajo de aguja que no sepa hacerlo bien y con gusto, pero el que prefiere a los demás es el punto de encaje, porque no hay otro que le permita una postura más agradable y que se ejerciten los dedos con más gracia y ligereza.

También se ha aplicado a todos los quehaceres del hogar; sabe de cocina y de repostería, el valor de los comestibles, su calidad, lleva bien las cuentas y hace de ama (Rousseau 624).

²⁰ Emilio y Sofía son una ficción, parte de un “nuevo sistema de educación dirigido a los sabios” (Cobo 207) elaborado por Rousseau. Según su planteamiento, las mujeres tienen la función de ser madres y esposas, y se encuentran sujetas al espacio privado por medio del contrato de matrimonio. Ellas no pueden acceder al espacio público ni a las actividades que se desarrollan en este, puesto que es el espacio de la autonomía y la libertad, asignadas a los ciudadanos varones (Cobo 210).

Mientras los sujetos masculinos se vinculan con lo público, lo activo y lo productivo; las mujeres se relacionan con el espacio privado, la improductividad y la pasividad (Valcárcel 101). Asimismo, el espacio público y productivo se relaciona con la cultura y el logos, como lo refiere Celia Amorós, mientras que el privado, con la naturaleza –y, por ende, la ausencia de racionalidad: “para Rousseau, por “naturaleza”, el hombre pertenece al mundo exterior y la mujer al interior —encabalgando así en la dicotomía naturaleza-cultura la dicotomía interior-exterior, que cobra especial relevancia en la sociedad burguesa capitalista—” (35). La relegación de las mujeres al ámbito privado, con todas las connotaciones e implicaciones que esto conllevaba, las somete también a mecanismos de control orientados a garantizar que acepten su condición como dominadas dentro de la sociedad y la familia.

En “Correr”, como también en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, las madres se circunscriben al ámbito designado como doméstico por la sociedad patriarcal. Ellas actúan principalmente dentro de la casa y solo se muestran en otros espacios cuando están cumpliendo con su rol de mujeres devotas, esposas o madres: acompañando en un paseo familiar, visitando a la hija en el hospital o asistiendo a la iglesia. Las limitaciones a este ambiente no son casuales, sino que dan cuenta del espacio designado para las madres en los universos recreados en los cuentos. Las madres no pueden salir del espacio interior, como lo muestran los relatos que me ocupan. Es por esto que las madres en los relatos se quiebran ante la presión de cumplir con los mandatos detallados, de modo que sus resistencias no son organizadas ni efectivas. Las resistencias y negociaciones que provienen de estas mujeres-madres en crisis no apuntan a destruir el orden patriarcal, sino a obtener pequeñas libertades y reapropiarse de símbolos y objetos a los que tienen acceso, sin cambiar su modo de vida sustancialmente.

Nadar, correr y enfermar

En “Correr”, se presenta una situación particular: el padre está paralizado. No tiene movilidad en las piernas, mientras que la madre sí puede caminar y la hija puede correr. Se indica que el padre sucumbió a la enfermedad heredada por su madre y terminó postrado en cama. La herencia de la enfermedad materna tiene una carga simbólica en el contexto de la tradición literaria e intelectual de entre siglos latinoamericano que, sobre la base de un discurso científicista, sostenía la premisa de la predisposición de las mujeres a la degeneración y enfatizaba el determinismo, fuertemente vinculado a aspecto sociosexuales de acuerdo al género. El discurso médico moderno del siglo XIX configura a lo femenino y lo masculino como oposición, en tanto la masculinidad implica salud, vitalidad y fuerza, mientras lo femenino implica patología, apatía y debilidad (Del Pozo 138). El texto quiebra tal paradigma al mostrar cómo el padre, pese a todo el poder que goza en términos simbólicos, no puede escaparse de la “herencia” que le viene de la madre y que, en los textos de la tradición patriarcal más convencional, afectaría en línea directa casi exclusivamente a las mujeres.

El acceso del padre al espacio público es limitado después de quedar parálítico. Aunque el cuento no detalla quién ocupa el rol de proveedor, se alude a la inmovilidad y falta de productividad del padre, quien se mantiene todo el día en casa. “El hijo que había nacido con la promesa de una vida vertical, su propio padre. Dicen de él: Un desgraciado, todo el día en cama, como su madre” (Adauí 2021: 36). Esto plantea una limitación inicial sobre el acceso al espacio público e incluso sobre los roles dentro de la casa. Es decir, es válido suponer que el padre no trabaja y tampoco realiza tareas domésticas. Por otra parte, la madre está limitada en todo el cuento al ámbito doméstico, con solo tres excepciones: cuando la familia de tres integrantes va de paseo al mar; cuando acompaña a su hija al hospital para que reciba su diagnóstico; y cuando la madre va a la iglesia al final del cuento.

El paseo familiar a la playa se relata a través de los recuerdos de la hija. Se plantea que tanto ella como el padre pueden acceder a un espacio exterior, abierto y libre: el mar. Ambos saben nadar y encuentran allí la libertad anhelada, mientras que la madre no sabe nadar y, por ende, permanece en la orilla. Para la hija, el mar habría sido una suerte de bautizo, con “las manos del padre sosteniendo su cabeza, no tengas miedo” (Adui 2021: 38). El padre sostiene su cabeza, fuente de las ideas. Es él quien influencia a la hija y forma un vínculo con ella en el mar, un espacio del que está excluida la madre. La madre no es más que una observadora pasiva y externa, es decir, expulsada del espacio afectivo y simbólico al que padre e hija tienen acceso. Además, con el bautizo de la hija a manos del padre, el texto revela cómo esta se ubica su línea ética y práctica, quebrantando los esencialismos que, en tanto sujeto femenino, la vincularían con la figura materna.

Con el alegato del padre, “todos podemos flotar” (Adui 2021: 38), el mar es planteado como metáfora del paradigma democrático que es la base de la modernidad. Ahora bien, la situación de la madre, en el no lugar que es la orilla, muestra justamente lo contrario. No es casual que esta imposibilidad se manifieste en el texto como una negativa más bien internalizada: la madre asegura no poder nadar y la hija percibe la situación como un desinterés y, sobre todo, un desencuentro: “La hija ha descubierto el desinterés de la madre. Y su infelicidad en el lugar donde ella ha experimentado la euforia. Y que no flota, ni flotará” (Adui 2021: 38). La madre está fuera del espacio de comunidad que gozan padre e hija, fuera del “todos” enunciado por el padre. De este modo, la madre queda relegada a otro espacio, fuera del agua y fuera de la libertad. Ella es ajena a la democracia que propone el padre, es la excepción que no se toma en cuenta, el fracaso de la propuesta. A partir de las palabras del padre, madre e hija quedan separadas. La hija puede entrar al agua, al espacio exterior, como el padre, pero la madre no. De este modo, la dicotomía exterior-interior que identificó Amorós en el planteamiento de Rousseau se presenta en este relato, con la

diferencia de que la hija accede al exterior gracias a su identificación con su padre. Su posición en esta dicotomía implica que la madre se encuentra en desventaja dentro de la familia. Si bien el padre perdió su movilidad y su vinculación con el exterior, la hija se presenta como su heredera y quien sí tiene acceso a la esfera pública. Después de todo, como indica el título del cuento, la hija puede correr y con ello junto a su juventud lleva la esperanza de huir de su madre y de la casa.

La segunda aparición de la madre en un espacio no doméstico es cuando acompaña a la hija al hospital. No se menciona el nombre de la institución, pero sí se presentan los diálogos del doctor, quien detenta un poder otorgado por su conocimiento médico, frente a la vulnerabilidad de los pacientes. El doctor indica que la hija tiene un ligero soplo en el corazón y escoliosis: “Un cuello rígido sobre una espalda chueca” (Aduai 2021: 37). Este diagnóstico que señala una futura inmovilidad es particularmente cruel porque la hija sueña con correr, tiene una gran habilidad en este deporte y lo relaciona con escapar de la violencia de su madre y de la casa. Para ella, el diagnóstico implica perder esa esperanza. Cuando la hija se enfrenta a este evento, la madre no muestra apoyo, piedad ni empatía. Más bien, intercede con una frase hiriente. “Y la madre le dijo: Árbol que nace torcido...” (Aduai 2021: 37). La intervención de la madre manifiesta el conflicto que existe entre ambas y sus sutiles, pero contundentes, formas de venganza. Con sus palabras, la madre vincula a la hija con el linaje del padre. Además, estas palabras aluden a la hija como heredera del padre, pero en el sentido determinista. La hija como heredera del padre tiene el potencial de subordinar a la madre, pero también resalta el discurso determinista de un modo opuesto: la madre ahora representa la salud y la fuerza, mientras que el padre y su hija heredera representan la enfermedad y la debilidad.

Por otro lado, la hija reflexiona sobre lo que implica su herencia del padre. La hija espera heredar la movilidad del padre, lo que se puede entender como su poder. Sin embargo,

lo que hereda es su incapacidad de movimiento. “¿Por qué el cuello?, se pregunta la hija y ella misma se responde. Porque engarza movimientos con ideas. En la intersección, su cuerpo ha colapsado. Amplificar el detenimiento, como la abuela, como el padre. Un linaje de la lentitud: lo que articula envejecido a destiempo” (Adui 2021: 39). La hija identifica su enfermedad como una herencia del padre y que implica el detenimiento, la falta de movimiento que impide conectar su cuerpo con sus ideas. Simbólicamente, lo que está en el plano ideológico no logra conectar con el plano físico-corporal (cabeza y cuerpo). Así, las aspiraciones de la hija se destruyen. La herencia del padre no le permitirá huir de su madre ni de la casa. Es decir, no puede escapar de las demandas sobre su género: la amenaza de la maternidad que deriva en violencia y el espacio doméstico que restringe a las mujeres.

En esta parte del cuento, tanto padre como hija han perdido la movilidad y el acceso al espacio exterior, aquello que los diferenciaba de la madre. La dicotomía exterior-interior ya no les favorece y más bien se ven recluidos forzosamente en la casa. Lo único que les brinda poder en esta situación son las ideas, el aspecto de saber y cultura que se asocia a los hombres en este juego de dicotomías; mientras que las mujeres se vinculan a la naturaleza. La hija, como heredera del padre, comparte su vínculo con las ideas y su falta de movilidad y ambos conforman un bloque en contraposición a la madre, de quien, además, se espera con naturalidad que asuma la tarea de cuidarlos²¹. La falta de movilidad no solo afecta al padre y a la hija, sino que también repercute en las funciones que deberá desempeñar el personaje de la madre. Incluso cuando padre e hija pierden su conexión con el exterior, la madre sigue relegada al ámbito doméstico y con menores márgenes de movilidad que los primeros, aun cuando ella sí pueda desplazarse. La falta de movilidad del padre no va en detrimento de su poder, ni tampoco favorece a la madre. La hija, entretanto, se vincula con el linaje masculino y se ve irradiada por el poder que detenta.

²¹ El rol de cuidado será analizado en la tercera sección.

La tercera mención de la madre en un espacio fuera de la casa se da cerca del final del cuento. En esta escena, ella se cae al salir de la iglesia y queda imposibilitada de caminar.

Una noche de lluvia la madre se cae y se parte . . . Salía del rezo en la iglesia y resbaló con escándalo. Fractura desplazada del cuello femoral, uno de los tipos de fractura de cadera. Había perdido lo que pierden los ancianos, el centrado de la máquina-cuerpo, la referencia espacial (Aduai 2021: 39).

La mención a la iglesia es relevante porque implica otro discurso de poder. Si bien anteriormente la autoridad médica recayó sobre la hija mediante un diagnóstico inmovilizador, en este caso el discurso médico se utiliza para describir la caída de la madre. Ahora bien, el diagnóstico no se remonta a una herencia compartida, el colapso de su cuerpo en la intersección que “engarza movimientos con ideas” (Aduai 2021: 39), sino que la fractura de la madre es mostrada como un quiebre de la “máquina-cuerpo” (Aduai 2021: 39), es decir, una anulación que reitera su estar fuera del mundo de las ideas. La madre queda al margen del logos y la sociedad, pues es reducida a un cuerpo maquinal, reproductivo, que repite acciones de forma automática, es decir, sin conciencia ni racionalidad. De este modo, a partir del discurso médico y la narración desde la perspectiva de la hija, la madre es excluida, asignada al espacio “interior” y distanciada de los otros dos miembros de la familia. La caída de la madre, en este contexto y sobre todo considerando la presencia de lo religioso, puede leerse como un castigo a causa de la transgresión que cometió al alegrarse de la parálisis de la hija, quien, desde el vínculo con el padre, podría haber aspirado a un destino distinto. Otra lectura podría hacernos pensar en la posibilidad de esta caída como una suerte de acto fallido por parte de la misma mujer que ha internalizado su exclusión e incapacidad de movimiento, condensada en la metáfora sobre su imposibilidad de flotar y que, en consecuencia, no puede tolerar ser la única que puede moverse. La caída puede ser una forma de resistirse a una

forma de libertad que le resultaría impensable, lo que evidencia también el tipo de diálogo y negociación que este sujeto entabla con el poder, es decir, el sistema patriarcal consensuado.

“Correr” finaliza con toda la familia aprisionada en el espacio doméstico: “El padre, la madre, la hija, todos en cama a la vez, en el horario en que no se duermen ni la siesta ni la noche” (Adaui 2021: 39). La casa deviene un espacio extrañado, donde la armonía y el orden del hogar burgués paradigmático han sido suplantados por los gritos tormentosos: “Se gritan de un cuarto a otro y no hay quien les pueda alcanzar algo” (Adaui 2021: 40). La inmovilidad de todos los miembros de la familia podría leerse como un fracaso de la institución familiar. Irónicamente, el final de la familia se opone al título: la hija pierde su agencia (correr y nadar) y queda atrapada en la inmovilidad que heredó su padre y que adquirió su madre. Todos los personajes pierden al final del relato. Las estructuras patriarcales que se mantienen en la sociedad moderna dañan a sus sujetos al punto que la familia se destruye y todos quedan inmóviles. Incluso si todos terminan encerrados en la misma casa, la madre nunca logró transgredir y acceder a la exterioridad, mientras el padre y la hija sí lo hicieron. El padre accedió al mar, pero perdió su agencia por la enfermedad que heredó. La hija aspiró a escapar de la casa y de su madre, pero también perdió su agencia por herencia del padre. La madre nunca logró acceder a la libertad, ni corriendo ni nadando, más bien perdió la poca agencia que tenía cuando padre e hija enfermaron.

El viaje

En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, la madre aparece principalmente en el espacio de la casa. Sin embargo, la dicotomía interior-exterior en este cuento es más definida, puesto que no existe un impedimento físico que disminuya el poder del padre. Al igual que en “Correr”, los miembros de la familia no tienen nombre, de modo que me referiré a ellos según sus roles dentro del núcleo familiar. En este cuento, es explícito que el padre cumple la función de proveedor. Él es dueño de un carro que le sirve para transitar el espacio público,

llevar a pasear a sus hijas, incluso para refugiarse cuando su esposa le prohíbe entrar a la casa²². El padre pertenece al exterior, mientras que la madre está limitada al espacio interior. En este cuento, al igual que en “Correr”, la hija comparte con el padre el acceso al exterior: ella tiene trabajo e independencia económica²³. Ahora bien, en este cuento también hay una escena iniciática cercana al bautizo del padre a la hija en “Correr”. En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, padre e hija viajan a la selva con el primer sueldo de ella para distanciarse de la madre, quien había prohibido el ingreso del padre a la casa familiar. Este viaje simboliza la alianza entre padre e hija, en la que ella participa del exterior y se une al padre para excluir a la madre y reducirla al espacio interior.

“Todo lo que tengo lo llevo conmigo” está narrado desde fragmentos de memorias, que retroceden en el tiempo desde la adultez hasta la infancia de la hija, narradora protagonista de la historia. En un recuerdo que corresponde a su juventud, numerada como cincuenta y uno de un total de sesenta y ocho, la madre expulsa al padre de la casa familiar que él posee legalmente. Si bien la hija continúa viviendo con la madre, se esfuerza por reforzar el vínculo con su padre. Él intenta alejar a sus dos hijas, asignarlas al mismo espacio que su madre, pero la hija protagonista intercede para invitar al padre de viaje al viaje que ha logrado gracias a su trabajo: “No me visiten, nos dice a mi hermana y a mí. Lo invito de viaje. Es la primera vez que puedo invitar a alguien. Le prometo la selva. Dice que no irá” (Adui 2017: 16). El padre se muestra renuente a aceptar el viaje, pero sus verdaderos sentimientos salen a relucir ante la amenaza de muerte. Él es asaltado y, ante el peligro, piensa en el viaje que le ofreció su hija: “Pensaba: No me maten porque mi hija me va a llevar de viaje” (Adui 2017: 16). Tras una visita de la hija y una conversación en la que el

²² Un análisis más detallado sobre la casa se desarrollará en el siguiente apartado.

²³ El factor económico se desarrollará en el siguiente apartado.

padre cuenta el accidente y accede a ir viaje, ambos se embarcan en esta travesía que les permite inscribirse en el espacio exterior.

Si bien la selva es un entorno natural que se vincularía con una cadena de significantes asociada a las mujeres, esto es dislocado en el texto, pues torna este espacio en una instancia de consolidación del sistema patriarcal desde la alianza entre padre e hija²⁴. En primer lugar, la selva es caracterizada como un lugar de violencia: “Atravesamos un puente colgante encima de un bosque enmarañado más allá de lo visible. Amamos esta violencia. Como la nuestra, no pide permiso” (Adui 2017: 16). La hija indica que su padre y ella comparten esa violencia y, en lugar de ser una actitud censurable, es una cualidad que les permite formar un lazo de cercanía. En segundo lugar, la selva es diseccionada desde su valor como capital desde una perspectiva extractivista: “Volveremos a la ciudad en estado salvaje, seremos carne ahumada, cacao, río descalzo, oscilaciones de la biología, colonización” (Adui 2017: 17). Se indican los productos que se obtienen de la selva, los recursos naturales, así como una ciencia exacta vinculada a la visión occidental (biología) y una categoría social que es vinculada a las sociedades patriarcales (colonización). De este modo, la selva mantiene un significado de naturaleza, pero es descrita desde una perspectiva patriarcal al adjudicarle el valor de violencia, recurso explotable y espacio dominable. La selva es también la base de una promesa entre padre e hija: “En el bus de regreso nos prometemos: ahora vamos a vivir, así son las cosas” (Adui 2017: 17). Es decir, es el lugar de una alianza que establece a la hija como heredera del padre, perteneciente al exterior.

Considerando que el viaje es sugerido por la hija inmediatamente después de que la madre expulsa al padre de la casa, este concreta la distancia entre madre e hija. De este modo, al igual que en “Correr”, la madre queda excluida en la familia, puesto que la hija y el padre

²⁴ Esto dialoga con lo que ocurre con las herencias en “Correr”, dado que se dislocan de su significación tradicional. Mientras en este texto la naturaleza pasa de simbolizar lo femenino a representar la alianza entre padre e hija, en “Correr” la herencia de la enfermedad deja de simbolizar una patología completamente femenina y se vincula al padre.

se unen en una alianza de poder. Ahora bien, el texto también anuncia la existencia de otros miembros del grupo familiar, aunque estos se encuentran o distanciados del núcleo (como en el caso del hermano) o en una zona ambigua, como ocurre con la otra hermana. En este sentido, no existe una competencia por el poder del padre, porque el hermano ha sido excluido del grupo y la hermana se mantiene distante de los conflictos familiares. Esta dinámica se vincula con un patriarcado antimoderno, puesto que presenta un poder exclusivo, con una sola heredera, distante de un sistema de fuerzas.

De esta forma, en ambos cuentos se problematizan las dicotomías patriarcales que favorecen a los padres con el acceso a la exterioridad y ellos heredan esta capacidad a sus hijas. Esto coloca a las madres en una posición vulnerable, puesto que son las únicas en la familia que quedan restringidas al espacio interior, el espacio doméstico. Esta dicotomía entre exterior-interior manifiesta el poder que el padre ejerce sobre los demás miembros de la familia. Al aliarse con el padre, la hija adquiere parte de este poder. Por ello, la madre se encuentra aprisionada en el espacio doméstico, lo que detona una crisis dada la imposibilidad que se le impone para su desarrollo como sujeto. La estricta distribución de espacios y roles según esencialismos sociosexuales es clave para entender las formas en que se representan maternidades en crisis en estas obras y, también, sus formas de resistencia.

1.1.2. El dinero y el poder visible de los tiempos modernos

Un aspecto fundamental para el ejercicio del poder dentro de la familia en la sociedad moderna es el acceso a los bienes materiales y al dinero. En “Correr” no se indica quién es propietario de la casa ni quién obtiene un sueldo para mantener a la familia, pero este silencio apela al trabajo de comprensión de los lectores. Existe una naturalización sobre las funciones de cada miembro de la familia en las sociedades latinoamericanas, por lo que se asume que quien trabajaba era el padre antes de su postración. El silencio sobre el trabajo posterior a su

enfermedad implica un silencio sobre la posición en la que se encontró la madre: encargada de los roles domésticos, pero también con necesidades económicas que cubrir. Por otro lado, en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” sí se menciona explícitamente el trabajo del padre. En este cuento, se plantea un sistema de dominación basado en el capital y su problematización se plasma en las resistencias desplegadas por la figura materna. Como se mencionó en el apartado anterior, las resistencias de la madre no desafían la jerarquía familiar; sin embargo, buscan mejorar su posicionamiento. Así, no se menciona que la madre tenga un trabajo asalariado, pero sí posee ahorros que esconde, roba dinero de su esposo y se apropia de la casa familiar.

El poder económico del padre

En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, es la figura paterna quien trabaja fuera del hogar, puesto que la madre le pide dinero: “Mamá siempre le dice a papá: Tus cincuenta soles no me alcanzan para nada” (Adaui 2017: 28-29). Esta frase condensa la dependencia económica de la madre que debe apelar al padre para garantizar el sustento del hogar y el propio. Silvia Federici llamó a esta división del trabajo el “patriarcado del salario” e indicó que implica una forma de dominación que, paradójicamente, es angular en el proyecto moderno occidental:

Esta dependencia del salario masculino define lo que he llamado «patriarcado del salario»; a través del salario se crea una nueva jerarquía, una nueva organización de la desigualdad: el varón tiene el poder del salario y se convierte en el supervisor del trabajo no pagado de la mujer. Y tiene también el poder de disciplinar. Esta organización del trabajo y del salario, que divide la familia en dos partes, una asalariada y otra no asalariada, crea una situación donde la violencia está siempre latente (Federici, *Patriarcado del salario* 17).

La perpetuación del patriarcado del salario en la sociedad peruana del siglo XX muestra la contradicción inherente al proyecto de la sociedad moderna. Se aspira a la modernidad y, por lo tanto, al progreso, pero se mantiene el patriarcado como una estructura arcaica de opresión. Para mantener esta estructura con pocos cambios desde la época colonial²⁵, se reviste de nuevas etiquetas, se oculta la dominación con la idealización de las funciones de las mujeres como madres y esposas. En el cuento, la narración de la hija guarda silencio sobre la falta de trabajo asalariado de su madre y el poder económico del padre, pero la expectativa de que la madre cumpla con su rol de cuidado se mantiene en el relato.

El acceso al dinero y la división de roles entre trabajo doméstico-asalariado implica una estrategia de dominación que coloca a la madre en una posición de vulnerabilidad frente al padre. Esta división se encuentra vinculada a las dicotomías interior-exterior que se desarrollaron en el apartado anterior, puesto que el trabajo no asalariado se desarrolla dentro del espacio doméstico (interior), mientras que el asalariado implica movilidad hacia el espacio público (exterior). En el cuento, el personaje de la madre aparece principalmente en la casa, con excepción de tres momentos claves que, de una u otra forma, dan cuenta de cómo ciertos “afueras” son, más bien, una extensión del ámbito privado: el colegio de la hija, el hospital y los centros de belleza. Esto contrasta con las posibilidades de desplazamiento del padre.

Sin embargo, en los cuentos se presenta una interesante dinámica de lucha por este poder entre padres y madres. La madre resiste al control del padre sobre el capital mediante dos estrategias soterradas dos recursos: los ahorros y el hurto. En el cuento, se indica que la madre tiene dólares escondidos, aunque no se especifica su procedencia. Estos son descubiertos por la hija narradora, que decide robarle: “Encuentro la taza donde mamá guarda

²⁵ En los siglos XX y XXI, las mujeres peruanas adquirieron mayores derechos y garantías legales. Por ejemplo, se tiene el acceso al divorcio, el derecho a la propiedad y al trabajo. Sin embargo, la mentalidad patriarcal se mantiene como un arcaísmo aceptado popularmente. La sociedad continúa juzgando a aquellas mujeres que no se dedican a su esposo y a sus hijos.

sus dólares y saco veinte” (Adaui 2017: 29). Guardar el capital en una taza implica precariedad, secreto y anclaje a la domesticidad. La madre no deposita su dinero en el banco, lo que sugiere que no tiene acceso a las instituciones financieras, ni en una caja fuerte, sino en una taza: el único dispositivo al que tiene acceso como escondite no sospechoso, pues el objeto, típicamente doméstico, se vincula casi naturalmente con la figura femenina, como si los utensilios de la cocina fueran extensiones de su propio cuerpo y repositorio identitario. Así, la madre no tiene acceso a las instituciones oficiales de poder económico, sino que ejerce resistencia desde las fracturas del sistema.

La estrategia que completa la pequeña resistencia que son los ahorros en moneda extranjera es el robo. En este cuento, la madre roba el dinero del padre, mientras que la hija roba a ambos. El hurto de la madre es una forma privada de asegurar su posición económica, al igual que el ahorro. La madre solo puede acceder al capital a partir del secreto y de las prácticas ilegítimas. Es decir, es una resistencia no transformadora, necesariamente, pero que quiebra el sistema y expone también sus falencias. De esta forma, que la madre robe es una crítica a la sociedad moderna que mantiene a las mujeres en una posición precaria dentro de la unidad familiar, que en teoría debería ser el espacio seguro de los sujetos.

Adicionalmente, el robo se conforma como la única alianza entre madre e hija. La ilegitimidad del acceso al capital crea una comunidad de prácticas que ambas acuerdan debido a su posición de vulnerabilidad. En un acto de identificación, ambas guardan silencio y la hija se limita a robar al padre: “Dejo de robarle a ella y comienzo a robarle a papá. Mamá sabe que le robo a papá” (Adaui 2017: 29). A partir del hurto se forma una alianza secreta y volátil, una comunidad antitética que funciona en base a la ilegitimidad para resistir el control económico que la jerarquía familiar patriarcal impone sobre ellas.

La apropiación de la casa del padre es otra forma de resistencia y contestación, dentro del mismo sistema patriarcal que naturaliza la subordinación de las mujeres. Mientras la casa

es el espacio al que se condena el sujeto femenino debido al capital del páter familias, la apropiación de la casa por parte de la mujer constituye un mecanismo contundente de inversión de poder. La madre expulsa al padre, legítimo propietario y figura de poder: “Mamá bota a papá. Cambia todo el mecanismo de la chapa, los seguros, el candado” (Adui 2017: 16). Esta apropiación constituye también un hurto. La madre ejerce su resistencia desde la ilegitimidad.

Frente a esto, la hija establece una alianza con su madre: acepta ponerse de su lado a cambio de ingresar a la casa, por lo que traiciona al padre. Ella promete que no dejará entrar al padre a la casa. En palabras de la hija, su padre estará sometido al poder de la madre cuando desee ingresar a la casa: “Él no vivirá más aquí. Regresará como un invitado puesto siempre a prueba” (Adui 2017: 17). Hasta este evento, la apropiación de la casa resultó una estrategia de resistencia exitosa que permite a la madre acceder al poder y aliarse con su hija. Sin embargo, no tiene beneficios estables. La comunidad antitética que establecen madre e hija solo funciona en el secreto y la ilegitimidad. La hija reconoce el dominio de la madre sobre el espacio doméstico y la expulsión del padre, pero continúa favoreciendo a este último en la narrativa. La alianza entre ambas no es estable ni trasciende la situación de precariedad: ambas se alían porque reconocen su vulnerabilidad frente a las necesidades materiales. A nivel afectivo, la hija no reconoce las necesidades de la madre ni se identifica con ella. Las implicaciones ideológicas del pragmatismo de la hija tienen que ver con la representación de madres e hijas como subjetividades disidentes, que no encajan en los imaginarios sociosexuales hegemónicos. No forman alianzas a partir de lo emocional, característica atribuida a lo femenino por el pensamiento patriarcal, ni comparten una esencia rebelde que les permita empatizar.

Es importante recordar que en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, además de la hija que narra la historia, también existen su hermano mayor y su hermana. La hermana no

aparece en ninguna escena durante el conflicto por la casa. En cambio, se describe que el hijo mayor regresa de su primer viaje y se enfrenta a la madre. En la casa, él rompe a propósito un adorno de un Buda al que su madre le confía sus deseos. Esta acción no solo destruye el ornamento, sino también la relación entre la madre y el hijo. La hija narradora comenta cómo este incidente marca su exilio radical del espacio doméstico: “Se vuelve a ir de viaje. Al regresar elige hoteles. Perdió su habitación en nuestra casa. Su cuarto es ahora el de papá” (Aduai 2017: 19). Es decir, el padre regresa a habitar en la casa. No se aclara si la madre impone sus normas sobre el padre, pero su estrategia de resistencia pierde fuerza, puesto que no logró adueñarse de la propiedad. Por acciones del hijo, el padre, sin necesidad de un enfrentamiento mayor, retornó a la casa que posee legalmente. Esta retornó a ser el espacio donde habita la familia nuclear.

La herencia de la hija

La hija, narradora protagonista, mantiene a lo largo del relato una actitud simpática hacia el padre. En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, el personaje en el rol de hija se asocia al padre y su tránsito al espacio exterior es gracias a su influencia, como si esta relación le permitiera contrarrestar los roles y espacios impuestos por los mandatos sociosexuales hegemónicos. En este sentido, la hija es configurada como quien heredará el poder del padre. Sin embargo, el concepto de herencia se complejiza en los textos y adquiere rasgos transgresores al adoptar sentidos cambiantes de acuerdo con las connotaciones ideológicas de cada caso. En “Correr”, la herencia de la enfermedad paterna implicó una alteración del discurso médico y literario del siglo XIX que asociaba las patologías con las mujeres. De igual modo, dicha herencia representó la imposibilidad de que se cumpla la esperanza de la hija; esto es, ella no heredó el poder del padre, sino la condición de inmovilidad. En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, la herencia se presenta en términos materiales en tanto el padre reafirma su posesión legal de la casa y su facultad de elegir quién

la heredará legítimamente. Él indica que su hija protagonista y sus hermanos heredarán la casa, que la madre está apropiándose de la casa sin tener derecho a ello. Esto se remite nuevamente a las prácticas secretas, ilegítimas, antitéticas a las que acudieron la madre y la hija durante la infancia de esta última. Ambas recurrían al hurto porque no tenían acceso al capital: la madre por ser una esposa que dependía económicamente de su marido y la hija por su edad. Al apropiarse de la casa, la madre nuevamente recurre a las prácticas ilegítimas debido a que continúa en una posición precaria en la sociedad: no tiene derecho legítimo de posesión, el padre es quien tiene el poder económico.

En su obra *Sexo y filosofía: Sobre “mujer” y “poder”* (1994), Amelia Valcárcel analiza la propuesta de Engels que vincula la familia y el dominio del patriarca con la propiedad privada.

Engels lo conocía: la esclavitud de las mujeres se hace coincidir en *El origen de la familia* con la instauración de la propiedad privada, y ésta con el conocimiento por parte del varón del hecho de la generación. Patriarcado, dominio del varón, coincidía con patrilinealidad, es decir, la propiedad sobre las mujeres que garantizaba la legitimidad en la filiación, *sine qua non*, de la herencia. La herencia, quintaesencia de la admisión de la propiedad, era la entrada en la historia de los modos de producción, modos también de dominación. (Valcárcel 44).

Si bien el contexto sociocultural de los cuentos no representa una propiedad legal sobre las mujeres, el concepto de la herencia sí reproduce la perpetuación de la patrilinealidad. Es decir, los herederos se inscriben bajo el dominio del padre. Celia Amorós destaca la importancia del capital en la constitución de la familia tras analizar el planteamiento de Deleuze y Guattari: “Las alianzas y filiaciones ya no pasan por los hombres, sino por el dinero; entonces la familia se vuelve microcosmos, apta para expresar lo que ya no domina . . . Padre, Madre, Hijo se convierten así en el simulacro de las imágenes

del capital” (en Amorós 247). Rescato de esta cita que las alianzas y filiaciones pasan por el dinero, de modo que los miembros de la familia se vuelven imágenes de este. La herencia implica, de este modo, formar parte de la patrilinealidad e inscribirse en la sociedad capitalista. Sin embargo, el mismo concepto de la herencia es premoderno y antidemocrático. Es un rezago de la era feudal y no funciona de acuerdo a las normas de la sociedad moderna. La herencia está vinculada con el patriarcado porque es el padre quien tiene la posesión y determina a quién heredarla, en detrimento de la madre, quien no recibe sueldo ni beneficio alguno por haber contribuido a criar a los hijos.

Es importante reconocer que los hijos e hijas determinan la posición jerárquica de la madre en el espacio doméstico. Elisabeth Badinter explica que, cuando la ideología se centra en el padre, la condición de la madre es totalmente sumisa y asociada al hijo. En cambio, cuando lo relevante es el cuidado del niño, la madre cobra relevancia y, por lo tanto, la conducta que la sociedad requiere de ella cambia (Badinter 15-16). Esto implica que los hijos participan de la dinámica de poder y disciplinamiento sobre la madre. Este rol en la familia patriarcal se adecúa al objetivo de la sociedad: “Este factor es la sorda lucha entre los sexos, que durante mucho tiempo se tradujo en el dominio de un sexo sobre el otro. El niño desempeña una función esencial en este conflicto entre el hombre y la mujer. A quien lo domine y lo tenga en su campo le cabe la esperanza de prevalecer cuando la sociedad le otorgue ventajas” (Badinter 16). Entonces, como se aprecia en la cita anterior, los hijos e hijas determinan cuál de sus progenitores se impondrá en la jerarquía familiar, quién recibirá ventajas sociales exclusivamente en el ámbito doméstico. Badinter también explica que, cuando la atención se centraba en el padre: “Según las épocas y las clases sociales, la mujer padeció esas funciones o sacó ventaja de ellas para huir de sus obligaciones como madre y emanciparse del yugo del marido” (Badinter 16). Es decir, una falta de atención y de “ventajas” en el ámbito doméstico representaban la posibilidad de mayor libertad.

En cambio, si el niño es objeto de la ternura de la madre, la esposa prevalecerá sobre el marido, al menos en el seno de la familia. Y cuando el niño sea consagrado Rey de la familia, a la madre se le exigirá, con la complicidad del padre, que se despoje de sus aspiraciones de mujer. Así es como sufriendo a pesar suyo la influencia de los valores masculinos, será la madre triunfante quien termine de modo más concluyente con las pretensiones autonomistas de la mujer, incómodas para el hijo tanto como para el marido (Badinter: 16).

El análisis de Badinter implica que, con la atención de la familia patriarcal en ella, la madre se ve obligada a renunciar a su subjetividad individual para aceptar por completo el rol que se le asigna, que en este caso tiene beneficios en el ámbito doméstico. El cuento presenta una familia en la que la madre está asignada al hogar, por lo tanto, es el segundo caso. Es decir, es una madre que ha perdido su subjetividad por cumplir con el mandato maternal. En efecto, las madres son descritas desde la mirada de la hija protagonista según su rol y, en base a ello, se determina si están cumpliendo o no con la norma patriarcal.

La posición de los hermanos con respecto al conflicto entre los padres no es clara. En el cuento, se menciona que el hermano se distancia de la madre después de destruir su adorno de Buda, por lo que ella lo expulsa de la casa y el hermano ya no tiene una habitación a la cual volver. Pero también se menciona un conflicto con el padre. Desde la infancia de la protagonista, el padre deshereda simbólicamente al hermano: “Papá le lanza esto: ¡Tú no eres mi hijo! ¡Tú no eres mi hijo!” (Adaui 2017: 33). Cuando el hermano es adulto, se va de viaje y la protagonista entiende esta acción como retirarse de la casa, de la dinámica familiar. Cuando el hijo viaja, el padre “No vuelve a hablar de él” (Adaui 2017: 26). Entonces, el hermano mayor está distanciado tanto de la madre como del padre. Desde la perspectiva de la narración de la hija protagonista, su hermano está fuera de la foto familiar.

En el caso de la hermana, los recuerdos de la narradora la colocan como una mediadora. Cuando la madre y la protagonista discuten en Navidad, la hermana intercede: “Ya, no peleen” (Adaui 2017: 19). A partir de otro recuerdo, se sugiere que la protagonista la percibe como una molestia entre ella y el padre: “Vamos en el carro de papá, nosotros tres. Ella y sus irrupciones” (Adaui 2017: 16). Entonces, al menos desde su perspectiva, existe rivalidad entre ambas. Por otro lado, en palabras de la madre, la hermana es similar a ella: “Eres igualita a tu padre. Tu hermana es quien más se parece a mí” (Adaui 2017: 17). No es solo la madre quien identifica a la protagonista con el padre. Cuando él es asaltado y está a punto de morir, piensa en el viaje que su hija le ofreció; es decir, es la primera en aparecer en sus pensamientos: “Pensaba: No me maten porque mi hija me va a llevar de viaje” (Adaui 2017: 16). Esto la coloca más cerca del padre que su hermana.

Entonces, si bien las herederas de los bienes materiales del padre son las hijas y con menor probabilidad el hijo mayor, es la hija protagonista quien heredará simbólicamente la posición de poder del padre debido a su alianza con él. No obstante, la estructura de la sociedad moderna implica ideas contradictorias al mantener el concepto de la herencia y esto mantiene en una posición de precariedad incluso a la hija heredera. Por ello, la hija intenta aferrarse a los bienes capitales mediante alianzas con el padre o la madre. Ejemplo de esto es que la hija acepta la autoridad de la madre sobre la casa, se convierte en cómplice a cambio de poder entrar. Pero con su primer sueldo le compra un viaje a su padre, para mantener su afecto. Así, se puede afirmar que la herencia como parte de la estructura capitalista no es suficiente para garantizar el acceso de las mujeres al capital. La madre que depende económicamente del padre actúa desde la ilegalidad para acceder al capital y su hija forma alianzas con la madre para mantener su acceso al capital, pero busca formar alianzas afectivas con el padre. Así, las relaciones entre la madre y su hija se complejizan, ambas ejercen distintas formas de resistencia ante su posición de vulnerabilidad y eso impide que formen

lazos afectivos o alianzas sororales estables. La herencia no compensa la precariedad de las mujeres, sino que las lleva a extremos que las enfrenta.

1.1.3. Imaginarios de la pauperización: trabajo invisible y no asalariado

Tanto “Correr” como “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” presentan una visión sesgada de los hechos, mediada por las creencias de las hijas²⁶. En ambos casos, sus memorias son, por lo general, complacientes hacia la figura paterna. Esta elección de la perspectiva de la hija ahonda en la complejidad de los sujetos femeninos— creando las condiciones de posibilidad para socavar lo que Amelia Valcárcel ha denominado el “génerico mujer”²⁷— y, al mismo tiempo, para ahondar en las formas en que los sujetos femeninos, más allá de todo esencialismo, también pactan estratégicamente con el patriarcado.

El rol de cuidado

Uno de los factores que la hija no menciona en los conflictos de los cuentos es el trabajo doméstico que desempeña la madre. Esta labor es totalmente omitida; sin embargo, los recuerdos y los escenarios que irrumpen en las conversaciones visibilizan estos trabajos realizados por la madre, como si se tratara de una extensión o una parte natural de su identidad. De hecho, en ambos cuentos la madre está asociada al interior. Los símbolos y utensilios que aparecen con ella son la casa y algunos instrumentos de limpieza, como baldes. El trabajo no asalariado de la madre es soslayado por las hijas que narran, pero forma una parte fundamental de los conflictos que se desarrollan en las familias de los relatos. En este sentido, las madres son explotadas como parte del sistema de dominación capitalista-

²⁶ Esta elección también puede leerse enfocando que contraviene una tradición de literatura realista con narradores omniscientes. Esta narración es patriarcal, pues pueden verlo y saberlo todo. En contraste, en estos cuentos se muestra una subjetividad imperfecta y humana en la protagonista, quien es el foco de la narración.

²⁷ Amelia Valcárcel señala que las sociedades patriarcales entienden a las mujeres reducidas a una esencia única e invariable. El “génerico mujer” o *la mujer* se refiere a esta esencia asociada al mal, la irracionalidad, la naturaleza que, de acuerdo con la filosofía patriarcal, está presente en todas las mujeres. En este sentido, las mujeres no pueden obrar como sujetos y siempre obrarán mal (Valcárcel 77). La respuesta que sigo en este trabajo rechaza la esencialidad única femenina, pero sí reconozco que existen circunstancias que las mujeres comparten. Como indica Eliana Rivero: hay una situación femenina, no necesariamente una esencia femenina (24-25).

patriarcal en ambos cuentos, tanto si el padre es el proveedor (en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”) como si la madre tiene la posibilidad de trabajar (en “Correr”). En ambos cuentos se presenta una división sexual del trabajo, retomando el concepto de Silvia Federici, en el que el varón, gracias a su trabajo asalariado, adquiere el poder de supervisar y disciplinar a la mujer que trabaja sin salario, lo que crea una situación de violencia latente entre ambos (Federici 17).

Antes he ahondado en las divisiones interior-exterior que refuerzan los textos de Adaui y la forma en que estos se asociaban, respectivamente, con la figura de la madre improductiva y el padre, proveedor. En los textos objeto de estudio, el trabajo no asalariado de la madre es lo que la limita al interior y la coloca en una posición vulnerable frente al padre, pero, también, frente a la hija que rechaza cualquier posibilidad de identificación con la figura materna, aun cuando se reconoce marcada por el signo mujer. Para analizar el trabajo no asalariado que es asignado a las madres en base a la división sexual del trabajo, tendré en cuenta que este no implica solo la limpieza y el cuidado del hogar, sino que, como lo refiere Silvia Federici en *El patriarcado del salario*, implica también el servicio cotidiano y no reconocido a quienes generan los recursos económicos:

Producimos ni más ni menos que el producto más precioso que puede aparecer en el mercado capitalista: la fuerza de trabajo. El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa. Es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día. Es la crianza y cuidado de nuestros hijos —los futuros trabajadores— cuidándoles desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo. (Federici, *Patriarcado del salario* 30).

En ambos cuentos, el trabajo de la madre implica servir a sus esposos, así como criar y cuidar de sus hijos. Los relatos articulan una confrontación ético-estética al sistema al hacer

visible el trabajo no reconocido de las madres y, sobre todo, al exponer tanto sus inconformidades como estrategias de resistencia. Según Amelia Valcárcel, el trabajo es asumido por las mujeres y afianzado por una superestructura mayor que sirve al patriarcado: “lo único que define a las mujeres, afirmaba –Cristine Dupont–, y las define como clase social, es el deber que tienen de realizar ciertas tareas, las domésticas, sin recibir por ello salario alguno. Todo lo demás es la superestructura que afianza y oscurece esta invariante” (Valcárcel 121). Es decir, el trabajo doméstico implica estar dentro de un sistema de dominación mayor. Por ello, las hijas heredadas de los padres ejercen una mirada patriarcal, puesto que asumen por hechas las labores domésticas asignadas a las madres.

Adicionalmente, el trabajo no asalariado se considera parte del rol, pero, sobre todo, de una suerte de esencia materna construida por el ideario patriarcal y enmarcado en tesis afectivas. Así, se plantea como un imperativo basado en el amor a la familia, inmutable e inalterable aún pese a los maltratos. Silvia Federici cita las palabras de Dalla Costa, cuando afirma que “En lo que a las mujeres se refiere, su trabajo aparece como un servicio personal externo al capital” (25). Este servicio externo depende de lo que la “razón patriarcal” ha codificado como la naturaleza femenina, la cual consistiría en la abnegación y la entrega absoluta a los hijos²⁸. Estos planteamientos son en realidad mecanismos de control, de disciplinamiento del cuerpo de las mujeres para someterlas al sistema patriarcal-capitalista: “La literatura producida por el movimiento de las mujeres ha mostrado los devastadores efectos que este tipo de amor, cuidado y servilismo ha tenido en las mujeres. Estas son las cadenas que nos han aprisionado en una situación cercana a la esclavitud” (Federici 37). Además de esclavizar a las madres, este sometimiento a la falta de salario las afecta en un nivel psíquico y emocional que puede derivar en un distanciamiento de sus hijos. En ambos

²⁸ De acuerdo con Elizabeth Badinter y Celia Amorós, en *Emilio o De la educación* (1762) Rousseau desarrolla más su teoría sobre las mujeres. Él afirma que es la naturaleza de las mujeres el ser madres, querer a los niños y, por lo tanto, su rol en la sociedad era mantenerse en el ámbito doméstico, encargándose del cuidado de los niños (197-198; 35).

cuentos, madres e hijas se encuentran en conflicto porque las hijas apoyan a sus padres, además de que enfrentan constantes recriminaciones de sus madres. Silvia Federici vincula esta animosidad a la falta de salario:

A nosotras nos parece, sin embargo, que si este trabajo, en vez de basarse en el amor y el cuidado, hubiera proporcionado una remuneración económica a nuestras madres, probablemente estas habrían estado menos amargadas y habrían sido menos dependientes, se las hubiese chantajeado menos y a su vez ellas hubieran chantajeado menos a sus hijos, a los que se les recriminaba constantemente el sacrificio que ellas debían llevar a cabo. (Federici, *Patriarcado del salario* 37).

De acuerdo con este planteamiento, el trabajo no asalariado genera una cadena de heridas emocionales, dado que el padre ejerce poder y recrimina a la madre, quien a su vez llega a desquitarse con sus hijos. En los cuentos de Adui no aparece una disputa en la que los padres reclamen algún servicio doméstico por parte de la madre, pero sí se presentan los reclamos de las madres hacia las hijas. Nuevamente, la mirada de las hijas sesga la información y expone, aunque de forma fragmentaria, los engranajes del sistema de dominación.

En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, la madre depende económicamente del padre. Por tanto, intenta resistir robando su dinero o apropiándose de la casa. Sin embargo, esta resistencia no le otorga una posición ventajosa dentro de la familia. Ella continúa encargándose de las labores domésticas, limpia y cuida la casa, así como se ocupó de criar a los hijos. En una conversación al inicio del cuento, las hermanas lamentan la muerte de su padre y señalan ahora la madre se encuentra “sola” y necesita a sus hijas: “Está vieja, está sola” indica la hermana y añade “Lo de papá fue un golpe, pobrecita. Hay que turnarnos para verla” (Adui 2017: 10). A partir de las hermanas que señalan la soledad de la madre, es posible deducir que ella vivió junto al padre hasta su muerte. La madre se habría encargado

de cuidar y acompañar a su esposo hasta sus últimos días, como se esperaría de ella en tanto esposa. Ejerce un trabajo no remunerado hasta el final de los días del ente dominador. Como lo refiere Federici, “la familia es esencialmente la institucionalización de nuestro trabajo no remunerado, de nuestra dependencia salarial de los hombres y, consecuentemente, la institucionalización de la desigual división de poder que ha disciplinado tanto nuestras vidas como las de los hombres” (34). En este cuento, la familia institucionaliza el trabajo no asalariado de la madre y su existencia dependiente del padre. Cuando este fallece, la madre no es libre debido a su edad, de modo que necesita de los cuidados de las hijas.

Trabajo emocional y sexual

Según Federici, el trabajo doméstico también incluye el servicio emocional y sexual al hombre (*Patriarcado del salario* 30). Este es el aspecto que la narradora recrimina a su madre, sin reconocer su cumplimiento del cuidado físico del padre y sus bienes. En el cuento, las hijas mencionan lo raro que es para ellas que sus padres se besen. En su infancia, la madre se va de viaje porque murió su primer esposo. Al regreso, se besa con el padre y la hija protagonista describe la escena de la siguiente manera: “Mamá y papá se dan un beso en la boca cuando se ven. Este beso es mucho mejor que todos los regalos” (Adui 2017: 27). Continúa con la perspectiva de su hermana: “¡Lo hemos esperado nueve años! Mi hermana me dice: ¿Ves?, sí se quieren, voy a estudiar y seré la mejor para que ellos nunca se separen” (Adui 2017: 28). A partir de la reacción de ambas, es posible señalar que la madre y el padre no eran afectuosos en frente de sus hijas. Es poco probable que ambos tengan intimidad. La madre parece resistirse al servicio sexual hacia el padre. Por otro lado, las hijas, desde su perspectiva infantil, manifiestan una visión de la felicidad que se basa en que la relación de sus padres encaje en la norma. Es decir, ellas son felices cuando sus padres se demuestran afecto y desean que nunca se separen, que cumplan los votos del matrimonio. La visión de las niñas presenta una interiorización de la estructura patriarcal, puesto que asumen que la

felicidad familiar depende del amor romántico entre sus padres. Se genera así una falacia de la felicidad, un deseo de obtener un final feliz que encaje en la sociedad patriarcal. Por ello, la resistencia de la madre ante la unión con el padre es percibida con rechazo.

La hija protagonista rechaza la resistencia de la madre a la cercanía física con su padre. En su adultez, cuestiona que su madre “nunca se besa con nadie, ni con papá cuando la visita” (Adui 2017: 15) y le recrimina el hecho de conseguirlo “todo gratis” (Adui 2017: 15), lo que produce un sentimiento de desconocimiento y, sobre todo, vergüenza: “Me avergüenza pensar eso de mamá” (Adui 2017: 15). Las hijas perciben como antinatural que la madre se rehúse a besar, y probablemente intimar, con el padre. Esta es una de las resistencias de la madre en el cuento: cumple con su labor de cuidado y crianza, pero no se somete sexual y afectivamente a la figura masculina.

En este cuento se destaca que la madre se preocupa mucho por su apariencia física. La belleza de las mujeres es otro de los mandatos del sistema patriarcal, pero la madre no la coloca al servicio del padre. La hija protagonista se enorgullece de la belleza de su madre, en contraste con la actitud que presenta en casa:

Muero de orgullo. Esa mujer es mi madre y es bellísima. Los hombres le gritan cosas en la calle. Ella sonríe a cada homenaje. El éxito es que todas tus amigas quieran ser adoptadas por tu madre. En casa la fealdad de mamá me ofende (Adui 2017: 14).

La ambivalencia en la mirada de la hija hacia la madre es significativa. Pasa de la admiración de la belleza a la vergüenza, lo que pone en evidencia la dificultad del vínculo afectivo entre mujeres que, de una u otra forma, han internalizado la necesidad de luchar por su sobrevivencia, o, cuando menos, el espacio mínimo para desplegar una subjetividad alternativa. Asimismo, esta resistencia que ejerce la madre al negarse a las relaciones sexuales con el padre no implica tampoco una emancipación radical de los mandatos sociosexuales. Su respuesta positiva a los comentarios en la calle revelan su adecuación a los

roles que le asigna la sociedad patriarcal, pero, también, su subversión: lejos de ser un simple objeto, reconoce, desde el ejercicio de una subjetividad, los poderes que, dentro del mismo sistema, puede desplegar para encontrar ciertas mejoras. Es decir, no hay tanta pasividad en la madre, porque instrumentaliza su belleza para su agenda particular. Al igual que las demás resistencias que despliega, enumeradas anteriormente, esta tampoco reta directamente el orden establecido. Es una resistencia sutil que le permite apropiarse de su sexualidad, decidir cuándo y para qué quiere ser bella. Como señala Amorós: “Una cosa es que la mujer recupere su propia capacidad sexual y se identifique con ella, y otra que interiorice la propia mitología masculina sobre ella” (186-187). En el cuento, la madre se resiste a servir para el placer del padre: se niega a besarlo y a ser cariñosa con él; es decir, a cumplir con el rol de la esposa amorosa y abnegada. Esto se lee un despliegue de poder al intervenir en ese único espacio sobre el que tiene algún tipo de soberanía, pese a que este se mantiene dentro de las negociaciones con el sistema patriarcal de consentimiento.

Ahora bien, la forma en que la hija juzga a la madre por someterse a estas intervenciones muestra otras facetas de las complejas relaciones entre las mujeres. La hija reproduce el discurso de censura del patriarcado sobre los cuerpos femeninos: “Una larga cicatriz en la barriga, los puntos gruesos, frescos. Los pezones se los recortaron, sacaron grasa, los repusieron. O algo así. Bricolaje. Una autopsia” (Adaui 2017: 14). El discurso de la hija expresa su rechazo a estas intervenciones y, sobre todo, apunta a desmontar la aparente perfección de la belleza materna al exponer su artificialidad. Por medio del lenguaje médico-cientificista, la hija se coloca en la posición de un observador intelectual, racional, que juzga a una mujer que alteró su cuerpo de manera grotesca. Cabe notar que la hija se enfoca en el vientre y los pezones, partes del cuerpo que cambian con la maternidad, pero que la madre ha alterado de acuerdo al canon de belleza contemporáneo. Con sus palabras, reduce a su madre a un cuerpo-objeto diseccionado, un cuerpo en una tabla forense. Es decir, borra totalmente o

socava el posible despliegue de subjetividad y agencia por parte de la madre. Por su parte, la madre está dispuesta a someter su cuerpo al dolor y a la incomodidad para preservar la mínima cuota de poder que detenta. La belleza, y sobre todo la belleza natural, funciona en este cuento como parte de las estructuras de control de manera ambigua, debido a la resistencia de la madre. Según Betancourt:

Tanto hombres como mujeres estamos dominados por una estructura patriarcal que configura su esencia en el control de los cuerpos, en la creación de subjetividades, en la manipulación de los deseos y la afectividad y en la fabricación de identidades normalizadas que reproducen la lógica del poder disciplinario (100).

El disciplinamiento de los cuerpos femeninos a partir del ideal de la belleza es una manifestación de la mentalidad patriarcal. También es parte de esta estructura de dominación el control sobre la sexualidad de las mujeres y sus afectos. Es decir, según el patriarcado, la madre debe ser bella, pero también amar incondicionalmente a su esposo y someter sus deseos sexuales a la reproducción dentro de la familia. Debido a la interiorización de estos mandatos y a las exigencias sociales, la madre no puede rechazarlos abiertamente, pero ejerce pequeñas resistencias: negarse al placer del padre, regocijarse ante los elogios de otros hombres, controlar la belleza de su cuerpo. Esto no la libera del sistema, pero permite que su subjetividad encuentre alternativas a la construcción de lo femenino desde el ideario patriarcal. Esta subversión implícita dialoga con lo que Eliana Rivero llama feminismos femeninos, aquellos que mantienen aspectos de la feminidad socialmente aceptados, pero la aparente aceptación de las mujeres de su situación encubre la denuncia de las relaciones de poder que las afecta (Rivero 24 y 35)²⁹. La subversión implícita de la madre implica la

²⁹ Por ejemplo, Eliana Rivero analiza un poema de Silvia Fernández en el que la voz poética es una mujer que se encarga de las labores de la casa, pero escribe poesía. Ella afirma: "La subversión radica sobre todo en la aparente aceptación/claudicación de la hablante ante lo inevitable de su estado, desposeído de fuerza social, económica, política: subterfugio que encubre — con su "registro dulce y velado" — la denuncia de las relaciones de poder/no-poder que en el texto se articulan. El discurso del ama de casa, atenta a sus labores, se antepone/sobrepone textualmente al discurso de la poeta que piensa independientemente, convirtiéndose así lo

agencia de desenmascarar las demandas que recaen sobre ella como mujer. Si bien mantiene una interiorización sobre lo femenino, en el sentido de que se modifica para seguir el estándar de belleza, su cuerpo expone los extremos a los que esta demanda lleva a las mujeres.

Sin embargo, esta subversión se confronta con la visión de la hija, quien también ha interiorizado los mandatos patriarcales. La madre no concibe que su hija no tenga las mismas preocupaciones, dado que identifica a ambas como mujeres que reciben esta demanda. La hija, pese a que critica la artificialidad de la belleza que busca la madre, espera una perfección estética y ética de su madre. No en balde se enorgullece de su belleza en público, pero, en un ámbito privado, resiente que sus medios para lograr esta belleza hayan sido artificiales. Es decir, la hija también ha interiorizado el mandato de belleza de las mujeres y su crítica se dirige hacia la intervención quirúrgica de su madre, la falta de naturaleza.

Otro momento en el que la hija expresa la interiorización de esta demanda es cuando reclama a su madre por dejar al padre (durante el conflicto por la casa). La hija considera inaudito que su madre deje a una figura masculina dispuesta a aceptarla con sus defectos físicos (dientes postizos). La madre responde: “Sí, siempre lo supo. Bueno, él también tiene algunos dientes postizos. Él mismo se los pega con Moldimix” (Aduai 2017: 15). Ante esta confirmación del conocimiento de su padre, la hija reclama: “O sea, papá te amaba como eras” (Aduai 2017: 15). Para la hija, la madre en tanto mujer debe ser perfecta y agradecer que el padre la quiera. Si no cumple con ser bella o con cualquiera de los mandatos patriarcales, debe estar siempre, como lo dice Valcárcel, o agradeciendo o pidiendo perdón de antemano (77-78)³⁰. Incluso naturaliza la actitud del padre que se pega él mismo los dientes

femenino-aceptable en "feminista" por la subversión implícita de su situación, en comentario consciente aunque soterrado en los insterticios de lo que no se dice y lo que se desvalora” (Rivero 35).

³⁰ Amelia Valcárcel indica que la figura de la mujer ha sido asociada al mal por la filosofía, pero debido a que esta es patriarcal, se niega a que las mujeres accedan al poder. Según su propuesta, las mujeres que se atreven a actuar, actúan mal y generan cataclismos (76-77). “De todo ello se desprende que las mujeres han de ostentar el poder esposadas, con las manos juntas, en la correcta actitud de disculpa, y desposadas con su propia virginidad o con algún varón adusto del que con el tiempo transformarse en viudas inconsolables. Porque si la mujer no lo hace así simplemente peca, peca contra la naturaleza y la cultura y, como la madre Eva, introduce el pecado” (Valcárcel 77-78).

para evitar ir a un dentista. La hija inmediatamente culpa a la madre por recibir el amor del padre y, aún así, atreverse a dejarlo. Esto da cuenta de la forma en que las exigencias de la familia patriarcal se centran en la madre y se replican y validan por parte de las hijas, que, de ese modo, también ejercen una resistencia: se desmarcan del genérico mujer. Como lo refiere Badinter, Freud y sus sucesores “hicieron de la abnegación maternal un tema inagotable, no hicieron lo mismo con la función cotidiana del padre” (265). Esta falta de exigencias, como indica la cita, no es nueva. Refleja cómo la hija protagonista por momentos se ubica en la posición patriarcal para exigir el cumplimiento de la madre. Esto complejiza aún más la relación entre ambas, que comenzó con una alianza para resistir el poder del padre, pero también mantiene una distancia con respecto a la madre y una censura de sus estrategias de adquisición de poder. La hija elige antagonizar a la madre porque se resiste a convertirse en su madre, a quien percibe como esta mujer que falló como madre y como esposa, pero que también, según la hija, está sometida a la frivolidad de la belleza que demanda el patriarcado. La hija censura las estrategias de resistencia de la madre. Por su parte, la madre resiste desde sus posibilidades, pero no logra comunicar sus dificultades y elecciones a su hija. Tampoco logra deshacerse por completo del mandato patriarcal, confrontando nuevamente las posturas esencialistas y la forma en que, como lo ha referido Valcárcel, el patriarcado tiene que ver, por encima de todo, con estructuras de poder que son sostenidas por las mujeres dentro de la unidad familiar (57). Si bien ambas se resisten a perder sus subjetividades, no logran empatizar ni formar una alianza con este objetivo común.

Trabajo invisible

En “Correr”, no se menciona la subordinación de la madre ante el mandato de la belleza, pero su rol de cuidado del hogar y de su hija también implica cargas. Al igual que en el cuento anterior, la mirada de la hija, protagonista y narradora, no reconoce las dificultades que enfrenta la madre, pero la enfermedad heredada del padre y de la hija representan una

multiplicación del trabajo de la madre quien, por compromiso emocional y social, está obligada a cuidarlos. El imperativo de la maternidad y de la femineidad implica que las mujeres deben encargarse abnegada y amorosamente del trabajo de cuidado. En el cuento, la pérdida de movilidad de padre e hija representan un incremento de la demanda de su trabajo no asalariado, demostrando, nuevamente, cómo es que este trabajo invisible realizado por las mujeres es el que sostiene al sistema. Según Amorós:

En el trabajo doméstico se produce de este modo un encabalgamiento y una redefinición de las unas por las otras de las categorías de la reproducción: la reproducción biológica de la especie, la reproducción de la fuerza de trabajo, la reproducción simbólica del status del varón y de la propia situación social de la familia, la reproducción de las condiciones de la vida emocional y afectiva (como ha subrayado Zaretsky), etc. (Amorós 249).

De acuerdo con la definición de Celia Amorós sobre el trabajo doméstico, la madre se enfrenta al fracaso al no haber logrado la reproducción de la fuerza de trabajo ante la enfermedad de su hija, así como también debe manejar la pérdida de estatus de su esposo y, en consecuencia, de la familia, puesto que él no puede cumplir con el rol de proveedor. La carga emocional que estos fracasos ante el sistema representa para la madre no es descrita en el cuento, puesto que la perspectiva que se impone es la de la hija, estratégicamente ciega a las dolencias de la madre y, sobre todo, gran sostén del patriarcado (no en vano se habla de ella como la heredera, en tantos sentidos, de la figura paterna). Además, si bien se reconoce el aspecto emocional implícito en la parálisis del esposo y, luego, la hija, se naturaliza el desgaste físico y mental que estas nuevas situaciones le ocasionan a la madre.

La gran incógnita de este cuento es quién ocupa la posición de proveedor de la familia, en vista de que el padre pierde la movilidad. No se menciona a ningún otro familiar que habite en la casa o que esté en contacto con ellos. Por descarte, la única respuesta viable

es la madre. Esto no la exime del trabajo doméstico, sino que es una carga añadida. En el cuento, la madre se queja de la inacción del padre: “Tu padre no se mueve. Todo el día fumando en la cama. No hay ser más pasivo” (Aduai 2021: 36). Esto implica que el padre no se desenvuelve en el rol doméstico y tampoco como proveedor económico. Entonces, la madre debe ocupar ambas funciones sin ser retribuida o aceptar pasivamente su pauperización. Celia Amorós indica que la familia patriarcal realiza esta asignación de la madre al trabajo de la reproducción de la familia; es decir, al cuidado material, físico y emocional de la familia y de sus bienes. “Es la propia división sexual del trabajo en el capitalismo la que confina a la mujer, no en una zona específica de la producción, sino en el campo de la reproducción: es decir, al mismo tiempo que inserta a la mujer en la estructura de la familia, le asigna como “trabajo” la reproducción de la propia familia” (Amorós 249). En el cuento existe un pacto con el sistema patriarcal de consentimiento. La madre, pese a todo, ha aceptado lo que la sociedad patriarcal espera de ella con la división sexual del trabajo, los espacios y los afectos y silencios que debe mantener, pero la enfermedad del padre quiebra ese pacto. A partir de esto, la madre expresa resistencia y se queja. Ella no se queja porque el padre sufra o padezca, sino porque ahora no puede cumplir el rol económico que la sociedad patriarcal, que él mismo representa, le exige. Es por esto que su queja mantiene un carácter político.

Adicionalmente al trabajo no asalariado de la reproducción de la familia, la madre es doblemente explotada, puesto que se añade el deber de proveer económicamente. Como lo refiere Silvia Federici: “no nos ofrecen solo el «derecho a trabajar» (esto se lo ofrecen a todos los trabajadores) sino que nos ofrecen el derecho a trabajar más, el derecho a estar más explotadas” (28). El personaje de la madre en “Correr”, entonces, sufre así una doble explotación, tanto en el hogar como fuera de este. Además de las demandas físicas y mentales

de sostener a su esposo y a su hija, también ha de mantener el estatus social de la familia y la belleza como mandato de las mujeres:

Además, una mujer que trabaje a tiempo completo en casa o fuera de ella, tanto si está casada como si está soltera, tiene que dedicar horas de trabajo para reproducir su propia fuerza de trabajo, y las mujeres conocen de sobra la tiranía de esta tarea, ya que un vestido bonito o un buen corte de pelo son condiciones indispensables, ya sea en el mercado matrimonial o en el mercado del trabajo asalariado, para obtener ese empleo (Federici, *Patriarcado del salario* 31).

De esta forma, incluso si la madre en este cuento no se somete a intervenciones quirúrgicas para adaptar su cuerpo a los mandatos de belleza patriarcales, el sistema capitalista demanda que se encargue de su apariencia como una forma de reproducir su propia fuerza de trabajo. Esta es una tarea adicional que recae en la madre, además de las otras labores antes mencionadas. Incluso si ella no es la proveedora, está encargada del cuidado de dos personas parálisis, lo que da cuenta de la magnitud de su carga. En vista de estas dificultades, la parálisis de su esposo y de su hija no implica su libertad, sino una mayor explotación y esto crea las condiciones de posibilidad para otra lectura de la caída de la madre hacia el final del relato, cuando sale de la iglesia y sufre una fractura que la postra, a ella también en la cama y, en consecuencia, la exime, aunque fútilmente, de la necesidad de cuidarlos. El cuerpo de la madre colapsa ante las múltiples demandas e imposiciones acumuladas, no obstante, esta resistencia, desde el cuerpo, no implica en lo absoluto ninguna liberación. Lo significativo es que la madre reconozca que esta anulación de la funcionalidad del cuerpo es su única, y paradójica, salida.

De esta forma, las madres en ambos cuentos ejercen resistencias dentro de sus posibilidades de agencia. El concepto de maternidad entra en crisis por el constante enfrentamiento entre las mujeres que desean mantener sus subjetividades con las demandas

de la sociedad patriarcal-capitalista. Desde el daño o la intervención sobre su cuerpo, las madres logran ejercer control sobre el único aspecto de sus vidas que no está dominado por el poder patriarcal. Sin embargo, no logran generar un vínculo afectivo y sororal con sus hijas, quienes no identifican sus resistencias. Más bien, ellas eligen mantenerse como herederas de sus padres, pero también resisten al femenino genérico que identifican en sus madres. El conflicto entre ambas erosiona las bases de la familia tradicional y produce sujetos en crisis que no logran escapar del sistema patriarcal.

1.2. Disciplinamientos internalizados: acciones de las madres y discursos de las hijas

Habiendo explicado las dinámicas de poder y resistencia de los padres y las madres en la familia como instancia angular de la estructura patriarcal, en este apartado analizaré cómo el discurso de las hijas funciona como dispositivo de disciplinamiento de las madres. Se indicó en el capítulo anterior que las hijas se presentan como herederas de la mentalidad patriarcal, aliadas a los padres en los cuentos “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr”. El discurso y la mirada de las hijas narradoras cumple la función de reproducir la estructura de la familia patriarcal. Específicamente, las hijas utilizan sus palabras y silencios como herramientas para controlar la anormalidad³¹ de sus madres y ubicar sus inconformidades en el lado opuesto a la razón y, más bien, próximo a la monstruosidad. Para configurar a sus madres como personajes irracionales, las hijas las presentan como mujeres locas y violentas, cuyas palabras no cargan peso político.

Sobre la locura

Históricamente, la sociedad y la literatura ha mostrado cómo la sociedad denomina locos a los sujetos que rompen las normas del sistema. *En su libro Locura y civilización*

³¹ En el sentido de romper la norma.

(1961), Foucault señala que, durante la Edad Media, los locos representaban los vicios de los hombres; es decir, eran figuras utilizadas con un fin moral (*Madness and civilization* 24). En esta etapa, la locura era producto de la falta de control. Los locos eran personas incapaces de seguir las normas sociales y religiosas. En el Renacimiento, Foucault explica la locura en Shakespeare como aliada a la tragedia y los excesos del asesinato, además, el loco o la loca no logra alcanzar la razón ni el entendimiento (*Madness and civilization* 30-31). En *El Quijote* de Miguel de Cervantes, Foucault indica que la locura implica complacer a la fantasía, al imaginario que se desborda. En ambos casos, la locura no puede ser solucionada sino con la muerte (Foucault *Madness and civilization* 31). En otras palabras, la locura implica un quiebre de los imaginarios asociados con la racionalidad y, de forma concomitante, la normalidad (con todas las violencias y exclusiones que implica dicha categoría). De allí que los sujetos identificados como locos no solo sean condenados por su antinormatividad sino que, también, son condenados al exilio, la soledad o la muerte. Según Foucault, posteriormente surgen los centros de internamiento a partir del siglo XVII acalló las voces que desarrollaban el tema de la locura (*Madness and civilization* 38). Para el autor, estos centros sirvieron para alejar de la sociedad a todos aquellos que se consideraban diferentes, que no encajaban en los patrones sociales, que no eran útiles, bajo la etiqueta de locos. En estos centros se buscaba disciplinar a estos sujetos no normativos a través de diversos mecanismos, como el trabajo (Foucault *Madness and civilization* 57-59). En este planteamiento ya se indica la vulnerabilidad de los sujetos que son etiquetados como locos, además de que se buscaba internar a personas que no cumplían con un diagnóstico de locura, pero que sí resultaban incómodos para la sociedad. La crítica feminista rescata el aporte de Foucault, pero añade que muchos de los sujetos que eran disciplinados y encerrados bajo la excusa de la locura eran en realidad mujeres. Según Elaine Showalter, “[w]hile he brilliantly exposed the repressive ideologies that lay behind the reform of the asylum, Foucault did not

explore the possibility that the irrationality and difference the asylum silenced and confined is also the feminine” (Showalter 6). Es decir, lo femenino entendido como la esencia femenina se asignó a la locura. De este modo, la crítica feminista vincula la locura con un dispositivo de control sobre las mujeres, que eran llamadas locas y encerradas para disciplinarlas y reinsertarlas en la sociedad patriarcal.

En vista del trato que la literatura y la sociedad ha ofrecido a la locura, ubicar a las madres en la etiqueta de locas es una acción violenta por parte de las hijas en ambos cuentos, puesto que las está calificando como sujetos que deben ser disciplinados. La carga simbólica del discurso de las hijas narradoras señala a las madres y contribuye a convertirlas en sujetos vulnerables, condición que ya ostentaban debido a su rol dentro de la familia patriarcal. Es decir, a través del discurso de las hijas, las madres son doblemente vulnerables en los relatos.

Sin embargo, la asociación de la locura con lo femenino permite una interpretación ambigua desde las lecturas feministas. Elaine Showalter y Gilbert y Gubar teorizan sobre la locura de las mujeres en el siglo XIX. Ambas comparten el planteamiento de que la “locura” se utilizó por muchos siglos como herramienta de opresión y regulación de los sujetos rebeldes, con una gran mayoría de mujeres. En su libro, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980* (1985), Elaine Showalter demuestra que la “locura” era asignada simbólicamente a la naturaleza femenina. A fines del siglo XVIII, el enfrentamiento entre la razón y lo irracional llevó a que se asocie lo racional con lo masculino y lo irracional con lo femenino: “But it was also at this time that the dialectic of reason and unreason took on specifically sexual meanings, and that the symbolic gender of the insane person shifted from male to female” (Showalter 8). Entonces, ella reafirma que la representación artística y simbólica de la locura se asignó a las mujeres, quienes estaban inscritas en el valor de lo irracional. Además, Showalter señala que, ante el surgimiento del psicoanálisis a fines del siglo XIX, enfermedades como la histeria y la esquizofrenia se

identificaron en un inicio en mayor número de pacientes mujeres, antes de reconocer los síntomas en pacientes varones (10-12). Sin embargo, en el arte se interpretó la locura como un potencial de rebeldía ante la dominación, primero por el Romanticismo y luego por las corrientes feministas. El Romanticismo sentía gran atracción por la figura idealizada de la mujer loca. En esta corriente artística Showalter identifica dos tipos de loca: la de frágil feminidad, representada por Crazy Jane, y la violenta Lucy que atacaba a los hombres (13-15). Sin embargo, ni las figuras de las mujeres locas sumisas ni las violentas escapaban de la dominación masculina. Así lo indica Showalter: “they escape one specific, intolerable exercise of women's wrongs by assuming an idealized, poetic form of pure femininity as the male culture had construed it: absolutely irrational, absolutely emotional, and, once the single act is accomplished, absolutely passive” (17). De esta manera, la locura en las mujeres en el arte romántico no tenía un verdadero potencial libertador, sino que las planteaba como aquello incomprendible para los varones: representaban la irracionalidad tanto desde la vulnerabilidad de la feminidad tradicional como desde los actos violentos y grotescos. Por otro lado, el feminismo francés también identificó el potencial rebelde de la locura en el inconsciente y la histeria propuestos por el psicoanálisis.

It is certainly possible to see hysteria within the specific historical framework of the nineteenth century as an unconscious form of feminist protest, the counterpart of the attack on patriarchal values carried out by the women's movement of the time . . .

Such claims, however, come dangerously close to romanticizing and endorsing madness as a desirable form of rebellion rather than seeing it as the desperate communication of the powerless (Showalter 5).

Ante estos planteamientos, Elaine Showalter advierte sobre la necesidad de considerar la vulnerabilidad de las mujeres y no asignar un poder romántico a la locura. El potencial de resistencia de la locura implica una condición de precariedad de las pacientes, puesto que era

la única manera de comunicar su insatisfacción desde su posición subordinada y silenciada. Las mujeres que se refugiaban en los síntomas de la locura para quejarse o resistir las imposiciones también mantenían esta condición de vulnerabilidad, tanto si tenían enfermedades mentales (lo que aumentaba su vulnerabilidad) como si no.

Me interesa entablar un diálogo entre los planteamientos fundacionales de Showalter para la crítica feminista y la obra de Adauí. Las madres de las obras que me ocupan son llamadas locas porque no pueden comunicarse a través de un lenguaje objetivo. Las hijas refuerzan esta imagen sobre todo con el recuerdo selectivo: solo recuerdan el agua hirviendo o la persecución y el insulto, pero no el contexto en el que se sitúan las molestias acumuladas. Estas madres son emocionales y violentas, como los personajes románticos. Sin embargo, esta violencia no es idealizada porque es ejercida en contra de las hijas, a quienes se espera que la madre proteja y ame. No se puede justificar la violencia contra sus hijas, que sucede desde que estas tienen memoria, pero sí explicaré que la causa de esta violencia es la rabia causada por la represión que sufren las madres ante el sistema patriarcal. Como se observó en el subcapítulo anterior, las madres son obligadas por el patriarcado a cuidar a sus hijos, relegadas en el ámbito doméstico. Pero esta es una labor imposible, como propone Jacqueline Rose en su libro *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor* (2018): “el hecho de que la madre concentre su atención en el bebé tiene sus pros y sus contras. Si se fija demasiado en él, será un monstruo; si no se fija lo suficiente, lo más seguro es que accedan a un mundo falto de humanidad” (79). Es decir, no solo su manera de cuidar es puesta en escrutinio por la sociedad, sino que cada decisión que tome puede ser (y es) criticada. Las madres están destinadas al fracaso debido a las inhumanas exigencias que se les impone. Es este fracaso y, sobre todo, la culpa por no poder cumplir con los mandatos que la sociedad les impone el detonante de la rabia de las madres, descalificado de inmediato con el rótulo de la más insólita locura. Según Jacqueline Rose, esta tensión entre un ideal que se reconoce como

inalcanzable y la subjetividad emergente de la madre explica también la violencia hacia los hijos:

Pero lo que a mí me llamó la atención fue ese círculo vicioso de idealización en el que estas mujeres se ven atrapadas. Porque una detrás de otra retrotraían esa ira al «dolor y las decepciones causados por el hecho de no ser las madres que querían ser».

Sentían que habían fallado porque lo pagaban con sus hijos; pero lo pagaban con sus hijos porque sentían que habían fallado (186).

Según este análisis de Jacqueline Rose, la violencia contra los hijos es parte de un círculo vicioso producido por la reacción de las mujeres ante las exigencias imposibles de la maternidad patriarcal. Las mujeres son criadas desde niñas con la obligación de cuidar y de que algún día deben ser madres, “buenas madres”, porque eso es lo natural y lo que la sociedad espera de ellas. Sin embargo, al enfrentar la maternidad real, las mujeres constatan la imposibilidad de cumplir con éxito todas las exigencias. Al enfrentar la interiorización del mandato y sumarle la culpa por no criar “bien” a sus hijos, las madres incurren en una emocionalidad desbordada que es descrita como violencia y, sobre todo, despolitizada en tanto situada en el ámbito de la monstruosidad y la locura.

1.2.1. Violencias y desbordes: la afectividad materna en entredicho

En ambos cuentos, las madres no son diagnosticadas con problemas mentales por una autoridad médica. Tampoco son encerradas en un centro psiquiátrico. No se sugiere que tengan síntomas de alguna enfermedad mental concreta. Son las miradas de sus hijas narradoras y los discursos que ellas filtran que les imponen la etiqueta patológica. La razón por la que son calificadas como locas por sus hijas radica en el hecho de que incumplen con el paradigma ideal de la maternidad. Al ser madres fuera de la norma patriarcal, las hijas, sostenes angulares del patriarcado, las sitúan en el lugar de la locura.

“¡Loca, loca, loca!” (Adaui 2021: 36). Así comienza el cuento “Correr” de Katya Adaui en el libro *Geografía de la oscuridad*. La hija, narradora protagonista, le grita “loca” a su madre mientras escapa dentro de la casa. La madre, enojada, la persigue con una olla de agua caliente. La respuesta de la protagonista es tildarla de loca, lo que, de inmediato, despolitiza la acción de la madre y la sitúa en el ámbito de la insólita violencia. Se presenta un razonamiento circular: los gritos de la hija producen la reacción violenta y asignan a la madre al espacio de la locura, los lectores encuentran verosímiles las palabras de la hija debido a la violencia de la madre. Además, en este relato, madre e hija se enfrentan en un ambiente de violencia. La respuesta de la madre es desproporcionada e injustificable éticamente, pero también es un gesto político que reclama la falta de amor de la hija y su frustración ante la carga emocional y laboral que implica la parálisis de su esposo. La hija, por otro lado, sostiene la mentalidad patriarcal al favorecer a su padre y solo criticar a su madre, pero también presenta un distanciamiento con respecto a la feminidad tradicional. Esto se aprecia en que favorece los deportes como correr y nadar, y se distancia de mandatos domésticos como el cuidado, la limpieza o la cocina. La madre no es normativa porque se expresa con violencia, pero la hija también es antinormativa al confrontar el imperativo de obediencia y pasividad. La hija busca obtener agencia al correr y nadar, al distanciarse de la feminidad que representa su madre y vincularse más con su padre. Sin embargo, también mantiene el discurso patriarcal interiorizado. Sus respuestas a los ataques físicos de la madre consisten en situarla en el horizonte de la patología y la irracionalidad donde el patriarcado sitúa a las mujeres que desobedecen lo que se espera de ellas.

Por otra parte, en el relato “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” de *Aquí hay icebergs*, la palabra “loca” también se utiliza como etiqueta para descalificar y, sobre todo, despolitizar a la madre. Aunque los eventos del cuento ocurren dentro de la casa y las quejas de la madre ocurren dentro del entorno familiar, estas confrontan la estructura de poder que

opera desde el espacio designado como “íntimo”, pero que no es tal. Es por ello que las palabras de la hija buscan silenciar los reclamos y mantenerlos dentro de este espacio. Es la hermana, un personaje con pocas intervenciones, caracterizada como amable y mediadora en las discusiones, quien plantea la posibilidad de que su madre esté loca: “Mamá es buena. Ya no sé si es cruel o está loca, pero es buena. Nos dio el mejor colegio, nos dio viajes” (Aduai 2017: 10). El discurso de la hermana está cargado de ambigüedades y contradicciones: crueldad, locura y bondad coexisten en un mismo sujeto. Sin embargo, los ejemplos que da de la bondad de la madre son materiales. Por lo tanto, la locura y la crueldad son los únicos adjetivos que se confirman en el relato a partir de los recuerdos de la hija protagonista.

A diferencia de su hermana, la narradora protagonista no usa la palabra “loca” en contra de su madre. Sin embargo, su mirada muestra un sesgo marcado que coloca a su madre en una posición de aparente locura: al igual que en el cuento “Correr”, esta es una madre violenta, que golpea a sus hijas y a su empleada. El personaje de la hermana es quien sitúa a la madre en la locura mediante el lenguaje, pero la narradora reafirma esta asignación. En un recuerdo, la hermana dice: “Mamá es una bruja . . . No me gusta cuando te pega” (Aduai 2017: 31). En este caso, “bruja” cumple la misma función que “loca”, son palabras que denuncian la violencia de la madre, reclaman su falta de bondad, indican que no encaja dentro del paradigma imperativo de la madre amorosa delineado y reforzado por el sistema patriarcal. Poco antes del final del cuento, cuando se ha retrocedido en las memorias hasta los primeros años de la infancia, la protagonista dice: “Eres una razuda, mamá”(Aduai 2017: 32), palabras que la madre identifica como “basura” e inmediatamente responde: “Si yo soy una basura, tú eres una perra” (Aduai 2017: 32). La magnitud de la respuesta ante el insulto mal pronunciado de su hija solo confirma lo que su hermana mencionó a lo largo del cuento: la madre parece loca, una bruja no solo por su violencia física, sino también por las palabras hirientes y desproporcionadas que usa con sus hijas. En este relato, las hijas asignan a su

madre en el espacio de la locura a partir de los recuerdos de la narradora, quien comprueba con hechos del pasado las palabras de su hermana.

La caracterización de las madres “locas” solo se construye a partir de las miradas y palabras de sus hijas. Sin embargo, estas tienen un valor simbólico por ser las que regulan el mensaje que los lectores reciben. Así lo indica Carla Rodríguez:

La palabra dicha o escrita es poder. Su carácter performativo encarna, posiciona, estigmatiza. Así: la denominación ‘loca’ al recaer sobre un cuerpo ya sea ‘femenino’ o ‘feminizado’ lo convierte ineludiblemente en objeto. El cuerpo demencial se vuelve ajeno, su desequilibrio y peligrosidad lo convierten en motivo de control, escrutinio, aislamiento. (186).

Con base en esta cita, la etiqueta de locura incluso sin diagnóstico es suficiente para colocar el cuerpo de las mujeres en el foco de la atención y escrutinio. Así, los lectores son guiados a observar con ojos críticos las actitudes de las madres. Si bien en el relato no se mencionan síntomas de locura en el cuerpo, la atención sobre este añade otra capa de significación al recuerdo en el que la hija observa el cuerpo operado de su madre. Solo una madre loca llegaría al extremo de alterar quirúrgicamente su cuerpo cuando no tiene un esposo que valore su belleza. Así, las decisiones de la madre sobre su cuerpo y sus intentos de subvertir la opresión adueñándose de este, son criticadas por la hija. La locura convierte su resistencia en una acción irracional bajo la mirada de la narradora protagonista, lo que despolitiza la crítica implícita a la demanda de belleza.

Ahora bien, la violencia es una constante en las madres que presentan los textos de Adaui. Ambos relatos presentan escenas de madres enojadas que persiguen a las hijas con la intención de echarles agua caliente. En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” la hija refiere cómo la madre la persigue con agua caliente y cómo su reacción emocional (la ira) es tan rápida cual si se tratara de una terma nueva: “Si se molesta, mamá me persigue con el balde

de agua caliente. Se enciende rápido, como la nueva terma” (Adui 2017: 23). No se indica una posible causa para el ataque de la madre. La mirada de la hija presenta el ataque como irracional. Esta es una estrategia para despolitizar la rabia de la madre. La madre busca ser sujeto con la rabia, puesta emoción es una forma de protegerse y de resistir los mandatos patriarcales. Sin embargo, la hija trivializa esta rabia y devuelve a su madre a lo irrisorio y cosificado, al borrar cualquier referencia a las razones por las que estaría iracunda.

En “Correr”, el fragmento es similar: “Cuántas veces la persiguió por toda la casa con un balde con agua caliente. Te lo tiro si me vuelves a decir loca. El asa entre los dedos, la bomba en ebullición. Te quemo” (Adui 2021: 36). En este, se sugiere que la madre reacciona ante el insulto de su hija; sin embargo, esta reacción es desproporcionada y no se puede justificar desde una perspectiva ética, lo que confirma el calificativo de loca que le coloca la hija. Al presentar la ira de las madres vinculadas a la violencia contra sus hijas, se presenta a mujeres antinaturales, que rompen el mandato principal del patriarcado: el amor y la abnegación incondicional por los hijos. Este mandato cobra más importancia en el contexto latinoamericano contemporáneo. Si bien cierto sector de la sociedad mantiene una mirada apegada a valores tradicionales de raigambre cristiana y moralista, se han ampliado los márgenes para que las mujeres accedan a nuevos espacios y ejerzan otras formas de maternidad, el mandato del amor inalterable e inagotable prevalece y su transgresión es el principal detonante de la condena social. Cuando las madres son presentadas como seres capaces de herir físicamente a sus hijas, se desnaturalizan y se deshumanizan. Carolina León menciona que “la violencia es el ecosistema en el que convivimos, al que es sometida toda madre, pero sólo en sus manos se trata como monstruosidad” (en Rich 20). Desde esta perspectiva, las madres presentadas en los relatos son tratadas como madres malvadas, locas, agresivas, antinaturales. Es decir, estas mujeres están siendo asignadas al espacio del mal, de la irracionalidad, del caos y lo anormal. Incluso si existe violencia fuera de la casa, como

sugiere la mención de los ataques terroristas en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, las únicas causas de miedo de las hijas son sus madres. Así, la relación entre madres e hijas se mantiene extrañada: las hijas socavan los despliegues de la subjetividad materna y las madres atacan con violencia a sus hijas, sin que ambas logren empatizar desde su vulnerabilidad.

Locura, irracionalidad y maldad

En ambos cuentos, la locura se presenta a partir de las palabras y acciones de las madres, que sumadas a los constantes escenarios de agresión materna y temor por parte de las hijas, presenta una clara imagen de madres “locas”, “brujas”, violentas. Es una maternidad en crisis, no reglamentaria, que rompe con el esquema de feminidad y familia patriarcal. Estas prácticas violentas son producto de las exigencias imposibles del sistema patriarcal, lo que incita un mayor criticismo contra estas madres. Es un círculo caótico de violencia ejercida contra las madres y revertida hacia las hijas.

La vinculación de las mujeres con el caos y la irracionalidad también implica una vinculación con la maldad. A fines del siglo XX, Celia Valcárcel teoriza sobre las mujeres desde la crítica feminista en *Sexo y filosofía: Sobre “mujer” y “poder”* (1994). De su propuesta teórica me interesa rescatar la transgresión según el género y la vinculación de las dicotomías exterioridad-interioridad, logos-silencio, orden-caos, bien-mal. Valcárcel plantea que las mujeres representan el caos (la locura), mientras que los hombres son asociados al logos, a la razón. Ella afirma: “Al genérico femenino se le atribuye la interioridad y la silenciosa tarea del ser; al masculino, la exterioridad y el logos que sabe de sí” (Valcárcel 101). Este logos parte de nombrar, de ordenar. “Así, los seres humanos son los que ponen nombres a las cosas y, por esto, las crean, las ordenan. Pero en ese mismo relato que Levinas glosa, el del Génesis, se deja claro que quien designa es el varón, el dueño de la palabra, el amo del Logos” (Valcárcel 99). De este modo, logos, orden y hombre se asocian en oposición a locura, caos y mujer. A partir de este vínculo entre mujer y caos, Valcárcel indicó que surge

la identificación simbólica de la mujer con el mal que ha sido retratada en las mitologías y las religiones occidentales. “Los relatos que separan el orden del caos suelen atribuir a la mujer protagonismo negativo y la introducción del mal normalmente se atribuye a la misma causa” (Valcárcel 75). Como la mujer representa el mal, las acciones de las mujeres son juzgadas como malas, solo la falta de obra es buena en las mujeres (Valcárcel 77). Sumado al análisis de Rose sobre la imposibilidad de cumplir el ideal materno, que termina convirtiendo a las mujeres en malas madres (86), las mujeres por el hecho de serlo y de actuar son consideradas malas.

El vínculo entre acción de las mujeres y maldad remite al imaginario del siglo XIX. En el libro *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998), de Sandra Gilbert y Susan Gubar, se desarrolla el análisis de la figura de la loca desde la crítica feminista. Las autoras plantean que a las mujeres no solo se les negaba el acceso a la escritura, sino también a la cultura: “A una mujer se le niega la autonomía -la subjetividad- que representa la pluma, no sólo es excluida de la cultura . . . sino que también se convierte en una encarnación de los extremos de la Otredad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión” (Gilbert y Gubar 34). En esta cita se plantea una dicotomía entre el yo y el otro, de modo que los hombres serían representados por el yo y las mujeres eran asignadas a la otredad. Esta dicotomía está conectada con cultura-naturaleza, exterior-interior, civilización-barbarie, racionalidad-irracionalidad, donde los primeros valores eran asociados a la masculinidad y, por lo tanto, eran positivos, mientras que los segundos eran asociados a las mujeres y, por lo tanto, negativos. En los cuentos “Correr” y “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, las madres no son misteriosas en el sentido de cautivar la atención y despertar la atención (de un hombre), sino que son difíciles de comprender. Lo que sí corresponde es que son representadas como una otredad. Esta impresión es enfatizada porque la hija construye un “nosotros” en el que incluye al padre y a

los lectores, para quienes la madre es una loca violenta, origen del deseo de huir y del miedo de las protagonistas. De este modo, se acentúa la incompreensión de las madres y se oculta la crítica presente en sus palabras y acciones.

Gilbert y Gubar indican que, para ser consideradas buenas, las mujeres debían sacrificar su yo: “Porque ser abnegada no es solo ser noble, es estar muerta” (40). Por eso, según las autoras, las mujeres buenas eran muertas en vida: silenciosas, encerradas, sumisas. Aquellas que no cumplían con este mandato eran encasilladas en el rol de las malas, brujas, monstruos. Las autoras indican que para escapar de este sacrificio-muerte impuesta por el patriarcado, las mujeres debían recurrir a la maldad o locura, puesto que estas representaban la posibilidad de actuar (Gilbert y Gubar 56).

Sin embargo, si bien las figuras malignas tenían la capacidad de acción, estas no ofrecían alternativas sólidas de acceso a la cultura a las mujeres. Las mujeres con potencial artístico o literario eran encerradas literal y figuradamente para impedir que actúen en el mundo exterior. En el libro se indica que la escritora encerrada es la loca encerrada (Gilbert y Gubar 102-103). Esto se justifica en que la etiqueta o diagnóstico de locura era útil para encerrar (disciplinar) a estas mujeres, ya sea dentro de la casa o en instituciones de salud mental.

Desde la perspectiva teórica de Valcárcel, Rose, Gilbert y Gubar, la acción de las mujeres representa el mal. En los cuentos, los apelativos “loca” y “bruja” que son utilizados por las hijas contra sus madres son parte de los símbolos que se utilizan desde el siglo XIX para decir que las mujeres son malas. En este caso, se condena sus acciones, sus violencias y sus irracionalidades y sus caos, pero no se explica el motivo de estos. Las hijas utilizan términos violentos para debilitar a sus madres violentas, pero no cuestionan el origen de esa violencia. Es decir, el imaginario vinculado a la locura y la maldad que es utilizado por las hijas sirve para ocultar la violencia patriarcal que las afecta a ambas como mujeres dentro de

la familia patriarcal. Por ello es fundamental para el proyecto de la familia moderna que la rabia de la madre sea despolitizada por la hija, al inscribirla en la violencia irracional y la locura. Las hijas que narran seleccionan momentos que permiten justificar su nombramiento de la locura de la madre. Así mismo, seleccionan lo que se borra. En estos relatos, lo silenciado son las causas de la ira y frustración de las madres. Al ser incapaces de localizar y exhibir la violencia estructural de la que ambas son parte, las hijas mantienen una mirada velada por el patriarcado, lo que reafirma sus alianzas con mantener la posición de poder de sus padres y la estructura familiar que oprime a sus madres. La alianza entre padres e hijas en los cuentos de Katya Adai oculta la estructura de la familia patriarcal que afecta a todos los miembros de esta y más bien deposita la responsabilidad de la violencia y la maldad en las madres.

1.2.2. Quejas y despolitizaciones

En el subcapítulo anterior se señaló que las madres son ubicadas en la anormalidad, la locura, la irracionalidad, el caos y la maldad por la visión patriarcal de sus hijas. Al centrar el foco de la violencia en las madres, las hijas ocultan otras dinámicas de opresión que afectan a las mujeres de la familia. Las madres asignadas al espacio de la locura perciben estas violencias alternas y las denuncian a través del lenguaje.

Históricamente, la locura ha sido utilizada como herramienta para oprimir a las mujeres, pero también ha sido interpretada como resistencia frente al poder. Si nos remontamos al teatro del siglo XVI: “El loco era el centro de las piezas dramáticas como poseedor de la verdad, de una verdad que por ser censurada no podía estar en labios de los cuerdos” (Sánchez-Blake 2009: 16). Este poder de decir lo oculto, lo no dicho, se asignó a los personajes locos debido a que su locura, entendida como enfermedad, les permitía ver el mundo de manera distinta. En base a un análisis de estos personajes, Foucault teoriza sobre la representación de la locura en esta época: “mientras el hombre razonable no percibe sino

figuras fragmentarias, el loco abarca todo en una esfera intacta: esa bola de cristal que para todos está vacía, a sus ojos está llena de un espeso e invisible saber” (90). Según esta explicación, la locura permite ver aquello que los demás no pueden y conectarlo en una esfera. Así, “Se establece así una correlación entre locura, mirada y literatura, como si la locura fuera el resultado de aprehender realidades desde una mirada alternativa para transmitir un mensaje que cuestiona o redefine una realidad” (Sánchez-Blake 16). Esto significa que los locos pueden ver lo no dicho y también pueden decirlo, pueden desafiar la realidad, las normas de la sociedad y del sistema con represalias menores o sin represalias debido a su locura. Es decir, la locura permite al sujeto expresarse libremente y criticar el núcleo de los problemas sociales. De este modo, si bien la etiqueta de loco implica exclusión y una posición vulnerable del sujeto, también permite que este resista.

Las madres en los cuentos de Katya Adaui no son iguales a los personajes locos del teatro del siglo XVI. Para comenzar, no tienen la condición de locura como patología, puesto que no están diagnosticadas y no presentan síntomas explícitos³². Ellas no tienen una visión clara del problema que enuncian en un discurso comprensible, aunque censurable; es decir, sus ojos no están abiertos a un saber invisible en el sentido que Foucault señala. Sin embargo, en ambos cuentos las madres tienen la capacidad de notar problemas ocultos por los demás miembros de la familia y enunciarlos. Lo que no se nombra no existe, entonces, las palabras de las madres arrojan luz sobre la violencia estructural que se cierne sobre la familia y aquellos eventos que la memoria de la hija no menciona. Los discursos de las madres no son prohibidos en el sentido de que rompan alguna ley, pero sí quiebran el pacto de silencio sobre la violencia patriarcal y sus palabras son ignoradas por los demás personajes. Incluso, la falta de respuesta de las hijas y de los otros personajes busca anular la relevancia del mensaje.

³² Con esto me refiero a que no se presentan eventos que manifiesten un cuerpo sintomático. Si bien la violencia exhibida en los relatos puede considerarse como parte de una enfermedad mental, esta no está acompañada de un discurso médico u otros síntomas que justifiquen un diagnóstico implícito.

Sumada a las demandas que el patriarcado impone sobre las madres, la locura nominal coloca a las madres en una posición vulnerable que es distinta a los personajes locos de teatro que analiza Foucault. No obstante, comparte con ellos la cualidad de transmitir un mensaje que presenta una visión capaz de redefinir la realidad, aunque esta resistencia sea soslayada por los demás personajes.

En ambos cuentos, las quejas de las madres están vinculadas a la violencia patriarcal. En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, el mensaje explícito de la madre denuncia la violencia sexual que perpetúan los hombres contra las mujeres. Ella indica a sus hijas: “Cuídense de los hombres, ellos siempre te ven como un hueco. Su padre siempre me vio como un hueco” (Adaui 2017: 28). En esta cita, la madre explícitamente denuncia la cosificación que sufrió en su matrimonio, así como la visión masculina que la sexualiza. Ella advierte a sus hijas sobre la visión patriarcal que presenta a las mujeres como un bien sexual. La madre enuncia aquello que sus hijas no se atreven a señalar, pero la hija narradora no se detiene en este recuerdo. Más bien, en base al inicio del cuento se deduce que la hija entiende las palabras de su madre como irracionales, como un intento de influenciarla: “Ella insiste en instalarme recuerdos nuevos, los suyos” (Adaui 2017: 9). Este enunciado revela que la hija no acepta los recuerdos de la madre como un intento de comunicación, sino que los percibe como un intento de establecer control. Para la hija narradora, no es necesario escuchar las advertencias de su madre violenta y mala.

Cuando sus consejos son ignorados, la madre recurre a las prohibiciones. Ella explícitamente indica: “No te puedes casar con él” (Adaui 2017: 12) cuando la hija protagonista se compromete con su novio. Cuando la hija desestima su orden, la madre procede a deslegitimar el amor romántico: “Tú no lo amas, lo que quieres es tirar” (Adaui 2017: 12). La hija interpreta esto como una crítica hacia sus emociones, por lo que niega la afirmación de la madre. Ante esto, ella responde: “Qué mentirosa, no tienes perdón. Lo que

tú no sabes es que los hombres siempre te ven como un hueco. No te cases. Prefiero que convivas” (Aduai 2017: 12). Su mensaje implica una crítica a la institución matrimonial, que refuerza la jerarquía de poder patriarcal y se asocia a la posesión de la mujer. En la sociedad peruana contemporánea, el matrimonio todavía guarda relación con el inicio de la familia, si bien ahora es más normalizado que los hijos nazcan fuera del matrimonio. La institución matrimonial proporciona respaldo legal a las demandas de la institución familiar, de modo que la madre asocia el matrimonio a su explotación sexual y laboral, y a su dependencia económica del padre. Ella no quiere que su hija se case porque sabe lo que implica este contrato. Cuando la hija continúa ignorando sus advertencias, la madre intenta sembrar discordia entre la pareja: “¿Por qué la llamas, Maurito? Ella es mala, mala, mala. Mi hija no te conviene. No sabes todo lo que me hace” (Aduai 2017: 12). Este es el recurso menos efectivo de su repertorio y el que empeora la percepción que la hija tiene de ella. La victimización y desplazar la culpa hacia su hija no son bien recibidas y fracasa en transmitir su mensaje. Más bien, este intento apoya la etiqueta de loca que le puso su hija. Con estas palabras, la madre cae en el estereotipo de la suegra loca, prácticamente una madrastra que se considera enemiga de la felicidad de su hija. Así, si bien existe una advertencia, la hija la ignora debido a que la madre ya está posicionada en la irracionalidad y la maldad. No importa si el enunciado es claro o si está velado por un intento de herir, de igual manera es recibido como violencia. En este punto, en el que tanto las advertencias explícitas como las tácticas veladas son rechazadas, se muestra la imposibilidad de que madre e hija logren entenderse mutuamente. La relación entre ambas está fracturada sin solución posible.

Una segunda queja de la madre en este cuento es que la madre de su esposo fue abusada por su pareja. Durante una discusión con su esposo, le grita: “¿Cómo vas a amar a alguien si tu mamá te tuvo estando postrada? (Y en un susurro: ¿si tu papá prácticamente la violó?)” (Aduai 2017: 18). El susurro de la madre se vincula al silencio en el que ha sido

forzada, el miedo a exponer el problema ante su marido. Ante esto, el padre responde: “No te metas con mi madre” (Adui 2017: 18). Él no reconoce la denuncia en contra de su padre y más bien interpreta un insulto en contra de su madre. Para él, la mujer no es en sí ni vale en sí, sino como una mediación de las masculinidades, ellas valen en tanto completan una imagen del hombre siempre en crisis, siempre bajo amenaza. De este modo, el padre no interpreta la crisis que está siendo susurrada, sino que la reduce a un insulto contra sí mismo, porque su madre forma parte del valor que él reconoce para su masculinidad. El mensaje tampoco es analizado por la hija, que está concentrada en evitar que ambos padres se golpeen. De esta forma, la violencia estructural que afectó a las mujeres de la familia por generaciones se mantiene oculta. La reacción del padre bajo los mandatos patriarcales de la masculinidad y el enfoque de la hija, que en su mente infantil capta las palabras pero sobre todo el aspecto físico de la violencia, alejan la narrativa de la denuncia de la madre.

En “Correr”, una de las pocas intervenciones de la madre también es para criticar al padre: “Tu padre no se mueve. Todo el día fumando en la cama. No hay ser más pasivo. ¿Y cómo no, si nació de una mujer postrada?” (Adui 2021: 36). La postración de la abuela paterna (madre del padre) implica que esa mujer probablemente sufrió abuso sexual por parte de su esposo, al igual que en el cuento anterior. Sin embargo, en este cuento la madre no se atreve a susurrar la denuncia que sí enunció en el cuento anterior. El cuestionamiento explícito sobre la violencia sexual parte de la narradora, la hija, quien al recordar a su abuela paterna se pregunta sobre la posibilidad del abuso: “Hizo una vida tiesa. Tuvo en horizontal al último hijo. ¿Podía sentir deseo un cuerpo que lo había perdido?” (Adui 2021: 36). La hija narradora muestra un mayor grado de reflexión sobre el discurso de su madre, a diferencia del cuento anterior. Es capaz de interpretar las palabras de su madre, a quien llama loca, para reflexionar sobre la violencia que se dio en su familia. En ese sentido, las palabras de la madre en el primer cuento llevan al desentendimiento, mientras la omisión de la denuncia en

el segundo cuento facilita la reflexión de la hija. Esto muestra cómo las ideas de la hija protagonista son influenciadas por las palabras o silencio de su madre. La hija niega o malentende el discurso explícito de su madre, pero en un contexto en el que la madre no enuncia el mensaje, la hija llega a la misma conclusión. Nuevamente, la comunicación entre ambas es imposible.

De este modo, las madres en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr” pueden denunciar las verdades que ningún otro personaje se atreve a mencionar: la violencia por omisión de los padres, el abuso de las madres de los padres. Las madres en ambos cuentos cuestionan la autoridad patriarcal cuando ningún otro personaje lo hace. Por otro lado, su posición en la locura las silencia, lo que impide que sus hijas escuchen sus advertencias y más bien se produce fracturas en la relación de ambas. Sus resistencias ante la jerarquía patriarcal no son del todo efectivas debido a la visión patriarcal que mantienen sus hijas. De este modo, las quejas de las madres son despolitizadas por sus hijas, porque no son foco de reflexión en el texto, son veladas y no tienen ecos que produzcan cambios en la dinámica de la familia. Las quejas de las madres no logran impedir que la hija interiorice el discurso patriarcal y, si bien funcionan como un esfuerzo por revertir la opresión, no producen las consecuencias deseadas. La madre continúa en una posición de precariedad y su crisis se acentúa, mientras la hija se enfrenta al mismo destino que la madre, sin que ambas encuentren refugio entre ellas.

1.2.3. Locuras celebradas y locuras castigadas: las implicaciones sociosexuales del discurso patológico

Las hijas, designadas herederas de sus padres, perciben a sus madres como locas en un sentido negativo: son anormales, caóticas, violentas, irracionales; en resumen, son malas. Sin embargo, los padres en los textos también son vinculados a la locura, aunque de manera

distinta. Esta locura paterna es perdonada por las hijas a través de su narrativa. Por lo tanto, la locura solo es rechazada por las hijas cuando proviene de las madres. Esto representa el grado de interiorización del discurso patriarcal y el rechazo a lo femenino que asocian a la figura de su madre.

Para comenzar, Amelia Valcárcel plantea que los hombres tienen permitido transgredir, mientras que las mujeres no: “Para el varón, la transgresión forma parte de su ley, es permitida, aprobada y estimulada; resumidamente, no es transgresión, sino su apariencia . . . Pero una mujer no transgrede de esa forma exacta: es y no es sujeto; sus figuras son escasas. La transgresión la lanza a otra ley, aún más dura. *Es mujer*” (27). Es decir, la transgresión de los varones no llega a considerarse como tal, pero la sociedad excluye a las mujeres que transgreden debido a su sexo. En los cuentos, los padres no reciben acusaciones de ser crueles, malos o violentos. Pese a que en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” y “Correr” también se sugiere que los padres tienen algún tipo de locura, esta tiene un valor simbólico distinto. Mientras las madres son locas violentas que lastiman física y psicológicamente a sus hijas, los padres son más bien locos pasivos, infantilizados, protegidos y perdonados por las miradas de sus hijas.

En “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, conforme la narración presenta recuerdos de su padre enfermo, la hija protagonista lo llama loco: “La locura de papá: volver a la fase de sopas y purés” (Adui 2017: 15). Este apelativo tiene una carga simbólica distinta al que se aplica a la madre. Cuando la hija habla de un padre loco, se refiere a la regresión, a la pasividad que desarrolla debido a la vejez. Infantiliza al padre y lo llama loco como expresión de cariño: es indefenso y necesita ser cuidado. Al igual que la Crazy Jane del Romanticismo³³, es un loco vulnerable que no representa una amenaza. La diferencia es que, según el análisis de Elaine Showalter, Crazy Jane exaltaba las cualidades femeninas no

³³ Mayor contexto se encuentra en el inicio del capítulo 2.

amenazantes: emocionalidad, vulnerabilidad e imaginación. En el cuento de Adauí, no se exalta atributos masculinos del padre, más bien pierde fuerza, vigor y, en cierta medida, racionalidad. Sin embargo, esta pérdida de cualidades es transmitida desde una mirada cariñosa y comprensiva. Incluso cuando el padre no es cortés, la hija narradora se da el trabajo de interpretar su falta de palabras para darle un significado positivo: “No me agradece. Está agradecido” (Adauí 2017: 15). En este caso, la descortesía, la transgresión del padre se convierte en un atributo positivo. Sus acciones siempre serán buenas.

En el mismo cuento, la locura de la madre significa violencia. Pese a que el padre también ejerce violencia física y emocional sobre sus hijos, él nunca es llamado loco por ello. Nunca se muestra que el padre golpee o intente agredir físicamente a la hija narradora, como sí se menciona en el caso de la madre. Los lectores nos enteramos de la violencia del padre porque él decide nombrar estos eventos. Entonces, para comenzar, la hija no se atreve a denunciar las acciones del padre. Cuando el padre decide hablar de estos eventos, lo hace para negar su responsabilidad: “Hijita, yo nunca te pegué, fue tu hermano” (Adauí 2017: 11). Sin embargo, la hija responde con la verdad: “Él nunca me pegó, pero ya pasó, papá. Te perdóné” (Adauí 2017: 11). Ella se atreve a oponerse al discurso que el padre intenta instaurar, pero solo porque inmediatamente expresa su perdón. Como puede apreciarse, tanto la narración del evento como la reacción de la hija es completamente distinta a los eventos que narra sobre la madre. La hija explica pacientemente la verdad y no se ofende por la mentira del padre. En contraste, la hija nunca expresó un perdón hacia la madre ni en palabras ni en acciones. La reacción del padre ilumina que la verdad no es bien recibida: “¿Qué me vas a perdonar si no te hice nada?” (Adauí 2017: 11). Nuevamente, insiste en su inocencia y su discurso es autoritario y agresivo, pero sin llegar al extremo.

En este relato, el padre también ejerce violencia psicológica y, en el pasado, física, pero eso no lo convierte en un loco agresivo ni en un loco irracional que intenta imponer sus

recuerdos. Después de negar su responsabilidad el padre finalmente se disculpa: “Igual, perdóname” (Aduai 2017: 11). Incluso al pedir perdón, no llega a admitir su culpa. Ante esto, la hija narradora reacciona con amor: “Lo peino con la mano. Le sonrío. Beso su frente” (Aduai 2017: 11). La hija acepta la violencia del padre, le perdonó los golpes, su intento de alterar la verdad y sus disculpas a medias. La violencia física queda silenciada por los recuerdos de la hija, que nunca describe este evento, pero sí muestra las agresiones de su madre y entre sus padres.

Lo violencia que sí se narra es un momento de violencia emocional del padre contra la hija narradora. En un recuerdo de infancia, se muestra la vulnerabilidad de la hija: ella desea el amor de su padre, a quien ve como un refugio de la violencia de su madre. El evento transcurre de la siguiente manera: “Dime que me quieres. / Yo demuestro mi cariño con hechos. / Dime que me quieres. / Lárgate. / Papá. / No. / Se levanta de la cama. Con las dos manos empuja la puerta para cerrarla. No. No y no. Luchamos. Me cierra la puerta en el pie” (Aduai 2017: 18). Lo que esta memoria transmite es el rechazo del padre y el dolor de su hija por no recibir palabras de afecto. Se indica que lucharon, pero no se describe si esto implicó violencia física o se limitó a un forcejeo. La máxima violencia física que la hija reconoce es que el padre le cerró la puerta en el pie. El padre nunca se disculpa por este evento, pero a partir de las reacciones de la hija en su adultez, se infiere que también lo ha perdonado. El padre es incapaz de ceder en su imagen de masculinidad patriarcal que se cierra a los afectos, incluso ante las demandas explícitas de su hija. En este sentido, el padre no satisface las necesidades emocionales de su hija, al igual que la madre. Este recuerdo sugiere que ambos progenitores no cumplieron con proteger y amar a sus hijos, pero la narrativa es mucho más estricta con la madre. Se narra la violencia de la madre, sus carencias y extremos. En contraste, el padre es presentado como la figura a quien la hija más aprecia, pero se muestra que en realidad este afecto no fue cultivado desde la infancia. Las dinámicas de esta familia

sugieren una fractura en todos los miembros, pero el relato desarrolla más el caso de la madre como agresora y la hija como víctima. El padre nunca es llamado loco por su violencia. Es por esto que la mirada de la hija asigna una locura violenta a su madre, pero cambia el valor simbólico de la locura en el caso del padre. En él, la locura es inofensiva, porque su violencia fue perdonada, olvidada y encubierta. En ella, la locura enfatiza su maldad, su crueldad y fracaso como madre, mientras oculta sus enfrentamientos con los mandatos de género.

El complemento que permite ampliar la perspectiva es la voz del hermano, quien también es golpeado por el padre. Este recuerdo aparece al final del relato: “Mi hermano está contra la pared en el descanso de la escalera, con los brazos abiertos. Tiene una herida en la ceja. Observa a papá como a un loco de la calle” (Aduai 2017: 32). En esta cita, el inicio del recuerdo, el lenguaje de la hija narradora se niega a mencionar explícitamente la agresión del padre. Se mencionan las imágenes, pero no se afirma la acción violenta. Solo al final de esta memoria, la última que está escrita con lenguaje estructurado y coherente, la hija narradora reconoce la parcialidad de su visión: “Mi papá está a punto de lanzarle un velador. ¿Cómo lo arrastró tan rápido hasta allí? Negación del recuerdo: ¿Llegó a empujarlo del todo contra él?” (Aduai 2017: 32- 33). Por primera vez, la narradora reconoce que ha negado parte de su relato. Se cuestiona esta imagen agresiva que está presentando. A partir de la duda de este último recuerdo coherente, se sugiere que durante el relato ha presentado a su padre de manera positiva, mientras ha asociado a su madre a lo negativo. Con este cuestionamiento, la hija reconoce que ha sido aliada del padre durante todo el relato. No es gratuito que la figura del hermano es la del ausente en el retrato familiar. Su ausencia ha facilitado el encubrimiento del padre y la creación de una narrativa que lo favorece. Ahora bien, el hermano no es el opuesto de la narradora protagonista. Él no muestra apego por la madre, más bien destruye sus cosas y es expulsado por la madre, pierde su derecho a vivir en la casa. Sin embargo, el padre ya lo había exiliado desde su infancia, como se confirma en el recuerdo

mencionado. Dicho recuerdo termina con la afirmación de la violencia física y emocional del padre en contra de su hermano y su exclusión de la familia: “Papá le lanza esto: ¡Tú no eres mi hijo! ¡Tú no eres mi hijo!” (Adaui 2017: 33). Las palabras del padre cargan un impacto inimaginable en la psique de la narradora protagonista infante, que asume la negación del hermano como un hecho: no intenta establecer vínculos con él después de su viaje, no lo incluye en sus dibujos ni en las fotos. La familia fracturada continúa existiendo sin el hermano. Esto muestra el poder del discurso paterno y la interiorización de su autoridad. La hija no cuestiona al padre hasta que, involuntariamente, recuerda este evento.

La violencia que la hija implícitamente reconoce que el padre ejerció contra ella y la violencia que intenta negar, pero finalmente reconoce que fue dirigida hacia su hermano no producen la misma cadena de significados que se desata en el caso de la madre. La madre es calificada de loca, anormal, portadora del caos, bruja, violenta y malvada. El padre no recibe ninguno de estos adjetivos por parte de sus hijos. Ninguno le reclama explícita ni implícitamente. Incluso el hermano, quien se va de casa, regresa para romper una estatua de Buda de la madre, pero no se menciona ninguna represalia contra el padre. Por su parte, la hermana nunca toma acciones vengativas contra ninguno. Solo llama loca a la madre frente a la violencia contra la protagonista. De este modo la locura adquiere un valor negativo con la madre, pero no con el padre. La mirada que juzga adjudica la posición de la madre en la maldad en contraste con la bondad del padre, pese a que este ha sido igual de violento.

En “Correr”, la hija nunca coloca la etiqueta de loco a su padre. Sin embargo, los reclamos de la madre sugieren que el padre también entra en esta categoría debido a su pasividad: es un loco melancólico. Esta pasividad es una ruptura del rol paterno en la familia patriarcal, porque al padre le corresponde el rol de proveedor, que deja de cumplir debido a su postración. No se indica quién adquiere este nuevo rol, pero se puede inferir que es la madre. Además de no poder caminar, el padre deja de hablar en el relato, solo fuma. Así, el

padre no cumple su rol económico, pero tampoco adopta un rol de cuidado doméstico, más bien se distancia tanto de su esposa como de su hija. En este relato, el padre no es violento, pero su pasividad también repercute negativamente en su familia. Ante esto, la hija dice: “Padre, ojalá hubieras podido ayudarte y ayudarnos. Levántate y anda. Ven a mí. Abre la puerta de esta casa” (Aduai 2021: 38). Sin embargo, las palabras que le dedica son un pedido, no una acusación. Ella desea el regreso del padre distante y lo identifica con su salvación. Sus recuerdos sobre él son nostálgicos, a partir de ellos mantiene la alianza que estableció con él en el mar. Su visión está llena de cariño. Si bien la hija quiere correr, huir de su madre, el padre silencioso no es motivo de escape. Él no contribuye a la violencia de la casa, en la mirada de la hija es una víctima de su enfermedad.

De este modo, la locura del padre es presentada de un modo distinto a la locura de la madre. La crueldad del padre es perdonada, su pasividad no mancha la memoria positiva que se tiene de él. Las hijas no se atreven a reclamar o criticar a los padres. Más bien los quieren, buscan su aceptación, los extrañan, sugieren que regresen. En cambio, en ambos relatos la locura de la madre sí es asociada con lo malo, una amenaza, un peligro. La visión patriarcal está tan enraizada en las hijas que son incapaces de asignar un valor negativo a sus padres, ya sea que estos sean violentos o tan pasivos que no apoyan a sus familias.

La mirada de las hijas marca, desde un inicio, quién se encuentra dentro de la razón y quién se encuentra en la otredad. Así, las hijas narradoras son partícipes del silenciamiento de las madres en ambos relatos. Esta es otra característica de las mujeres locas: nadie las escucha. La ley del padre, del patriarcado, determina el rol de la madre y rechaza a las que no lo cumplen. En ambos cuentos las hijas denuncian la crueldad de las madres, pero ignoran y perdonan a sus padres. Así, se reclama a las madres que no cumplan su papel, la identidad que el patriarcado les asigna, pero los padres no son sujetos al mismo reclamo. A través de la parcialidad de la narración, se presenta a una madre cruel y a un padre perdonado. Entonces,

las madres locas están ubicadas doblemente en una posición de subalternidad, de otredad. Son silenciadas por ser mujeres y por ser madres.

A manera de conclusión

A lo largo de este capítulo hemos analizado las relaciones entre la crisis de la maternidad y la imposibilidad de cumplir los mandatos patriarcales, lo que se manifiesta en la opresión de las madres dentro de las familias y en la visión desfavorable que las hijas transmiten sobre ellas. En primer lugar, se identificó a la familia como espacio de poder y transgresión. Dentro de las dinámicas de la familia se establece el poder centrado en los padres, las hijas que se alían con ellos y las estrategias de resistencia de las madres, que no cambian su condición de vulnerabilidad dentro de la familia. Así, las madres están restringidas al espacio interior, en la casa. Además, son oprimidas por el poder económico, dado que una depende del padre y la otra, a quien sí se le da la posibilidad de trabajar, esto la convierte en proveedora, lo que se suma a sus labores domésticas. Por último, esta carga indica la opresión a partir del trabajo no asalariado que se ve obligada a realizar, que implica el cuidado del hogar, de los hijos y del esposo. En segundo lugar, se estableció que las hijas utilizan sus palabras como dispositivo de control sobre sus madres, principalmente al llamarlas locas, categoría que implica valores negativos como crueldad, caos y violencia. Se abordó que no existe un diagnóstico médico para estas madres, sino que son llamadas así por sus hijas para enfatizar sus faltas ante el mandato de la buena madre y vincularlas a la maldad. También se indicó que las hijas utilizaron la locura para despolitizar las quejas de sus madres al colocarlas en el espacio de la irracionalidad. Por último, se explicó que la locura del padre es percibida de manera distinta por las hijas, dado que es representada como inofensiva. En cambio, la locura de la madre está cargada de valores negativos que implican una amenaza para la hija.

Esta interpretación permite identificar cómo el patriarcado se manifiesta en las dinámicas familiares. Si bien las demandas sobre las mujeres afectan tanto a madres como a hijas, estas últimas enfocan toda su atención y crítica en las madres, mientras que ocultan los engranajes de la violencia estructural que afecta a sus madres. Esta acción de sabotaje se da debido al miedo de repetir el ciclo de violencia, puesto que los mandatos patriarcales perduran en el tiempo, adaptándose levemente a los cambios históricos. Las hijas temen convertirse en sus madres, a quienes asocian con todo lo malo, por ello las rechazan con fuerza y buscan aliarse con las figuras masculinas para escapar de la opresión a las que serían sometidas por su género. Su forma de resistir es negar la feminidad no normativa que reconocen en sus madres y también alejarse del genérico femenino. Las madres, por otro lado, elaboran una resistencia que no niega la feminidad y los mandatos que la afectan, pero le permite recuperar el control de su cuerpo y criticar, en susurros o consejos, la opresión patriarcal.

La maternidad entra en crisis dentro de esta dinámica de opresión y resistencia, madres e hijas terminan enfrentadas al ser incapaces de comunicarse y formar un vínculo sororo. Cada una presenta una subjetividad distinta, con potencial de resistencia, pero incapaz de tejer redes con otras mujeres debido a su visión parcial. Más bien, madres e hijas se enfrentan dentro del núcleo familiar, lo que evidencia la imposibilidad de redes de solidaridad entre las mujeres y su condena a permanecer oprimidas, en distintos grados, dentro de un sistema del que también son parte y al que sostienen mediante la interiorización de su discurso. Así, la familia tradicional se mantiene gracias a la enemistad entre las mujeres, pero también se fractura debido a las demandas imposibles de satisfacer que exige a sus miembros. En este sentido, los cuentos muestran la debilidad de una sociedad que depende de una base frágil y quebrada como lo es la familia. Y como parte crucial de estas fracturas están las

relaciones entre madres e hijas quebradas por el patriarcado, que dificultan la acción política para conseguir un cambio social.



Capítulo 2: Tensiones en la construcción de identidades emancipatorias en “Siete olas”, “En lugar seguro” y “Baño de oro”

Los cuentos “Siete olas”, de *Aquí hay icebergs* (2017); y, “En lugar seguro” y “Baño de oro” de *Geografía de la oscuridad* (2021) exponen las relaciones complejas y tirantes entre madres e hijas. Las historias, como las analizadas en el capítulo anterior, tienen como marco la familia, planteada como instancia de poder, regulación y opresión, sobre todo para los personajes femeninos que se debaten entre la adecuación al mandato patriarcal y el despliegue de estrategias de subjetivación. Ahora bien, estos textos se distinguen de los anteriores porque no hay participación directa de los demás miembros de la familia nuclear. Los otros miembros no participan de las acciones centrales de los relatos³⁴; solo son referidos por las hijas protagonistas y las intervenciones recurrentes de sus madres. Además, si en el capítulo anterior me centré en la crisis de la maternidad provocada por la resistencia a los mandatos patriarcales, es decir, las perspectivas de las madres dentro de la familia como institución opresora, en este capítulo, me centraré en analizar las perspectivas de las hijas, que coinciden en buscar identidades que las liberen del control de sus madres.

Mi lectura vincula la formación de la subjetividad de las hijas protagonistas con el rechazo a sus madres como eje central para su desarrollo y, sobre todo, para su emancipación con respecto a una familia burguesa marcada por las disfuncionalidades y fracturas. Las familias retratadas en los cuentos socavan las tradicionales representaciones idealizadas de las familias burguesas. Esto constituye una elección ético-estética e ideológica para exponer las fisuras de un paradigma modélico que termina por oprimir a los sujetos, en especial, los sujetos femeninos. Según Eduardo Varas, en *Aquí hay icebergs*, “Katya Adai golpea con

³⁴ En “Siete olas”, la muerte del padre propicia el reencuentro entre madre e hija. No se menciona a ningún hermano o hermana. En el relato “En lugar seguro”, el padre ha fallecido, por lo que no participa de ningún recuerdo, y se menciona la existencia de un hermano, pero no participa en las acciones centrales del relato. El hermano solo aparece en dos recuerdos de la hija protagonista. En “Baño de oro”, el padre está ausente, no se menciona su paradero. Aparece el ahijado de la madre, hijo de una amiga de ella, quien resulta el detonante del conflicto, pero el relato no desarrolla su personaje. El conflicto es narrado desde la crisis entre madre e hija.

relatos que muestran a seres golpeados, emocionalmente golpeados -sobre todo por sus padres-. No hay perfección posible, no existe la imagen de postal de la familia ni la lectura lineal” (párr. 3). La familia de postal en esta reseña alude al ideal burgués de la familia: padre, madre e hijos que conviven en armonía. Esto, a su vez, remite al ideal de una familia perfecta en la que todos los miembros cumplen con un rol predeterminado. Como se vio en el capítulo anterior, este rol resulta opresivo para la madre, quien entra en crisis por la imposibilidad que enfrenta para exigir las exigencias sociales. Sin embargo, las hijas también son afectadas dentro de la familia, tanto por sus madres, quienes se encuentran en una posición de autoridad, como por una sociedad patriarcal que demanda a las mujeres cumplir determinados roles tanto dentro como fuera del hogar. En consonancia con la reseña anterior, Alexis Iparraguirre sostiene que las obras de Aduai muestran la violencia estructural en las familias peruanas de la clase media-alta: “Difícilmente las familias felices de la burguesía peruana han sido retratadas con tanta violencia contenida y sutil contra ellas mismas y, sobre todo, contra sus niños” (párr.4). Sostengo que las jerarquías entre los miembros de las familias retratadas por Aduai operan y se validan en entramados afectivos que exponen dinámicas de poder y resistencia. Si bien las reseñas omiten las violencias que sufren las madres en una sociedad patriarcal, sí identifican las consecuencias en la formación de los hijos ante la violencia que sufren por parte de sus padres y madres en las familias retratadas por Aduai. Así, las familias de estos cuentos rompen con la imagen idealizada de estas como el lugar seguro de los niños y las relaciones conflictivas entre padres, madres e hijos plantean una crítica hacia el desarrollo de un sujeto moderno que proviene de familias imperfectas y carga con conflictos no resueltos. La paradoja es que estos problemas son más bien olvidados por una sociedad que demanda sujetos funcionales y productivos, pero esta falta de atención favorece la fragmentación de los individuos, de las familias y consecuentemente de la sociedad.

Hay una especificidad latinoamericana y, sobre todo, peruana, en los textos de Aduai, aunque se omitan mayores referencias al contexto geográfico-cultural. Estos matices también son claves para entender las particularidades dinámicas de la modernidad en entredicho en estas obras, desde la representación de las coyunturas y problemáticas que afectan a las familias, pero, sobre todo, a las mujeres de clase media.

Además, la sociedad peruana posterior al Conflicto Armado Interno mantiene una mentalidad orientada al alcance del progreso³⁵ entendido en términos capitalistas. Es decir, la inserción en los mercados mundiales y la búsqueda del desarrollo económico y tecnológico. Sin embargo, esta mentalidad de aparente progreso acorde al mundo moderno arrastra estructuras coloniales: la religión que influye en las esferas públicas y privadas; el racismo y el clasismo que dificultan la movilidad social de los peruanos; y el machismo, que se manifiesta en todos los ámbitos: desde el privilegio de los hombres para acceder al poder político y social hasta su rol como jefe de familia, pese a su distancia o ausencia en la crianza y el ámbito doméstico. Si bien los relatos no ahondan en el contexto espacio-temporal en que se sitúan los universos allí recreados, la religión es referida de forma tan sutil como constante en los diálogos³⁶. Esto revela en qué medida estos valores ético-morales han sido

³⁵ El proceso de modernización no es reciente en la historia de Latinoamérica. Este aparece primero en Europa e implica como una de sus características principales la idea de una linealidad histórica y social; es decir, que las sociedades deben avanzar o evolucionar. Esto es conocido como la idea de un tiempo progresivo: “Una de las esperanzas que trae consigo la Modernidad ilustrada es la que se nutre de la fe en el progreso” (Camps 2011: 194). Si bien la modernidad según los valores europeos se dio en Perú principalmente en los siglos XVIII y XIX, la idea de progreso se mantiene presente en la sociedad. De igual manera, el proceso de modernizar el país al modificar las instituciones e insertarse en el mercado liberal se mantiene durante el siglo XX. Posterior a la dictadura del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, con Belaunde Terry el Perú se inclina hacia una búsqueda abierta de la liberalización del mercado y de seguir con mayor ímpetu la lógica moderna: “el segundo gobierno belaundista orientó su política económica bajo el signo del semiliberalismo y la ortodoxia” (González de Olarte y Samamé citados en Heredia 36). En vista de este contexto, en un análisis sobre la década de los 80, José Matos señala: “Estamos frente a un insólito y espontáneo proceso de modernización” (Matos 18). La modernización, la idea de progreso y la liberalización del mercado llegaron a institucionalizarse con el gobierno de Alberto Fujimori, que se caracterizó por ser neoliberalista y buscar el crecimiento económico por medio de la “acumulación de capital” (Jiménez 146), pero que fue insuficiente “para superar la situación social prevaleciente en la década de los ochenta” (Jiménez 146).

³⁶ En el cuento “Siete olas”, la alusión a Dios es menor. La madre menciona: “Crece de una vez, por el amor de dios” (Aduai 2017: 123). Esta es una frase muy común en la sociedad peruana, que no necesariamente implica una verdadera fe católica. Sin embargo, sitúa la conversación en el contexto de una normalización de esta expresión. “En lugar seguro” no menciona directamente elementos religiosos. En “Baño de oro”, la protagonista

internalizados por los personajes, pertenecientes a familias de clase burguesa donde también impera la naturalización del machismo y ciertas formas de violencia. En este escenario hostil, las hijas se representan como doblemente afectadas: por un lado, las oprimen las violencias que sufren por parte de una sociedad que las subordina y, por el otro, las violencias que sufren a manos de sus madres. Esto genera rechazo y una gran carga de emotividad negativa asociada a la figura materna, quien también es el modelo paradigmático de feminidad dado su rol en la estructura familiar. Por esto, la representación del conflicto con las madres en los textos va de la mano con la representación de los conflictos internos de las hijas, que intentan rechazar el modelo de feminidad que identifican en su madre, quien, a su vez, adopta ciertos aspectos de la feminidad como resistencia frente al poder patriarcal. Las dinámicas de poder y resistencia que afectan a las madres se analizaron en el capítulo anterior y se mantienen en estos relatos, pero no ocuparán el lugar central de la argumentación en este capítulo, puesto que me centraré en la lucha interna de las hijas.

A partir de emociones que rompen con el imperativo de felicidad asociado a la familia burguesa tradicional, donde las mujeres deben reproducir y mantener las prácticas asociadas con tal paradigma (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 96-97), las hijas denuncian las violencias que sufren y cómo el conflicto con sus madres afecta la formación de sus identidades como mujeres. Sin embargo, el rechazo está mediado por la opresión del sistema patriarcal, que afecta tanto a madres e hijas, lo que no solo genera importantes fracturas, sino que, también, socava la posibilidad de articulación de una subjetividad emancipatoria. De este modo, el imaginario familiar propuesto en los cuentos a partir de la mirada de las hijas

dice: “yo la diosa, yo la ofrenda, yo fiesta pagana” (Adaui 2021: 57). La palabra pagana comprueba la existencia del concepto de una deidad oficial, en contraste con la hipérbole de compararse con una diosa. Si bien estas son menciones breves, en los cuentos analizados en el primer capítulo también se nombra a la religión. “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” alude a la tarea escolar de dibujar a Jesús (Adaui 2017: 21), mientras que en “Correr”, la madre acude a la iglesia (Adaui 2021: 39). Estas alusiones recurrentes en distintos cuentos proponen que el universo narrativo en *Aquí hay icebergs* y *Geografía de la oscuridad* comparten la pertenencia a una sociedad en la que la religión es parte de la cotidianidad. Este es un vínculo claro con Latinoamérica y, principalmente, con Perú.

no soluciona el conflicto con sus madres y tampoco las desarrolla como sujetos emancipados. Más bien, los relatos abordan los distintos niveles entre la atracción por la figura de la madre y su rechazo, la complejización y desromantización de los procesos de crianza y formación y, sobre todo, las tensiones entre sujetos femeninos que despliegan distintas estrategias para resistir al patriarcado.

Para analizar los conflictos y dinámicas de poder que afectan la conformación de las identidades de los sujetos femeninos, dividiré mi estudio en dos apartados. En el primero, analizaré los entramados afectivos que complejizan las formas de rechazo a las figuras maternas en las obras objeto de estudio. Si bien estos cuentos convergen en presentar a personajes femeninos, hijas, que confrontan la identificación con la figura materna, esta distancia se produce desde lugares ético-afectivos diferenciales que quisiera explorar en este trabajo. Las emociones que identifiqué son temor en el cuento “En lugar seguro”, dolor en “Baño de oro” y represión en “Siete olas”. Ahondar en las sutilezas de las distintas emociones es angular para poder complejizar también las conceptualizaciones convencionales en torno al miedo a la identificación con la madre, pero no sin variantes significativas que son claves para pensar en estas problemáticas en un contexto latinoamericano. En segundo lugar, ahondaré en las tensiones que atraviesan el proceso de articulación de identidades (no) emancipatorias en las hijas a partir de la identificación de la madre con el mal y la colisión entre madres e hijas como mujeres oprimidas que no llegan a un acuerdo ni alianza determinante, sino que mantienen una relación conflictiva.

2.1. El rechazo a la identificación con la madre

En “Siete olas”, “En lugar seguro” y “Baño de oro”, los relatos son narrados desde la perspectiva de las hijas protagonistas. Por ello, propongo que las hijas construyen imaginarios de rechazo hacia sus madres como parte de su constitución como sujetos liberados de la

opresión. No obstante, estos imaginarios no son explicados mediante reflexiones extensas en los textos, sino que son sugeridos a partir de la lectura de las emociones que generan recuerdos específicos. Sarah Ahmed señala que las emociones implican movimiento: “Esto es lo que llamo el efecto "ondulatorio" de las emociones; se mueven hacia los lados (mediante asociaciones "pegajosas" entre signos, figuras y objetos) así como hacia delante y atrás” (*Política cultural de las emociones* 81). La pegajosidad que menciona es una parte fundamental de la circulación de las emociones. Esta implica que el objeto de sentimiento no está fijado en el sujeto. Más bien: “El objeto puede sustituir a otros objetos o estar próximo a ellos. Los sentimientos pueden pegarse a ciertos objetos y resbalarse por otros” (Ahmed, *Política cultural de las emociones* 31). Considerando esta pegajosidad, el rechazo que sienten las hijas en los relatos de Adaui no se limitan al concepto específico de sus madres. Este se ha pegado a los recuerdos, se presenta en el pasado de la infancia y en el presente de las protagonistas. En este sentido, la pegajosidad de los sentimientos de rechazo afecta el proceso de recordar los eventos que sucedieron. La elección de memorias y cómo se presentan son influenciadas por esta emoción predominante. Es decir, los recuerdos salen a la superficie y producen formas de entendimiento en estos personajes femeninos a partir del rechazo hacia sus madres y los signos vinculados a ellas.

En estos relatos, Katya Adaui utiliza el lenguaje cotidiano para presentar el imaginario familiar de cada cuento. Si bien este es accesible para los lectores y no dificulta la lectura, sí alude a una capa de significación mayor a partir de las emociones de los personajes y de las que se generan en los lectores. Las imágenes que utiliza en los relatos sugieren ideas que trascienden la anécdota familiar, las escenas apenas si revelan el inicio de los conflictos entre madres e hijas, los diálogos son cortos, pero con mucha carga simbólica. No obstante, incluso los recuerdos y las conversaciones son presentados bajo las perspectivas de las hijas, lo que limita el conocimiento que el lector puede obtener sobre los personajes. Es decir, hay

una serie de silencios que crean un espesor semántico e ideológico que torna a estos planteamientos y personajes, de una u otra forma, inasibles e ilegibles. Esto constituye una radical contestación a la construcción patriarcal de lo femenino que, al asumir a las mujeres como entes genéricos e idénticos, establece su transparencia. En esa línea, los textos de Adauí y, sobre todo, las particularidades que atraviesan su construcción de los personajes femeninos con el uso que hacen del lenguaje, los silencios y los fragmentos, puede leerse en diálogo con el concepto de la opacidad de Edouard Glissant. Situado en un contexto colonial, el concepto de la opacidad hace alusión a las estrategias desplegadas por las comunidades subordinadas para garantizar una comunicación inasible e incomprensible por parte de los opresores. Es decir, la opacidad permite que los sujetos se identifiquen a sí mismos y las opacidades de los sujetos puedan confluír en tejidos que faciliten que las diferencias se mantengan y no sean reducidas (Glissant 192-194).

En los textos de Adauí, la opacidad de los personajes va de la mano con la reiteración de su complejidad, de allí las tirantes relaciones entre madres e hijas y, sobre todo, la negativa a convertir a las madres en antagonistas prototípicas. Sus individualidades son presentadas desde el recurso de la opacidad que no deja de interpelar a los lectores. Incluso si la hija es quien narra el relato, las intervenciones de las madres complejizan sus subjetividades y las de sus hijas con comentarios puntuales. En este sentido, la opacidad narrativa permite ahondar en las tensiones que atraviesan los personajes y añade distintas capas de significación a cada interacción presente. Considerando que para Glissant la opacidad y la oscuridad no son lo mismo³⁷, aplico el concepto de opacidad para indicar que en los cuentos no se busca transparentar ni reducir a las mujeres, sino que buscan abrir las

³⁷ Según Edouard Glissant, "The opaque is not the obscure, though it is possible for it to be so and be accepted as such. It is that which cannot be reduced, which is the most perennial guarantee of participation and confluence. We are far from the opacities of Myth or Tragedy, whose obscurity was accompanied by exclusion and whose transparency aimed at "grasping." In this version of understanding the verb to grasp contains . . . A gesture of enclosure if not appropriation. Let our understanding prefer the gesture of giving-on-and-with that opens finally on totality" (191-192).

posibles identidades y dinámicas entre madres e hijas. La escritura respeta aquello que no se puede traducir de los sujetos oprimidos y, como señalaba, aún con la focalización se construye sobre la base de silencios y fragmentos de memorias selectas.

Respetando la opacidad de los relatos y sin reducir a madres e hijas a una esencia femenina, las emociones que se desprenden de los textos a partir de la focalización en las hijas iluminan las trazas de los conflictos de identificación y rechazo hacia sus madres. Mi lectura consiste en el análisis de las emociones que retratan los personajes y las implicaciones que se derivan sobre el imaginario familiar que crean. La teoría crítica que me permitirá analizar las emociones de los personajes en los cuentos procede del campo de estudios sobre las emociones y sus aproximaciones teórico-críticas desde una perspectiva feminista. Parto de los planteamientos de Sara Ahmed, quien presenta dos grandes análisis de las emociones en sus libros *La política cultural de las emociones* (2004³⁸) y *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (2010³⁹). De su primer libro obtengo tres ideas principales que sirven para explicar cómo entiendo la circulación de emociones. La primera es que seguiré la decisión de Ahmed de no separar emociones de afectos para no relegar la importancia de la corporalidad de las emociones (*La política cultural de las emociones* 27). La segunda es el concepto de la impresión, que implica que se tiene una emoción o conocimiento asociado a ciertos conceptos, objetos, seres vivos o encuentros; pero también que se deja emociones o impresiones en los otros cuerpos, dependiendo de cómo se produce el contacto entre estos⁴⁰ (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 28-30). La tercera

³⁸ Esta es la fecha de la publicación original en inglés. Para este trabajo citaré la traducción de Cecilia Olivares Mansuy del año 2015.

³⁹ Esta es la fecha de la publicación original en inglés. Para este trabajo citaré la traducción de Hugo Salas del año 2019.

⁴⁰ Sara Ahmed indica: "Hay que recordar la "presión" de una impresión, que nos permite asociar la experiencia de tener una emoción con el efecto mismo de una superficie sobre otra, un efecto que deja su marca o rastro. De modo que no solo tengo una impresión de los otros, sino que también me dejan con una impresión: me impresionan y dejan una impresión en mí" (*La política cultural de las emociones* 28).

idea es que “las superficies de los cuerpos colectivos e individuales adquieren forma ⁴¹a través de las impresiones que otros cuerpos dejan” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 34). Si bien Ahmed se centra en cómo las emociones circulan entre grupos de personas, seguiré sus planteamientos, de modo que entiendo que los encuentros entre madres e hijas en los cuentos de Katya Aduai se vinculan a las impresiones que dejan rastros en los cuerpos de ambas, además de que las respuestas ante las emociones y encuentros moldean los cuerpos de los personajes en los relatos. De su segundo libro, adopto como presupuesto su hipótesis central de que la felicidad es una forma de construcción del mundo (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 22) y que por lo tanto implica una demanda de regular los deseos para desear de manera socialmente correcta objetos que se asocian con la felicidad (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 84). Estas ideas son relevantes para mi trabajo porque el imperativo de la felicidad que se demanda dentro de las familias se contrasta con las emociones negativas que se sugieren en los tres relatos debido a que las hijas rechazan la identificación con sus madres.

También incluiré el aspecto ético de las emociones, trabajado por Martha Nussbaum, quien propone que no puede omitirse lo que implica tener una emoción específica como parte de un juicio ético (21). En este sentido, Victoria Camps añade la importancia del contexto social para la formación del concepto personal que cada individuo tiene sobre las diferentes emociones. Así, ella señala que es importante que la ética gobierne las emociones, porque una persona con afecciones morales reacciona ante lo que considera inmoral o injusto (Camps 14-17). Ambas autoras vinculan a la afectividad con sus implicaciones éticas, son ideas que no seguiré por completo debido a que se distancian de la opacidad que he identificado en mi interpretación de los cuentos. Sin embargo, el análisis que cada una de

⁴¹ Para añadir información sobre esta cita, Sara Ahmed indica: “las emociones no son simplemente algo que “yo” o “nosotros” tenemos, más bien, a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean las superficies o límites: el “yo” y el “nosotros” se ven moldeados por –e incluso toman la forma de– el contacto con los otros” (*La política cultural de las emociones* 34).

estas autoras realiza sobre las emociones en los sujetos destaca el proceso que lleva a un sujeto a sentirse de determinada manera de acuerdo a su formación. Esto posibilita una comprensión más aguda del proceso mediante el cual las hijas, en los relatos estudiados, desarrollan un sentir ambivalente con respecto a sus madres. Con base en los postulados de Ahmed, sostengo que las emociones son angulares para la producción de conocimientos o saberes, en términos de Foucault, descalificados pero angulares para un proceso de subjetivación o, cuando menos contestación ética-ideológica. Los aportes de Camps y Nussbaum me permiten reconocer las creencias complejas que acompañan a las emociones, mientras que el trabajo teórico de Ahmed añade la precisión del contacto y la adaptación de los cuerpos a este.

Por último, incluiré aportes de Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, quienes proponen una mirada decolonial sobre el giro afectivo. En el artículo final de su libro, Mabel Moraña señala al afecto como una forma que circula a través de lo social, que a su vez es una latencia que permite problematizar las formas de conocimiento, conductas y procesos del poder (323). Esta es una perspectiva que complementa con una nueva capa de significación a la discusión sobre la emotividad que desarrollaron Ahmed, Nussbaum y Camps. El potencial de los afectos como una resistencia o alternativa al poder ya fue desarrollada por estas autoras, principalmente por Ahmed, pero la problematización de la colonialidad del pensamiento que propone Moraña agrega un factor nuevo a considerar en los cuentos. No se puede ignorar que fueron escritos por una autora peruana y que, por lo tanto, el potencial de resistencia a la sociedad patriarcal va de la mano con la resistencia al pensamiento colonial. Adicionalmente, leeré las emociones presentadas por madres e hijas como formas de obtener conocimiento. Para esto, las vincularé con el concepto de “saberes sometidos” de Foucault. Él llama de este modo a los saberes históricos que fueron sepultados, para luego ser recuperados por la crítica; y por otro lado, “a toda una serie de saberes que estaban descalificados como

saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del nivel del conocimiento o de la científicidad exigidos” (*Defender la sociedad* 21). Siguiendo la segunda definición, las emociones son una forma de saber, pero son consideradas jerárquicamente inferiores a la razón. En los cuentos de Aduai, los afectos permiten acceder al conocimiento, incluso si este es un saber sometido, para acceder a las complejidades de los conflictos y para intentar establecer comunicación.

Para desarrollar mi análisis, identificaré las emociones principales que circulan en los tres cuentos seleccionados. No pretendo reducirlos a una sola emoción, pero sí dedicaré la mayor parte de mi análisis a las emociones que predominan en los encuentros entre madres e hijas, a partir de las cuales se puede complejizar la relación y subjetividad de estos personajes. “En lugar seguro” propone una narración desde el miedo de la hija, quien se encuentra en una situación vulnerable por su salud, quien narra sus encuentros y recuerdos de su madre como un cuento de terror. “Baño de oro” propone una narrativa que se basa en los recuerdos de la hija sobre la traición de su madre al acusarla de un robo que no cometió. A partir de esta traición, el relato se tiñe de dolor y distancia a ambas mujeres. Finalmente, “Siete olas” presenta un último encuentro entre madre e hija, pero a diferencia de las narraciones anteriores, la hija reprime sus emociones para evitar ser herida por su madre. De este modo, en los tres cuentos las emociones cobran un rol primordial que guiará mi lectura.

2.1.1. Construcción del miedo en “En lugar seguro”

El cuento “En lugar seguro” es narrado en tercera persona y está focalizado en la hija, quien interactúa en gran medida con su madre. No se mencionan los nombres de los personajes principales. Los demás personajes, doctores y enfermeras, tienen una aparición minúscula. Con respecto a los demás miembros de la familia, solo se mencionan dos recuerdos de la protagonista con su hermano durante la infancia. Él no aparece como figura

adulta. Por otro lado, el padre falleció seis meses antes del presente del relato y no se menciona en los recuerdos. De este modo, la acción central gira en torno a los dos personajes que me interesan: madre e hija.

Este relato comienza con un diálogo entre las dos mujeres que marca una pauta de lectura con base en una emoción: el miedo. “¿Cómo te sientes? ¿Tienes miedo? / La voz ronca y espesa. Inconfundible / No, no tengo. / Pues yo creo que deberías” (Aduai 2021: 19). Desde el inicio se nombra a la emoción que guiará el relato: el miedo de la hija, miedo que la madre provoca. La madre pregunta concretamente si la hija siente miedo por la operación que tendrá, pero esta emoción marca todo el tono del cuento y está presente en la descripción de la hija sobre su madre y en cada interacción que tienen. La madre intenta infundir miedo conscientemente, por ejemplo, justo antes de una operación riesgosa dice: “Hija, no te quiero asustar, pero tu doctor dejó paralítico al último paciente que operó” (Aduai 2021: 20). La madre está utilizando el lenguaje para generar temor en su hija. Sus palabras cuentan con una intención de someter, asustar, violentar. Como afirma Žižek: “El lenguaje y no el interés egoísta es el primer y gran divisor” (42). A lo largo del relato, las palabras de la madre sirven para infundir miedo en la hija, lo que genera división entre ambas. Sin embargo, en este relato el miedo no busca transparentar una esencia femenina entre ambas, sino que por medio de la opacidad literaria abre las dinámicas entre ambas y cómo la emoción afecta a cada una. Mientras que la madre lo utiliza como una estrategia de poder y división sobre la hija, para esta última el miedo representa una forma de resistencia para evitar la identificación. Como concepto pegajoso, el miedo tiñe los recuerdos de infancia de la hija y su relación con su hermano, siempre mediada por la presencia de la madre; y produce dolor y silencio en el presente narrativo en el hospital. En este sentido, el cuerpo vulnerable de la hija es su resistencia frente a la opresión materna: “Women, as embodied subjects, have agency and can use their bodies as tools and vehicles of resistance” (Sutton 5). Es decir, el temor le permite

separarse de su madre y también de la idea de maternidad. Para ella, ambas resultan opresivas y, además, son una demanda social sobre ella como mujer. A partir del miedo que siente su cuerpo, rechaza su identificación tanto con el mandato de ser madre como con su expectativa. Así, marca una distancia que le permite articular una subjetividad distinta manteniendo opaca, para decirlo con Glissant, su rebeldía.

Dinámicas del miedo

Sara Ahmed presenta el ejemplo de una niña que teme a un oso para explicar cómo funciona el miedo: "Tenemos la imagen de un oso como un animal al que hay que temer, una imagen moldeada por historias culturales y recuerdos. Cuando nos topamos con él, ya tenemos una impresión de los riesgos del encuentro, como una impresión que se siente en la superficie de la piel" (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 30). Es decir, la autora señala la base de cultura y memoria que producen una impresión de los riesgos. En otras palabras, no niega que el miedo sea una reacción ante una amenaza, pero añade la construcción previa de una impresión que produce esa reacción. Adicionalmente, Ahmed se enfoca en el contacto entre los cuerpos y afirma que

No es solo que podamos tener una impresión de los osos, sino que "este oso" también nos impresiona y deja una impresión. El miedo moldea las superficies de los cuerpos en relación con los objetos. Las emociones son relacionales: involucran (re)acciones o relaciones de "acercamiento" o "alejamiento" con respecto a dichos objetos. El oso se convierte en el objeto en ambos sentidos: tenemos contacto con un objeto, y una orientación hacia ese objeto (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 30).

Es un miedo que, como lo refiere Sarah Ahmed, responde a un aprendizaje. En el texto de Adaui, las representaciones del miedo evidencian que se trata de una emoción aprendida y asociada, por recurrencia y reiteración, al contacto con su madre. Como suele ocurrir con estas emociones concebidas socialmente como negativas, son silenciadas por los

mismos personajes. Así, la hija aprende también a disimular ante su madre el miedo que esta le genera. Desde el inicio, se plantea a la madre como una figura amenazante y a la hija como a una persona vulnerable, pues está en el proceso de recuperarse de una operación de cuello muy delicada. Camps señala: “Lo cierto de todo ello es que las emociones muestran la vulnerabilidad esencial del hombre” (38). Nussbaum añade que esta vulnerabilidad afecta la capacidad de acción del sujeto: “En la medida en que suponen el reconocimiento de las propias necesidades y de la falta de autosuficiencia, las emociones nos revelan como vulnerables, con lo cual se compromete demasiado la dignidad de la propia capacidad de acción” (33). En el relato de Adai, la hija, dada su situación de vulnerabilidad, rechaza esta emoción para no revelar su debilidad ante la madre que le infunde temor. Según la voz narrativa, la hija “Tiene a su madre alojada en la garganta” (Adai 2021: 20). El lenguaje de la madre deja sin palabras a la hija, anula su posibilidad de expresión de afectividad y la infantiliza. Al dejar a su hija sin habla, la madre la convierte en un infante vulnerable y dependiente. Sin embargo, en el texto no se reduce a los personajes a la esencia de la mujer buena y la mujer mala o de victimaria y víctima. El miedo sirve como la base y guía del relato, pero este no se limita a describir el proceso de esta emoción, sino que complejiza la relación entre ambas.

Victoria Camps define al miedo en su libro *El gobierno de las emociones*. Primero, siguiendo su orientación de reconocer aquellas emociones que se debe aprender a dominar, ella indica: “Reacción ante lo desconocido e incierto, el miedo turba la mente, produce pesar y tristeza, e impide enfrentarse al futuro con claridad y buen sentido” (Camps 173). Sin embargo, también reconoce un aspecto útil de esta emoción: “Aunque es cierto también que la realidad en la que estamos de hecho está llena de peligros y que, si la condición humana es contingente, no puede ni debe desentenderse de cuanto constituya una amenaza para su existencia. En este sentido, el miedo es una emoción protectora, que impele a evitar el mal”

(Camps 173). Según esta definición, el temor permite reconocer y evitar aquello que puede amenazar al sujeto. Ella plantea su definición de afuera hacia adentro; es decir, el objeto que infunde temor produce esta emoción en la persona. En el caso de “En lugar seguro”, vemos cómo es la madre quien manifiesta su rechazo a la hija, de modo que la hija reconoce a su madre como una amenaza. Esta definición permite vincular el miedo con el rechazo: la madre es el mal que debe evitarse, la hija siente miedo y niega sentirlo porque desea protegerse de ella. El rechazo se manifiesta a través de esta emoción, que, en palabras de Ahmed, moldea el cuerpo de la hija en su respuesta. La hija responde con mentiras, negando su emoción para protegerse, rechazando a su madre. Continuando con la teoría de Ahmed, esta reacción también afectará la impresión de la madre: ella será moldeada igualmente con base a las emociones que despierta en su hija. Esto genera una cadena de reacción y respuesta sin inicio aparente que confronta a ambas mujeres, de modo que los encuentros entre ambas están marcados por la impresión del miedo.

Camps también añade el binomio racional/irracional a su definición sobre el miedo: “Habrá miedos irracionales, provocados por suposiciones y creencias carentes de fundamento . . . Pero también hay miedos racionales, propios de un espíritu realista e incluso sabio, capaz de aprovechar el temor que produce el mal para luchar contra él y vencerlo” (Camps 174). No pretendo utilizar esta división entre miedo racional e irracional ni calificar el temor de la protagonista como útil o inútil. En cambio, puedo afirmar que el miedo descrito en el cuento se da hacia una persona conocida por la hija, por lo tanto, no se basa en el miedo hacia lo desconocido. La relación entre ambos personajes se mantiene a lo largo del relato; es decir, el miedo está cimentado en numerosos eventos, pero no propicia una reacción de lucha o revelación sabia para enfrentar su origen. En este sentido, el miedo de las hijas escapa el binomio de lo racional e irracional, así como también quiebra el binomio de lo útil o inútil. En el relato no se asocia la emoción a la sabiduría ni, tampoco, a la ignorancia. El miedo de la

hija es complejo en tanto es fundamental para entender su subjetividad, pero sin ceñirse a una explicación racionalizada.

En el cuento de Adai, la impresión sobre la madre está construida a partir de los recuerdos desde la infancia hasta el presente narrativo. Sin embargo, como se indica en la cita, cada nuevo encuentro deja una impresión en la hija, lo que sienta las bases para sus reacciones futuras. Así, no se trata de una emoción que solo provenga de dentro hacia fuera, sino que “el miedo funciona para asegurar la relación entre esos cuerpos; los reúne y los separa mediante los estremecimientos que se sienten en la piel, en la superficie que emerge a través del encuentro” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 106). Si bien el relato no indica el inicio del miedo, un evento que haya marcado esa impresión en la hija, se sugiere que es un miedo desarrollado a lo largo del tiempo, tras constante contacto con la madre. Es una emoción que continuamente ha moldeado a la hija y a la madre, que ha guiado sus reacciones y que se manifiesta en una situación de vulnerabilidad extrema. Es, también, la dinámica que caracteriza a ambas en los cuentos de Adai: encuentro y desencuentro, una relación entre cuerpos con un género común pero con heridas y conflictos que resurgen cada vez que se reúnen.

El mito de la felicidad

Si bien indiqué que no se detalla la causa original del miedo, el primer encuentro que lo produjo, los dos recuerdos que aparecen en el relato cumplen la función relevante de indicar la formación del imaginario familiar de la protagonista desde su infancia. El pasado que recuerda la protagonista rompe con el mito de la familia feliz. Para Sara Ahmed, la familia es un objeto feliz, un punto de alineamiento sobre lo que implica ser feliz de acuerdo a las normas sociales (*La promesa de la felicidad* 96). Ella indica que “la felicidad implica un modo de alinearse con los demás” (96). En ese sentido, para Ahmed “La familia feliz es tanto un mito de felicidad (acerca de dónde y cómo tiene lugar la felicidad) como un potente

dispositivo legislativo, un modo de distribuir tiempo, energía y recursos” (97). Es decir, al asumir la felicidad como un imperativo de la sociedad, también se vuelve una demanda cumplir con obtener la familia como objeto feliz y ocultar lo que no encaja.

El mito de una familia feliz burguesa en una sociedad moderna patriarcal implica al padre trabajador, a la madre abnegada y los hijos felices. Principalmente, la madre se presenta como la figura de amor y protección para los niños. “En lugar seguro” es una crítica hacia la demanda de felicidad al mostrar una familia que rompe con estos esquemas y presenta a sujetos que no logran ser felices. De este modo, el relato destruye los mitos que se asocian a objetos felices y presenta realidades distintas, infelices, pero que deben mostrarse para notar los problemas que se silencian en el ámbito familiar⁴².

El primer recuerdo que aparece en el cuento se presenta como un momento feliz de la infancia: los dos hermanos juegan con primos y vecinos a envolverse con papel higiénico. La descripción del evento en torno a su hermano presenta matices positivos y nostálgicos, emociones asociadas a los recuerdos de infancia: “Su hermano brincaba empapelado, uno, dos, cinco, ocho, y se caía y se levantaba y zas, al suelo, de panza, codo, y las carcajadas, fisuras del vendaje” (Aduai 2021: 20). Sin embargo, las figuras de las madres irrumpen en la narración y cambian el tono de esta: arruinan la diversión, añaden un matiz extremo de su responsabilidad materna y propician el rechazo de la hija protagonista: “Las madres se volvían locas: ¡Basta de gastar! ¡¿Qué les pasa?! Sin saber cómo abarcarlo: que los hijos fantaseen con desaparecer es un juego muy serio. Un entrenamiento nada absurdo. Preservarse de la primera honda angustia. Esconderte y que nadie te vaya a buscar” (Aduai

⁴² Sarah Ahmed plantea que las feministas que revelan las estructuras ocultas del sistema son vistas como “aguafiestas”, pues le “arruina” la felicidad a los demás; lo hace porque se rehúsa a convenir, acordar o congregarse en torno a la felicidad” (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 145). Es decir, la aguafiestas debe ver más allá de las convenciones sobre los objetos felices, como la familia feliz. La actitud de las madres horrorizadas por ver el juego de los hijos como un desgaste excesivo de un bien escaso (que ellas, como centros de los hogares, deben administrar), las acerca a la figura de la “aguafiesta” que lo es no por voluntad deliberada, sino por la cruda conciencia de sus cargas y consecuencias..

2021: 20). Las madres arruinan la alegría de los niños no en el sentido feminista, más bien por su deber maternal que, como se explicó en el capítulo anterior, implica el cuidado de los niños y del hogar, en este caso considerando el gasto que implica el juego. La alusión al gasto de papel se relaciona con la precariedad. Para que los sujetos sean felices, deben cumplir con obtener los objetos que socialmente se entienden como aquellos que producen la felicidad: “la felicidad también nos orienta hacia determinados objetos” (Ahmed, *La promesa de la felicidad* 61). En este caso, el dinero para satisfacer holgadamente las necesidades básicas es uno de ellos; es decir, se debe tener capital en abundancia para ser feliz. Las madres burguesas que riñen a sus hijos por gastar papel están resintiendo la carencia. No pueden ser felices y divertidas porque como madres son las encargadas de administrar el hogar, son quienes se llevan la carga más pesada de la pobreza que, dentro de una clase media-burguesa, implica ocultar la precariedad⁴³. Así, la emoción asociada al recuerdo de infancia se distancia de la felicidad y se vincula a lo que siente la hija en el presente. El miedo tiñe incluso su recuerdo feliz y destruye la posibilidad de pensar en la infancia como una etapa amena de su vida. De esta forma, se impone un nuevo imaginario en el que el hermano está ausente y la madre arrastra el miedo al centro de la escena. A partir de que la impresión de temor y rechazo hacia la madre se adhiere también al recuerdo, se quiebra con el mito de la familia feliz, incluso en el pasado.

La ausencia de la felicidad se mantiene en el segundo recuerdo del cuento. En este, se presenta a la madre cumpliendo su deber de crianza, aunque de forma no convencional. La madre obliga al hermano a enfermarse junto a la hija. Al hacer esto, se destaca a la madre

⁴³ Esta alusión a una situación económica precaria para las familias burguesas presenta similitudes con la infancia de la autora, ubicada en la década de los 80. En esos años se vivió una “crisis económica sin precedentes” (Matos 19) y también fueron los años del Conflicto Armado Interno en el Perú. En el capítulo anterior se notó una referencia en los recuerdos de infancia de la narradora a este conflicto en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”. Si bien en “En lugar seguro” la alusión no es explícita, dado que el cuento no tiene un tiempo-espacio delimitado claramente, sí permite dialogar con la realidad social de esos años que vivió la autora.

como una persona controladora y capaz de causar daño a sus hijos, probablemente para evitar alargar el proceso del cuidado: “Compartir postración y aburrimiento. Les lanzaba el control remoto del televisor y cómics; los volvía a encerrar” (Adaui 2021: 21). Las palabras que utiliza Adaui son claves: postración, aburrimiento, encerrar. Todos estos significantes comparten la ausencia de felicidad y la rabia de la madre. El encierro forzado junto a su hermano implica distanciamiento hacia la madre y el extremo al que esta puede llegar para mantener el control, tanto de sus hijos como de sus cargas. La impresión que acompaña este recuerdo moldeó a la protagonista, se forma un vínculo que explica el miedo a la madre, la amenaza que representa su control. Este recuerdo indica el cuidado amoroso de la madre, pero no profundiza en la conexión entre madre e hijos, sino que destaca la perseverancia de la madre al cumplir su rol: “Durante el lapso de la enfermedad, la madre los cuidaba, se acurrucaba entre ellos, los mimaba y custodiaba, sin asomos de cansancio, sin caducar nunca” (Adaui 2021: 21). El aspecto de cuidado se relaciona con los mimos de la madre que son recibidos en una situación de vulnerabilidad, en la que los hermanos se encuentran bajo el control de la madre. Si bien el cuidado materno amoroso es considerado como un objeto de felicidad según los roles de las familias tradicionales, en el relato este es revelado como un evento dañino. Este cuidado no llega a cumplir el mandato de la maternidad, puesto que está ligado a la enfermedad forzada y al miedo de la hija. Así, el cuidado materno se revela como lo que verdaderamente es: un constructo social que no implica la emoción de felicidad para quienes lo reproducen en sus dinámicas familiares.

El presente narrativo es ligeramente distinto, en el sentido de que la madre cumple su rol de cuidado sin ganas, sin molestarse en ayudar a cambiar a la hija o darle ánimos. No obstante, el cuidado de la madre está ligado al control que desea tener sobre la hija, según la perspectiva de esta última. Tal como lo plantea en el relato,

Todas las veces que su madre la cobijó durante la enfermedad. El cuidado receloso; sabía componer una ilusión, destruir la palabra inoportuna. Están contagiadas ahora: huesos las unen y huesos las fallan. Su madre ansía su parálisis. Convertirla en su proyecto. Tenerla a disposición inamovible, a merced de un territorio acotado: su propia cama. Las dos equiparadas en el accidente de la soledad (Adaui 2021: 26).

De acuerdo con la interpretación de la hija, la madre desea dominarla, aprovecharse de su estado de vulnerabilidad. Ante esta situación, el principal peligro que identifica la hija es quedarse inmóvil, lo que implica quedar a merced de la madre. Es decir, la amenaza de la inmovilidad es perder el control del cuerpo para caer bajo el control de la madre. Ese “sin caducar nunca” indica la perseverancia de la madre durante el estado de vulnerabilidad de los hermanos en el recuerdo y durante el presente narrativo para adueñarse de sus hijos.

Al miedo al control se añade la idea del contagio entre madre e hija, la equiparación entre ambas que señala el pasaje citado. La madre ansía adueñarse de la hija, que la hija sea similar a ella. Este proceso dialoga de manera muy cercana con el concepto de la matrofobia que propone Adrienne Rich. Si la matrofobia es el miedo “a convertirse en la propia madre” (Rich 309), entonces se complementa con el deseo de la madre presentado en este cuento como el deseo de controlar a sus hijos hasta el punto de contagiar y equipararse a su hija. En el texto se sugiere que la madre tiene movilidad reducida o parálisis parcial. Cuando el doctor le da la alternativa de realizarle un injerto, que le quitaría movilidad, la hija afirma, en tono celebratorio, no estar aún como su madre (Adaui 2021: 23). Aceptando el presupuesto de que la madre efectivamente tiene problemas de movilidad, entonces las palabras del texto adquieren una carga mayor. Al igual que la madre obligó a los hermanos a enfermarse juntos, ahora desea que su hija y ella queden con movilidad reducida, incluso que la hija quede parálítica. La cercanía entre madre e hija anhelada por la madre socava las posibilidades de

movimiento de la segunda y esto arroja luces sobre otros elementos que están detrás de la tirante relación entre ambas.

No obstante, la matrofobia también implica una latente posibilidad de identificación con la madre y el temor a que esto suceda (Rich 310). En el cuento, se juega con esta posibilidad cuando la hija es operada y considera convertirse en madre; es decir, quizás ser su madre: “Se imaginó madre, que podría prestarse a ser una buena madre, con toda su complejidad y fascinación; sintió desapego por esta idea y la devaluó y la retomó” (Adui 2021: 25). Este rechazo a la idea de maternidad necesariamente está influenciada por la impresión del miedo que circula de su madre, como objeto de la emoción, a la idea de convertirse en madre, a la posibilidad de ser una madre igual a la suya o distinta. Lo pegajoso del miedo afecta el concepto de madre que tiene la hija, así como la valoración de esta posibilidad. Al plantearse esta pregunta se acerca a una cuestión que la acerca a su madre: la condición de las mujeres en una sociedad que demanda el cumplimiento de ciertos roles lleva necesariamente a enfrentar lo que es ser una buena madre. Desde la perspectiva de la hija, su madre no es presentada como una buena madre, en el sentido de que no es amorosa, abnegada y no representa seguridad ni protección. Esto implica una paradoja, puesto que la madre cumplió con el rol de cuidado asignado a ella, crió a sus hijos con esmero y acompañó a su hija en su enfermedad en su adultez. Pero cuando el cuidado se transforma en control y violencia psicológica contra su hija, esta ya no lo considera positivo. Sin embargo, mientras la hija se plantea la posibilidad de identificarse con su madre, esta última se muestra distante durante el relato. Se niega a ayudarla a cambiarse, le infunde temor e ignora sus pedidos, aun a sabiendas de que está en una situación de convalecencia. La posibilidad de identificación de la hija se destruye debido a los recuerdos de su infancia teñidos de sentimientos negativos y el cuidado materno al que asocia a estos sentimientos. El acercamiento de la hija es imposible, porque su crianza le ha generado la impresión de rechazo hacia la idea de ser

madre, lo que paradójicamente le permitiría una posibilidad de entender las dificultades de este rol.

Debido a la distancia insalvable que se marca entre ambas, madre e hija prefieren la compañía de la contraparte masculina en la dinámica familiar.: “Ojalá papá estuviera aquí conmigo” (Adui 2021: 26), dice la hija y la madre, entre tanto, le contesta con la añoranza de que sea como su hermano (Adui 2021: 26). Este diálogo, cerca del final del relato, muestra que resulta imposible que ambos personajes coincidan o cedan ante el deseo de la identificación. El deseo de la madre resulta amenazante para la hija, pues percibe que perdería su libertad. Por otro lado, el deseo de la hija se debilita ante la emoción impregnada de toda idea que la vincule a su madre. Entonces, la ambivalencia entre rechazo e identificación en ambos personajes impide su comprensión y aceptación mutua. Su relación es un tira y afloja que se inclina más hacia la división y que complementa el concepto de matrofobia planteado por Rich. La historia entre ambas impide un proyecto de reconciliación, entendimiento o aceptación de las diferencias.

El imaginario familiar que se forma en este cuento presenta a una familia reducida a dos integrantes que no comparten ni un instante de felicidad. Incluso los recuerdos de infancia están teñidos por el temor que siente la hija en el presente narrativo. Si bien no se profundiza en las dificultades que enfrentó la madre para explicar su actitud, sí es posible entender la complejidad del personaje que lleva las demandas de cuidado de la maternidad al extremo y las consecuencias que esto genera. En este relato es imposible entender o traducir totalmente a la madre desde la mirada de la hija, pero el mensaje del relato revela la falsedad del mito de la familia feliz y las dificultades para establecer relaciones saludables entre madres e hijas.

2.1.2. Traición y dolor en “Baño de oro”

En “Baño de oro”, no se nombra explícitamente una emoción principal como en “En lugar seguro”. Sin embargo, sí es posible identificar que es un relato que gira en torno al dolor que siente la hija ante la primera traición de su madre en su infancia. Esta se da cuando la madre acusa a su hija de robar las joyas falsas que ella ocultaba en el baño; sin embargo, el verdadero ladrón fue su ahijado. Cuando el ahijado cesa sus visitas, ambas mujeres asumen que él es el culpable, pero la madre nunca se disculpa con la hija y ella, en consecuencia, nunca la perdonó. Este evento marca un antes y un después en el relato. Antes podía darse la posibilidad de una atracción por la figura de la madre, pero después el rechazo hacia esta es total.

Amor infantil

Las joyas de la madre son el elemento simbólico más relevante, que señala el apego de la niña por la herencia materna y el posterior rechazo a esta con base en el dolor producido por la traición de la madre que desconfió de ella. El relato en primera persona inicia con la descripción positiva del encuentro de la niña con las joyas: el baño que se da con ellas es una muestra de orgullo, amor propio y aceptación de su linaje femenino. Primero, la hija señala: “Me regalaba este baño, cada tarde después del colegio, yo la diosa, yo la ofrenda, yo fiesta pagana” (Adauí 2021: 57). La continuidad del baño es una especie de ritual en el que la niña disfruta de su herencia. Pese a que indica que nunca vio a su madre usando las joyas, es consciente de que provienen de su familia materna. De este modo, se forma un vínculo entre el disfrute del baño con las joyas y su historia familiar. A diferencia de los relatos anteriores, que presentan descripciones breves y recurren a insertar memorias y diálogos para ilustrar el conflicto, en este relato la narradora se dedica en su mayoría a la descripción del pasado de manera casi cronológica, con pequeñas intervenciones del presente narrativo. Resulta evidente que se explaya en la descripción del baño que toma con las joyas. La cantidad de detalle muestra el aprecio por este evento y la felicidad que lo cubría:

Me las calzaba una a una, en los dedos, en el cuello y las muñecas, y enjoyada bajo el chorro, vestida tan desnuda. En las gotas de la mayólica me reflejaba. Una distorsión dorada, clandestina. El oro. Una década de migraciones, mi familia, cada gramo atrayéndolos a una costa, a cualquier puerto, a otro himno (Aduai 2021: 57).

Su reflejo y la distorsión dorada pueden vincularse simbólicamente con su imagen personal, la autoestima que estaba construyendo desde su infancia, la influencia de su historia familiar. Este recuerdo manifiesta dicha y, si bien no presenta una familia feliz de acuerdo al mito burgués, debido a la ausencia del padre, sí presenta una familia moderna que busca el progreso. La migración de su familia es vista como positiva, y esto se reitera en las joyas heredadas. Entonces, la hija protagonista tuvo un acceso a la felicidad en su infancia. Este es un momento en el que experimentó la felicidad como afecto, no como mito, previo a un cambio de percepción. Esta felicidad estaba vinculada con el orgullo que sentía por sus orígenes familiares y la conexión empática y simbólica que estableció con su madre a partir de las joyas.

Para la hija, las joyas eran el símbolo puro de su felicidad, de modo que las mantenía en un nivel idílico, casi religioso: el baño en sí era un ritual que disfrutaba en secreto y debía despedirse de este con un ritual de salida. La narradora es muy enfática al respecto: “Antes de salir de la ducha, las secaba con toalla, las repasaba, las pulía, les soplabla mi propio aire caliente, las contaba, las devolvía a su frasco de mermelada, cerraba la tapa, y me despedía” (Aduai 2021: 57). Es importante que, para la hija protagonista, la felicidad que se desbordaba durante el baño se quede en las joyas que prometían lo mismo para el día siguiente. Así, las convertía en el objeto físico asociado a sus sentimientos positivos. Dentro de su actuar infantil, la protagonista se mostraba protectora del baño y la posibilidad de identificación con su madre se sugería a partir de las joyas.

A nivel afectivo, el baño diario con las joyas se vinculaba con el amor en dos sentidos: amor propio, al ver la imagen embellecida reflejada; y amor familiar, por la conexión con la historia de las joyas. Según Ahmed, el amor en el psicoanálisis freudiano está “siempre presente como un lazo afectivo, crucial para la formación de la subjetividad, la sociabilidad e incluso la civilización” (*La política cultural de las emociones* 194). Es relevante el énfasis en la centralidad del amor en una etapa como la infancia, donde la subjetividad es aún maleable y en proceso de consolidación. El vínculo afectivo que la niña siente por ese baño con las joyas es, entonces, relevante para sus relaciones familiares y su formación personal.

Otro aspecto vinculado a la formación de la protagonista niña es que el amor permite reconocer lo que no es parte del sujeto, pero aquello externo que sí es digno de amor. Sara Ahmed indica: “El amor se vuelve así una forma de la dependencia de algo que es "no yo", y está estrechamente ligado con la ansiedad de la formación de límites, en la cual lo que es "no yo" también es parte de mí” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 196). En la escena del baño con las joyas, la niña se ve reflejada con las joyas y le gusta su reflejo. En su imaginación infantil, las joyas la convierten en una reina, una diosa. Sin embargo, es posible leer en la forma en que la niña aprecia las joyas una vez las separa de su cuerpo una referencia a su distanciamiento con respecto a la figura materna y el reconocimiento, para bien o para mal, de una herencia que se impone aunque no sea parte de ella.

En este sentido, el amor también se vincula con la posibilidad de identificación con su madre. Para Ahmed, “la identificación es una forma de amor; es una manera activa de amar, que lleva o jala al sujeto hacia otra persona. La identificación involucra el deseo de acercarse a los otros volviéndose como ellos” (*La política cultural de las emociones* 197). El amor que siente la niña por sí misma y por las joyas, como concepto pegajoso, puede compartirse con

su familia materna y con su madre. Así, la aceptación de su historia familiar y la identificación con su madre son parte del amor que desarrolla la protagonista.

Sin embargo, el amor también implica una demanda por ser amado: “En un nivel, el amor llega a ser como una forma de reciprocidad; el amante quiere ser amado, quiere que le devuelvan su amor” (Singer en Ahmed, *La política cultural de las emociones* 204). También se presenta la posibilidad de que: “Aunque el amor es una demanda de reciprocidad, es también una emoción que vive con el fracaso de esa demanda, con frecuencia mediante una intensificación de su afecto” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 204). En el relato, la niña no puede esperar retribución de su amor por parte de las joyas o el linaje familiar, pero sí espera amor por parte de su madre. Esto se nota cuando la madre intenta impedir que su ahijado, contratado para pintar y ocultar las grietas de la casa, entre al baño donde guarda las joyas. La niña interpreta esto como la madre protegiéndola a ella y a su legítimo baño de oro. “Me alegró lo tajante: mi madre protegía. Y ese día me duché, odalisca, iridiscencias, enarbolada. Yo, destello. Yo, oro puro” (Aduai 2021: 59). Su reacción implica orgullo, aceptación, felicidad por el accionar de su madre.

La traición

En el relato se presentó la felicidad en la infancia como un momento perteneciente al pasado, debido a que en el presente narrativo predominan las emociones negativas. El cambio de percepción de la protagonista se da cuando percibe una traición por parte de su madre, lo que afecta los sentimientos asociados a las joyas y a su madre. El acercamiento a la madre a partir de las joyas se quiebra cuando estas son robadas. La madre acusa a su hija de robar las joyas y se quiebra el tono positivo que llevaba el relato hasta el momento. A partir de este evento, la narración se vuelve más puntual y la hija evita los adjetivos que antes daban pistas sobre sus emociones. La opacidad de su lenguaje aparece como protección ante la entidad que ahora representa un riesgo: la madre adquiere la significación de opresión, para

protegerse, la hija evita abandonarse en sus descripciones de alegría, ya no puede sumergirse en su baño de oro.

El dolor y la indignación que se infieren en el relato son la única respuesta emocional posible ante lo sucedido. Victoria Camps señala que “[a]l igual que la compasión, la indignación viene provocada por la percepción de una injusticia: indigna que alguien disfrute de una suerte que no merece, como indigna igualmente no obtener lo que uno cree que merece” (154). La hija rechaza la acusación falsa y esto despierta su indignación, la empuja a la distancia física y emocional de la figura materna. Su indignación no es identificable sino a partir del silencio. No se señalan gritos ni la respuesta de la hija ante la acusación falsa después de haber negado su culpa una vez. Incluso cuando la madre pregunta: “¿No tienes nada que decir?” (Aduai 2021: 59), después de gritarle y acusarla, ella no responde. Aquí conviene rescatar la noción de vulnerabilidad que se mencionó en el subcapítulo anterior. La hija no desea colocarse en una posición de mayor vulnerabilidad frente a la amenaza que representa su madre. La impresión que las madres generan en sus hijas es de amargura, resentimiento y dolor. Las oraciones que condensan todas las emociones ante este evento son: “No se disculpó. No la perdoné” (Aduai 2021: 59). La ausencia del perdón es determinante para señalar que las nuevas emociones negativas perdurarán en los futuros encuentros entre ambas.

La acusación falsa implica una traición por parte de la madre al imaginario familiar que la hija había construido hasta el momento. Esta acusación disminuye el amor propio desarrollado durante los baños, destruye el vínculo afectivo con su linaje familiar y quiebra la posibilidad de identificación con la madre. Es una negación al amor que la hija esperaba recibir como respuesta al que ella daba. Es una traición ante la protección que la madre significaba.

Debido al impacto emocional generado por este evento, el cuerpo de la hija se moldea y, a futuro, la impresión que guarda sobre su madre, su familia y las joyas pierde el valor afectivo positivo. Las emociones, al ser construidas a partir del contacto (sociabilidad): “crean el efecto mismo de las superficies y límites que nos permiten distinguir un adentro y un afuera” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 34). En el caso de este cuento, ante la impresión de indignación y dolor, afloran los límites entre madre e hija. El dolor por la traición borra la posible unión entre ambas y da paso a un rotundo rechazo.

Sarah Ahmed comenta que “[e]stas respuestas afectivas son lecturas que no solo crean las fronteras entre el yo y los otros, sino que además "dan" a los otros significado y valor en el acto mismo de la aparente separación, un dar que fija temporalmente a otro a través del movimiento engendrado por la respuesta afectiva misma” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 60). Entonces, además de la transgresión de fronteras, la impresión de dolor genera una fijación temporal de la significación de hiriente a la madre. Esta significación de la madre como ser que ocasiona dolor es la base de las respuestas de la hija en el presente narrativo.

A partir de este dolor, la impresión de la madre pasa a estar cargada de valores negativos. Es decir, se trata de un desplazamiento afectivo según el cual un sujeto, en este caso, la madre, deja de ser visto como cercano y, más bien, se vincula con el dolor (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 60). En otras palabras, en este cuento se forma la lectura de la madre como hiriente, mala y amenazante debido a que el contacto con ellas ha generado impresiones de estas emociones. El distanciamiento emocional entre madre e hija en este relato dialoga con la crítica a la incondicionalidad del amor. Elizabeth Badinter identifica que el amor maternal es presentado como necesidad e instinto en todas las madres en la sociedad patriarcal (14). Sin embargo, el relato ilustra que la madre no ama incondicionalmente, puesto que traiciona a la hija, pero esta última tampoco ama a su madre.

Así, problematiza las narrativas dominantes sobre la eternidad e inmutabilidad del amor y, sobre todo, su carácter esencial en las mujeres, el amor no es inmutable, las emociones no son esenciales, no basta con ser madres, hijas o mujeres para amar incondicionalmente. El relato participa así de cierta opacidad evidenciada en la complejidad e ilegibilidad que adquieren los personajes femeninos alejados de una construcción esencialista. Las mujeres rompen con los mandatos del amor y el perdón incondicional. La traición es una resistencia de la madre al mandato del ideal materno, y el dolor de la hija es una resistencia ante el mandato del amor y el perdón en las mujeres. La imposibilidad de transparentar las acciones de la madre no la reducen, sino que abren el cuestionamiento de sus motivos. El silenciamiento emocional de la hija cumple una función similar, puesto que implica el desarrollo de una subjetividad que no puede ser descrita mediante palabras y que representa el crecimiento del personaje. La opacidad implica que las preguntas quedan abiertas y que ni la madre ni la hija pueden ser limitadas a arquetipos femeninos.

Debido al rechazo basado en el dolor, En “Baño de oro”, la hija se aleja físicamente de la madre. Posteriormente, cuando la hija regresa a la casa, la madre le revela que las joyas verdaderas no fueron robadas, pero el vínculo entre ambas no se retoma. La distancia emocional se mantiene, la hija no revela sus emociones y vuelve a irse de la casa. Cuando finalmente la madre fallece, la hija vende las joyas que heredó para reafirmar la distancia entre ambas. Esta venta es el rechazo final a la identificación con su madre, a la herencia familiar y a aquello que tanto dolor le produjo. En este caso, la matrofobia triunfa en el rechazo. El cuento finaliza con un conflicto que nunca se soluciona y con la ruptura de una herencia familiar debido al distanciamiento entre madre e hija. La traición nunca es superada porque los personajes no se comunican, la madre no se disculpa, el silenciamiento de las emociones de la hija se mantiene y la madre nunca recupera el amor de su hija. A partir de este evento, la madre mantiene su significación de hiriente. De esta forma, el cuento no tiene

un cierre feliz, sino que critica el mito de la felicidad y resalta la posibilidad de la ruptura total de la familia a partir del trauma infantil.

2.1.3. Reescrituras del género: emociones y represiones en “Siete olas”

En “Siete olas”, la narración se centra en el encuentro entre madre e hija, que van a repartir la herencia del padre fallecido. Durante su conversación salen a flote resentimientos que ambas guardan y que afectan su relación hasta el presente narrativo. Debido a que la impresión sobre la madre ya está formada, la hija presenta una respuesta emocional cuidadosa frente a ella. En este caso, se reprime totalmente la expresión de emociones para proteger su vulnerabilidad. La hija mantiene una apariencia calmada incluso ante los comentarios crueles de su madre. Se limita a responder con oraciones cortas y puntuales, apelando a un enfoque racional y desinteresado en la discusión. Sin embargo, se mantienen emociones latentes: amargura, resentimiento, rechazo, dolor. La hija presenta como detonantes de su revelación de estas emociones negativas a dos actitudes de su madre: la violencia que ejerció contra ella durante su infancia y que evite comunicarse con su hija sobre el dolor ante la muerte de su padre.

Violencia materna

Con respecto a la violencia de la madre, la hija reclama los golpes y amenazas físicas contra ella. La madre niega haber golpeado a su hija. La hija insiste con palabras puntuales e irónicas⁴⁴, ante esto, la madre comete un desliz: “Me volvías loca” (Adui 2017: 117). La admisión de que cometió actos violentos se da solo ante la presión causada por los comentarios de la hija. Este proceso muestra a la madre como una persona que negará su culpa incluso sabiendo que tanto ella como su interlocutora recuerdan el hecho, lo que

⁴⁴ La madre niega constantemente la violencia infligida contra la hija, pero esta se lo recuerda, lo que evidencia otras tesis y significaciones del recuerdo en los textos de Adui, pues es la base de una agencia política: “Nunca te puse un dedo encima”. La hija responde: “No, uno no. Diez”. La madre contesta: “Nunca”. La hija señala: “Memoria selectiva le llaman a eso”. La madre finalmente admite: “Me volvías loca” (Adui 2017: 117).

explica el sarcasmo de la hija ante sus reiteradas negativas. El desliz de la madre es no solo una admisión de la culpa, sino una excusa que busca manipular emocionalmente a la hija. Al decir que su hija la volvía loca, desplaza la culpa, se libera de la responsabilidad y busca que la hija adopte la culpa que no le corresponde. Con esta oración, se presenta a la madre como una mujer manipuladora, incapaz de reconocer sus errores y que no acepta responsabilidad en dañar a su hija.

Por su parte, la hija no cae en la manipulación y se centra solo en que la madre finalmente admitió haberla golpeado: “¿Vas a reconocer por fin?” (Aduai 2017: 117). Sin embargo, la madre vuelve a refugiarse en la negación de los hechos: “Yo no reconozco nada. ¿De qué estábamos hablando?” (Aduai 2017: 117). Con base en esta interacción es posible acercarse a la dinámica entre ambos personajes. La madre se niega a reconocer sus errores y con ello cierra la comunicación con su hija, quien desea tener una conversación para enfrentar la violencia que posiblemente constituye un trauma infantil. Pese a que ambas se encuentran emocionalmente distanciadas, en este relato es la hija quien abre una pequeña posibilidad de diálogo al comentar los hechos que le provocaron dolor en su infancia. El silencio y la negación de la madre cierran esta posibilidad y destruyen la posibilidad de una eventual reconciliación entre ambas.

Esta dinámica no sorprende a la hija, sino que parece ser repetida para ambas. Esto indica que la impresión que tiene la hija está formada en base a múltiples encuentros anteriores, en los que la madre mostró actitudes similares. Es difícil identificar las emociones presentes en la hija debido a que su estrategia es reprimir sus emociones en las respuestas que da a su madre. Es posible identificar hartazgo, amargura y resentimiento en la ironía que emplea. No se revela tristeza ni una demanda de amor, pero sí se puede identificar una demanda de atención e interés. Cuando la madre pregunta: “¿Qué esperas de mí?” (Aduai 2017: 122), la hija responde: “Que una sola vez me preguntes. Una sola. Cómo me siento con

la muerte de papá” (Adui 2017: 122). A pesar de que el diálogo de la hija no presenta signos de exclamación ni marcas que indiquen emotividad, la escena está cargada de emociones. La hija está reclamando a la madre que reconozca sus sentimientos, no solo con respecto al padre, sino también con respecto a ella y la violencia que ejerció durante su infancia. Está demandando la atención de una figura materna, confrontada con la aparente indiferencia de ella, quien continúa negando sus acciones y las consecuencias de estas. La demanda de atención por una única vez implica que su demanda de amor fue insatisfecha desde su infancia, implica que la protagonista siente una carencia afectiva.

Es posible intuir que la actitud de su madre genera indignación en la hija. La madre niega con frecuencia el dolor de la hija ante la muerte de su padre y sus vivencias, se muestra indiferente y poco atenta a sus deseos. Cuando la hija le reclama a la madre que reconozca su dolor, esta le contesta que “[a] los jóvenes no les duele nada, quizás el exceso de vida” (Adui 2017: 116). Con esta respuesta la madre se niega a ver a su hija como sujeto, con sus palabras pasa a generalizar su dolor y dispersar el vínculo que la hija intenta formar.

Para la hija, el contacto con la madre está cargado de rechazo, de ofensas sutiles capaces de provocar indignación, resentimiento y amargura. Victoria Camps indica: “lo que provoca indignación es la falta de consideración, el no reconocimiento de lo que uno es, el ser tildado de inferior, el ser anulado o, sencillamente, no visto” (Camps 154). En este sentido, la madre anula las emociones de la hija y borra su subjetividad al negarse a reconocer sus demandas. En el cuento, la madre niega haber golpeado a la hija, se niega a disculparse, se niega a ceder la herencia económica del padre, se niega a preguntar y aceptar las emociones de su hija. La madre no muestra consideración por los sentimientos de su hija, no reconoce su subjetividad y, de esa forma, reproduce la invalidación social de las mujeres como personas. Así, el relato presenta una relación quebrada entre ambas, sin aparente solución, porque las madres replican lo que la sociedad patriarcal hace con las mujeres.

Desconexión

Esto deviene en un constante rechazo de la hija hacia la madre. Esta última intenta establecer vínculos a partir de la feminidad que comparte con su hija: sugiere que sufrió violencia a manos del padre, se muestra interesada por su vida amorosa y compasiva ante la mala actitud de un exnovio, resalta el carácter y los ojos que le heredó. Sin embargo, la hija niega todas las similitudes con su madre. La madre dice: “Hasta los ojos claros. No me digas que no. Esos ojos son gracias a mí” (Adui 2017: 121). En el texto no se cita la negativa de la hija, pero esta se infiere a partir de la mención que la madre realiza. Probablemente, ese “No me digas que no” se dio como respuesta ante una reacción no verbal, pero esto no elimina que sea una negativa de la hija ante la posibilidad de parecerse o convertirse en su madre. Los ojos, además, poseen una carga simbólica, puesto que representan la mirada, cómo se ve el mundo y el filtro por el que pasa la realidad para llegar al cerebro. Los ojos que ambas comparten son claros y son de mujer; es decir, la hija comparte ciertas condiciones que no puede negar. Al igual que su madre, debe enfrentar a una sociedad patriarcal, si bien en condiciones distintas debido a su crianza.

Ante esto, se sugiere que la madre tiene una personalidad tan difícil debido a que fue su manera de sobrevivir a la violencia: “Tengo mi carácter, a mí nadie me domina” (Adui 2017: 120). Lo que indica que considera su carácter como una herramienta para mantener su libertad. Esto se refuerza porque la madre sugiere haber sufrido a manos del padre: “Si quieres te cuento lo que me hacía tu padre. Juré nunca decirlo. Ahora come y deja comer” (Adui 2017: 116). Es posible inferir que, para resistir la violencia que el padre puede ejercer en una sociedad patriarcal, la madre desarrolló una personalidad conflictiva que le permitió ejercer una sutil resistencia dentro de la jerarquía familiar. Pero, al mismo tiempo, la madre es entrenada para replicar la violencia física y psicológica con su hija, como se aprecia en la mención a sus golpes y a sus críticas sobre el cuerpo de su hija.

Sin embargo, este aspecto de la feminidad que la madre utiliza para intentar conectar con su hija no funciona. La hija muestra afecto por el padre, sufre su muerte, y cuando la madre alude a la violencia de este, la hija no responde. Cuando la madre señala que la hija heredó la tacañería y los pies del padre, ella responde: “Me le parezco, ¿y?” (Adui 2017: 121). Las cualidades del padre no representan un conflicto para la hija, pese a que su padre también ejerció violencia. Así, la actitud de guardar silencio ante los reclamos es similar a la negación de la madre. Ella se niega a aceptar su violencia y la hija se niega a aceptar la violencia del padre. Esta actitud tiñe las interacciones con resentimiento mutuo y presenta un efecto acumulativo que explica la distancia entre ambos personajes.

Como la madre señala, ambas se parecen en el carácter al afrontar realidades que no son agradables. Sin embargo, esto no las acerca, sino que profundiza su mutuo rechazo. Adrienne Rich ha analizado las formas en que madres e hijas lidian con los parecidos y las convergencias biológica y culturalmente inevitables y señala que aun cuando las personalidades de madre e hija “parecen mancharse y superponerse peligrosamente [...] En el intento desesperado de conocer dónde termina la madre y empieza la hija, [las hijas] optamos por la extrema solución quirúrgica” (311). Esta escisión con respecto a la madre se manifiesta en el relato en la forma en que los personajes niegan cualquier posible herencia o conexión con la figura materna. La matrofobia es evidente en este cuento, pero, también, presenta el aspecto de atracción o posible identificación con la madre que señala Rich (310).

En “Siete olas”, la atracción hacia la madre se hace presente tanto al inicio como al final del relato. Cuando comienza la narración, la protagonista relata cómo anhelaba parecerse a su madre, siempre maquillada y “lista para representar la vida” (Adui 2017: 115). Es probable que en esta etapa, no exenta de violencia, hayan convivido las visiones negativas y positivas hacia la madre. Los sentimientos de odio y rechazo se perfilarán en la hija en etapas posteriores de su crecimiento. Ahora bien, es significativo que el texto muestre

cómo la atracción hacia la madre no termine de desaparecer, ni siquiera en la adultez. El texto de Adui representa así la complejidad relaciones afectivas entre mujeres. Así, la hija, al separarse de la madre, lamenta no tenerla cerca para recibir su abrazo: “La he querido tanto. Lo primero que olvidaré es su voz. Me duele la cabeza. Necesitaría ahora el abrazo de mi madre” (Adui 2017: 123). El afecto y el rechazo conviven y aparecen ante el contacto con su madre, pero no se anulan mutuamente.

En este cuento, a diferencia del anterior, se expresa una mayor ambivalencia en las emociones despierta el contacto y la interacción entre madres e hijas, sobre todo en estas últimas que estarían en el proceso de construcción de una subjetividad que no termina de diferenciarse de la figura materna. La ambivalencia de la matrofobia es mucho más marcada que en “Baño de oro”, en donde el imaginario narrativo creado por la hija protagonista muestra un pasado y un futuro muy diferenciados, con emociones distintas en cada etapa. “En lugar seguro”, por su parte, muestra un universo invadido por el miedo, en el que la madre cumple con su deber de crianza, pero llevándolo a tal extremo que termina, más bien, alejando a su hija. En los tres relatos, las madres presentan múltiples facetas: no solo son figuras amenazantes o irracionales, también son figuras que responden a las demandas de la sociedad patriarcal y que, por momentos, intentan vincularse con sus hijas.

Al concepto de matrofobia, que responde al conflicto vivido por las hijas, se debe añadir la complejidad de la afectividad, que permite a las hijas conocer su vulnerabilidad frente a sus madres, pero paradójicamente bloquean la posibilidad de establecer comunicación con ellas. A través de las emociones negativas de las hijas, se quiebra el imaginario de una familia feliz ideal. Es decir, las emociones permiten que se conozca la falsedad del mito de la felicidad y el amor incondicional en las familias. Pero, entre los momentos de dolor y distancia, también se asoman pequeños intentos de que las madres se acerquen a sus hijas, que lamentablemente fracasan. En el relato “En lugar seguro”, pese al

rechazo que madre e hija sienten entre sí, la madre persiste en acompañar a su hija durante su hospitalización y convalecencia. En “Baño de oro”, la madre llama a la hija cuando revisará las grietas de la casa y le revela la existencia de las verdaderas joyas heredadas. No obstante, en ambos casos estos intentos fracasan debido a que las madres no se disculpan por la violencia a la que sometieron a sus hijas y no reconocen sus errores. Por otra parte, las hijas ya se encuentran en proceso de rechazar a sus madres y estos encuentros no cambian las emociones de dolor y rechazo que sienten. No obstante, en “Siete olas” sí se mantiene abierta la posibilidad de reconciliación o identificación con la madre, pues las emociones que surgen durante la discusión entre ambas revelan que, a pesar de todo, la hija todavía anhela reencontrarse con su madre, y la madre, pese a la falta de empatía que demuestra, expresa preocupación por el bienestar de su hija y deseo de mantener el contacto. Así, no se aborda un rechazo total de la madre para formar una identidad independiente, sino que se muestra la complejidad de una relación conflictiva entre madres e hijas que luchan de manera distinta contra la sociedad que las relega a posiciones vulnerables. En los tres relatos se puede identificar una escritura “feminista aguafiestas”, para decirlo con Ahmed, pues quiebran el mito de la felicidad homogénea para mostrar, más bien, las fracturas e inestabilidades que perturban las relaciones afectivas, no debido a esencialismos sociosexuales, sino a las condenas que la sociedad patriarcal impone a las mujeres.

2.2. La identidad (no) emancipatoria

Como se observó en los subcapítulos anteriores, en los tres cuentos seleccionados las hijas se debaten entre rechazar y sentir atracción hacia sus madres. Esto se manifiesta en las emociones, puesto que si bien el temor, el dolor y la represión emocional ocupan lugares centrales en los cuentos, también se presentan pequeños momentos de cuestionamiento por posibles identificaciones con las madres. En este apartado, desarrollo la idea de que el

conflicto que se revela a partir de las impresiones emotivas forma parte principal de la formación de una identidad emancipatoria en las hijas. Sin embargo, esta construcción de sujetos femeninos emancipados no es completamente exitosa, puesto que las hijas continúan sujetas a las estructuras de opresión patriarcal. Si bien la opacidad en los relatos permite el diálogo abierto con los personajes oprimidos, las estructuras que las llevan a adoptar distintos mecanismos de resistencia impide que se forme una conexión afectiva y una alianza entre mujeres. Para esto, analizaré la construcción narrativa de las madres como el mal en los relatos y la colisión de las resistencias de las mujeres oprimidas en los cuentos.

2.2.1. El imaginario del mal y sus implicaciones

En los tres relatos aquí estudiados observamos el rechazo de las hijas hacia sus madres basado en el miedo, el dolor, la ira, emociones producidas por violencias físicas o emocionales que las madres ejercieron sobre ellas en su infancia. Tomando en cuenta el proceso de circulación de los afectos y que los cuerpos son moldeados en base a las impresiones que surgen por el contacto entre ambos, se entiende que las hijas se han adaptado a reaccionar frente a madres hirientes. Al entender a sus madres como quienes causan daño, se puede inferir que, a través de sus emociones, las hijas identifican a sus madres como personas malas.

La identificación de una persona como mala implica necesariamente un juicio moral sobre esta o sobre sus acciones. Este juicio no se realiza explícitamente en los relatos, pero está latente en los reclamos de las hijas sobre la violencia de sus madres. Victoria Camps analiza el vínculo ético con las emociones y propone lo siguiente:

La moralidad no se reduce solo a una especie de clasificación de las acciones como buenas o malas, correctas o incorrectas, de acuerdo con unas normas aprendidas, sino que es también una sensibilidad de acuerdo con la cual uno siente atracción hacia lo que está bien y repulsión hacia lo que está mal. (15-16)

Es decir, que las protagonistas de los cuentos perciban a sus madres como malas implica que sienten rechazo por las acciones que, desde sus perspectivas, están mal. Camps también indica que las personas reaccionan afectivamente ante una vulneración de lo que el sujeto entiende como normas morales (17). Esto es relevante porque permite complejizar los eventos de contacto entre madres e hijas que se describen en los cuentos, pues estos forman y justifican las visiones que presentan las hijas: sus madres son malas porque rompen las convenciones sociales, normas que ellas han interiorizado e identifican como buenas.

Como es bien sabido, una convención fundamental en la sociedad patriarcal se encuentra el mandato de maternidad, que implica múltiples exigencias a la madre: el cuidado de los hijos, el trabajo doméstico, la belleza, los valores, entre otros. La madre ideal es una mujer que cuida amorosa y abnegadamente a sus hijos, pensando sobre todo en el bienestar de estos. Las madres de los relatos cumplen con cuidar a sus hijas, pero presentan una exageración de la protección que deriva en control o muestran una distancia afectiva que no coincide con un amor abnegado. La manera más extrema en la que rompen las normas de la maternidad es utilizando la violencia contra sus hijas. La agresión, característica que nunca es deseada en una mujer burguesa de acuerdo a la sociedad patriarcal, automáticamente convierte a las madres en mujeres malas que fallan su rol maternal, con base en el juicio de valor de que lo normal es que las madres cuiden y amen a sus hijos. Adicionalmente, son mujeres malas, porque el patriarcado asume como parte de la esencia femenina el afecto incondicional por los hijos, lo cual no se cumple en los relatos. De acuerdo con el planteamiento de Rousseau en *Emilio*, las madres son arquitectas “de la vida emocional de la familia” y en caso las mujeres no cumplan su rol asignado como madres y esposas, “cometen el crimen de la traición” (Cobo 248). Es decir, las madres en los relatos no solo fallan como madres, sino también como mujeres.

En los cuentos, el juicio moral que efectúan las hijas es sobre la violencia física y psicológica de sus madres y la traición en el caso de “Baño de oro”. Si bien no las juzgan en su rol de mujeres sometidas al patriarcado, al presentar narraciones sobre las madres como fuente de miedo, dolor y rechazo, las están inscribiendo en la perspectiva cultural de las mujeres malas, que responde a una visión patriarcal sobre la esencia de las mujeres. Amelia Valcárcel indica que, convencionalmente, se asocia el mal a las mujeres:

La mujer es origen del mal, causa del mal, guardiana del mal, transmisora del mal y heredera del mal. Los mismos textos que fundan la historia del concepto humano de naturaleza suelen realizar por lo común la identificación entre mujer y naturaleza⁴⁵ ilimitada inconsciente de sí, entre mujer y mal (75).

Esta calificación no solo remite a los mitos y a la literatura, sino que califica las acciones de las mujeres: “La mujer nunca obra bien: ora obra para un destino inconsciente, no obra como sujeto y, en consecuencia, no obra bien, ora obra como sujeto y, por lo tanto, no obra para su esencialidad, es decir, obra mal” (Valcárcel 76). Entonces, cuando las mujeres deciden actuar, se entiende que sus acciones son malas por el hecho de provenir de ellas. Según el planteamiento de Rousseau, en la naturaleza femenina se encuentra un potencial y peligroso mal que solo puede ser controlado, neutralizado o transformado en el espacio de la familia patriarcal. Para este autor, la maldad de las mujeres radica en la constante posibilidad de que se rebelen en contra del sistema social que las sujeta por medio del contrato sexual y matrimonial (Cobo 241). Esta definición del mal añade complejidad a la interpretación del imaginario que construyen las hijas en los relatos. El mal que define Valcárcel se asocia a una esencia femenina y a cualquier acción que provenga de una mujer, puesto que el hecho de obrar niega su esencia. Todas las acciones de las madres en los textos hieren a sus hijas y, por

⁴⁵ Se puede encontrar más representaciones sobre las madres en el discurso filosófico en el artículo de Alicia Puleo “Perfiles filosóficos de la maternidad”, en el libro *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*.

tanto, son representación de la maldad de las mujeres que no están cumpliendo debidamente su función en la unidad familiar. Según las perspectivas de las hijas, las madres tienen una esencia única que encaja con el genérico mujer patriarcal. Es decir, incluso si las hijas no exigen que las madres cumplan roles domésticos, han interiorizado una mentalidad patriarcal que tiñe sus visiones y sus afectos. Es por esto que la visión de las hijas en los relatos enfatiza en la maldad de las madres, pero evita profundizar en el daño que provocan los padres con sus acciones o con su ausencia en la familia. La mentalidad patriarcal heredada identifica a la madre como foco único de la maldad en la familia.

Es importante añadir que el rechazo de las hijas hacia sus madres, debido a lo pegajoso de las emociones, puede extenderse hacia características que identifican en ellas. Las madres en los tres relatos son, sin duda, los principales modelos de feminidad para sus hijas. No están presentes en la crianza abuelas, tías ni hermanas. Las únicas mujeres que habitan en la misma casa son madre e hija. Esto inevitablemente lleva a que, en la mirada de las hijas, sus madres constituyan los modelos de feminidad. En los cuentos aquí estudiados, las hijas no califican como malas las características femeninas de sus madres, pero su rechazo se manifiesta en la oposición. El caso más claro es la respuesta que cada una elige en sus confrontaciones: mientras las madres se expresan con una emocionalidad explícita⁴⁶, las hijas eligen reprimir sus emociones y reducirlas al mínimo cuando dialogan con sus madres.

Esta elección opuesta no es casual, pues se vincula con las atribuciones al genérico femenino. Así como la maldad, la emotividad también ha sido señalada como una de las características de las mujeres. Sara Ahmed reflexiona sobre la construcción de imaginarios

⁴⁶ En los cuentos, las madres tienen diálogos más extensos y con una mayor carga emocional, a diferencia de las hijas, que intervienen con oraciones breves. Por ejemplo, en “Siete olas”, cuando escala la discusión entre madre e hija, la madre comienza a utilizar exclamaciones para transmitir su frustración e ira: “Soy pésima con los mapas y, aún así, nadie puede decir que me perdí en la vida, ¡nadie! (Adaui 2017: 121) y “¡Tú nunca serás! Yo he cumplido con creces mi deber con la vida. Merezco tu respeto, el de todos. ¿Qué esperas de mí?” (Adaui 2017: 122). En cambio, la hija nunca utiliza exclamaciones, incluso cuando sus palabras sugieren dolor: “Que una sola vez me preguntes. Una sola. Cómo me siento con la muerte de papá” (Adaui 2017: 122). Desde la escritura, las hijas nunca pierden el control, mientras que las madres sí: exclaman, se contradicen, muestran su afectividad.

nacionales y menciona la pasividad como uno de los grandes temores de los grupos nacionalistas. Ella comenta que la pasividad está ligada a la emotividad, puesto que las personas entienden que la debilidad implica una facilidad para que un sujeto sea moldeado por otros. Desde esta perspectiva, la pasividad, la emotividad, la blandura implican la posibilidad de ser heridos; por ello, las facultades del pensamiento y la razón se consideran superiores a las emociones (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 22). Pasividad y debilidad se suman a la maldad y la emotividad como valores propios del genérico femenino, tal como lo perfila el sistema patriarcal. Desde esta visión que separa las emociones de la racionalidad, las mujeres son vistas como inferiores a los hombres, quienes, por su parte, se asocian al logos, la racionalidad, pero, también, a la fuerza y la acción.

En su estudio, Ahmed también comenta cómo “[l]as emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como "más cercanas" a la naturaleza, gobernadas por los apetitos, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (Ahmed, *La política cultural de las emociones* 22). Esta reflexión implica que, cuando los relatos presentan a las madres como mujeres emotivas, que desborda violencia, crueldad y maldad, están dialogando con la esencia femenina según el patriarcado. Las hijas nunca critican explícitamente la emotividad de sus madres en los relatos, pero sí eligen una estrategia completamente opuesta para enfrentar su violencia: ellas eligen hablar en oraciones cortas para controlar su lenguaje, evitan desbordar emociones y aparentan hablar con racionalidad frente a sus madres. Esta ubicación consciente en oposición al único modelo de feminidad que se presenta en los relatos necesariamente dialoga con un posicionamiento consciente de las hijas en los valores que reconoce el patriarcado y en contra de aquellos signos que asocian a su madre. El rechazo hacia ellas se ha pegado al signo de ciertas actitudes entendidas tradicionalmente como femeninas, como la expresión de emotividad.

Debido a que las madres representan el mal, desde la concepción patriarcal que exige a las mujeres conductas abnegadas, pasivas y amorosas, y debido a que las hijas las rechazan, los textos de Adai evidencian sentimientos de abyección. Según Ahmed, “Abyectar algo significa literalmente arrojar algo hacia fuera o expulsar algo” (151). Sin embargo, este concepto tiene un significado complejizado por Julia Kristeva. Para Kristeva, lo abyecto es “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (Kristeva 11). De acuerdo a esta definición, las madres en los relatos pueden entenderse como abyectas porque perturban la identidad de sus hijas y el orden de una “buena madre”. Estos personajes convierten los cuidados hacia sus hijas en estrategias para controlarlas, infunden miedo a través de su presencia constante, realizan comentarios hirientes, niegan su responsabilidad por herir emocional y físicamente a sus hijas. Por lo tanto, las madres son concebidas como seres abyectos en la medida en que no cumplen con lo que se espera de ellas en el sistema familiar y, cuando lo hacen, es en clave de resignificación y repolitización, con el objetivo de despertar más bien el temor y el rechazo de sus hijas. Julia Kristeva vincula el proceso de abyección con la separación de la madre: “Lo abyecto nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna, aún antes de existir fuera de ella gracias a la autonomía del lenguaje” (21-22). Añade: “Diferenciación violenta y torpe, siempre acechada por la recaída en la dependencia de un poder tan tranquilizador como asfixiante” (Kristeva 22). Si bien ella se refiere a la diferenciación del infante de la madre, este concepto también aplica a los cuentos de Adai. Las violencias que produjeron traumas durante las infancias de las hijas llevaron a una diferenciación de todos los valores asociados a la madre y en los relatos se mantiene el temor a depender de ella, puesto que las hijas llegan a añorar a su madre (“Siete olas”) o rechazarla por completo (“Baño de oro” y “En lugar seguro”). Así, los relatos muestran cómo

las hijas abyectan (expulsan, rechazan) a sus madres a partir de la elección de acciones opuestas y las configuran como personajes abyectos en tanto perturban el orden familiar y la afectividad de las hijas.

La hija marca distancia con su madre en el relato “En lugar seguro” a partir de negar sus acciones: ella le da un regalo, la hija lo tira; la madre alaba su cuello, la hija insulta el cuello. La hija plantea una dinámica de rechazo de aquello que ella considera contagiado por la maldad de su madre: los regalos de su madre, las palabras de su madre, los besos de su madre y su madre. Entonces, al entender a su madre como mala, la hija comienza un proceso de abyección de todo lo que provenga de ella. Además, la hija presenta a su madre como un ser abyecto que perturba el orden. Su reposo en el hospital es interrumpido por la llegada de su madre, a quien recibe con miedo. El proceso de diagnóstico y de operación es cubierto de miedo ante las palabras de la madre. Incluso el proceso de salud, enfermedad y recuperación fue afectado en su infancia, porque su madre contagiaba a propósito a sus hijos para que ambos se enfermen juntos. La hija protagonista señala a la madre como deseosa de controlarla, con un poder asfixiante: “Su madre ansía su parálisis. Convertirla en su proyecto. Tenerla a disposición inamovible, a merced de un territorio acotado” (Aduai 2021: 26). Simbólicamente, la amenaza de caer en el control de la madre implica la muerte. Esto se muestra en que al final del cuento la madre intenta asfixiar físicamente a su hija: “La presión de las manos. La contornean y le dan forma. La forma de un sarcófago. No puede moverse. Apenas consigue inhalar” (Aduai 2021: 26). Si bien la madre no realiza un intento efectivo de matar a la hija, dado que esta vestía un collarín, de todas maneras se presenta como una acción asfixiante, asociada a la muerte y una prueba de la amenaza real que representa la madre. Lo abyecto también remite a la muerte: “Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos”

(Kristeva 11). En el cuento, la madre es una amenaza real, ante un momento de debilidad amenaza con verdaderamente dañar a su hija, es un ser abyecto que debe ser abyectado para que la hija pueda formar una identidad emancipada del control materno, del genérico femenino y de la maldad.

En “Baño de oro”, la madre es identificada como mala a partir de su acusación falsa hacia su hija y su falta de remordimiento. Al igual que en “Siete olas”, la madre se niega a reconocer su error y no identifica el daño ocasionado. En este cuento también se da un proceso de abyección simbólica a partir de la venta de las joyas que la hija hereda. La protagonista decide cortar lazos con su herencia materna representada en las joyas, con las que expulsa a su madre. La madre debía cumplir con el rol de protección, pero al volver la culpa en contra de su hija, fue abyectada física y emocionalmente de la vida de esta. Así, en el relato no se vuelven a presentar metáforas afectivas, la hija no vuelve a describir afecto a partir de alguna conexión con la madre, la hija no narra que pasó durante el tiempo que dejó la casa materna. En este sentido, la madre fue un ser abyecto porque perturbó el orden del hogar al punto de transformar el tono del relato. La mirada infantil de la hija desapareció, se instauró el silencio representado en el lapso de tiempo que no se narra, los afectos se alteran y se crea una distancia insoslayable entre los personajes. La distancia emocional y física se muestra en que la hija deja de vivir con su madre y solo regresa a la casa de su infancia para observar que las grietas de la casa regresaron y empeoraron; es decir, se muestra simbólicamente cómo la fractura entre madre e hija se volvió irreparable por medio del estado de la casa. Luego de esto, la hija se retira y posteriormente, regresa para recibir la casa como herencia ante la muerte de su madre. Entonces, en este cuento la madre también es identificada como mala, como quien falló ante su deber materno y destruyó la relación con su hija, por lo que ella la abyecta en la narrativa. El final del cuento presenta a la hija como una persona aparentemente emancipada, puesto que vende las joyas que heredó y con ello se

deshace del recuerdo del dolor que vivió por su madre. Sin embargo, no leo esta separación como una resolución a la matrofobia, sino como el último paso del conflicto interno de la hija. Debido a la imposibilidad de perdonar a su madre muerta, la hija busca romper por completo su conexión con ella.

En “Siete olas”, el encuentro entre madre e hija parece ser el último de una prolongada separación. Ambas se reencuentran después de mucho tiempo solo para discutir la herencia del padre y se sugiere que es inusual que se reúnan. En este relato, la hija desea que su madre reconozca lo mucho que la lastimó, pero también busca marcar distancias entre ambas para negar una posible identificación. La hija conscientemente busca controlar sus emociones para no expresarse como su madre, pese a que todavía le guarda resentimiento. Además, a partir de sus demandas de que la madre reconozca su violencia, también la asocia con lo abyecto. Esta madre también representó una amenaza real, dado que en la infancia apuntó con una pistola falsa a la hija. Su violencia destruyó la idea de una familia feliz y el orden correspondiente. La amenaza de infanticidio es un evento tan grave que asocia a la madre con lo abyecto, en el sentido de lo anormal, caótico, extraño. Además, este trauma infantil configuró a la madre como fuente de crueldad y dolor para la hija, así como la convirtió en un ser abyecto que debía ser abyectado por completo. Sin embargo, en este cuento la identidad emancipatoria de la hija no llega a concretarse a partir del proceso de abyección, a diferencia de “Baño de oro”, donde se sugiere una separación final. En la etapa final de la discusión entre ambas en “Siete olas”, la hija comienza a ceder ante las demandas de la madre. Al final, la hija siente nostalgia por la madre y por un breve momento asocia la figura materna al cariño. Este final es el más ambiguo de los cinco cuentos, pues mantiene sin resolver la relación entre madre e hija. En este sentido, es el que mantiene hasta el final la dinámica de la matrofobia, pues la posibilidad de identificación todavía existe luego del conflicto final.

De este modo, en los tres cuentos las hijas intentan expulsar (abyectar, diría Ahmed) a sus madres de sus vidas por considerarlas como sinónimo de maldad y de una feminidad negativa. Sin embargo, las madres también sugieren una identificación de la hija con el mal. Para las madres, el mal es representado por el padre, quien se presenta como un hombre violento y ausente en los relatos. Cuando las hijas no obedecen a sus madres, se presentan como rebeldes o demandan que reconozcan sus errores, las madres señalan el parecido de estas con sus padres, tanto en actitud como en físico. Entonces, las madres se distancian de sus hijas debido a que las asocian con el mal que es el padre. De esta manera, si bien se profundiza mucho más en el rechazo que sienten las hijas debido a que los cuentos se centran en ellas, en realidad el rechazo es mutuo por ambas partes. También la posibilidad de atracción e identificación son mutuas, como se vio en el subcapítulo anterior, pero los tres relatos se inclinan más hacia el distanciamiento entre los personajes. En su intento de formar identidades emancipatorias después de sufrir violencia durante sus infancias, las hijas abyectan a sus madres y no se produce un final que aspire a la reconciliación.

2.2.2. Mujeres oprimidas: alianzas limitadas o transitorias

Es importante recordar que la construcción de la narrativa de los relatos depende de la perspectiva de las hijas, que cumplen la función de contar los eventos registrados en su memoria. Esto implica que el discurso de las madres está velado en estos cuentos. El rechazo y la resistencia a la identificación con las madres forma parte del intento de construir identidades emancipadas porque las hijas identifican a las madres como la fuente de su opresión. Sin embargo, las hijas omiten que el problema es estructural: la opresión patriarcal afecta también a sus madres y es causa de la confrontación entre ambas. Según Adrienne Rich,

A la Madre del patriarcado la han visto así sus hijos: dominante, erótica, castradora, sufriente, poseída por la culpa y generadora de culpa; frente de mármol, pecho

enorme, cueva ávida; entre sus piernas, serpientes y también pantanos y dientes; sobre el regazo, un niño desvalido o un hijo martirizado. Su existencia tiene un solo fin: concebir y criar a su hijo (253).

Esta visión es la que exponen los cuentos aquí seleccionados. La madre es generadora de culpa, dominante, castradora de las hijas. Mediante sus demandas y acusaciones intenta manipularlas y consigue herirlas. Para resistir la opresión materna las hijas se colocan en oposición a ellas y silencian sus emociones para protegerse. Sin embargo, la distancia con el estereotipo es que en los cuentos de Katya Adauí se presenta con mayor complejidad la atracción hacia la madre, se presenta la posibilidad de la identificación que es la otra cara de la matrofobia. Además, como se indicó en el subcapítulo anterior, también se presenta la ambivalencia emocional de las madres.

En los textos, las emociones de las madres no son fuente de reflexión para las hijas, incluso si las madres gritan, lloran o reclaman, la narración no se detiene a analizar las implicaciones. Sin embargo, incluso brevemente, las madres acceden al lenguaje para demandar atención sobre su sufrimiento. En “Siete olas”, la madre reclama haberse sacrificado por su hija. Ella indica: “Yo he cumplido con creces mi deber con la vida. Merezco tu respeto, el de todos” (Adauí 2017: 122). El deber al que hace referencia es el deber materno que impone el patriarcado: tener hijos y encargarse de su cuidado. Durante el cuento la hija demuestra que los cuidados de la madre estuvieron plagados de violencia, pero la perspectiva de la madre no es clara. Ella sugiere que vivió violencia a manos del padre, que sintió la presión de los mandatos de género para cuidar a su hija. No obstante, la hija no logra conectar con estas revelaciones envueltas de furia y demandas, así como la madre no logra conectar con las emociones que ha provocado en su hija. En el capítulo anterior se analizó el ideal materno y la imposibilidad de cumplirlo, que tiene como consecuencia la amargura y

muchas veces violencia de las madres contra sus hijos. Tal como lo ha planteado Adrienne Rich,

La mujer con hijos es una víctima de sentimientos más complicados y subversivos. El amor y la furia pueden coexistir: esta última, según las condiciones de la maternidad, es susceptible de convertirse en furia hacia el hijo, agravada por el temor de que ya no estemos «amando». El sufrimiento frente a todo lo que no podemos hacer por nuestros hijos en una sociedad incapacitada para responder a las necesidades humanas, puede convertirse en culpa y autocastigo (100).

En este cuento, la madre, bajo la presión del ideal materno patriarcal, pudo actuar con violencia contra su hija inocente como forma de resistencia, de expresar su furia ante los desafíos e imposiciones de la maternidad. Sin embargo, esto provocó heridas emocionales en su hija, que construye una narrativa en la que la madre es la fuente de opresión. El relato revela que ambas son incapaces de comprender la posición de la otra y, es así como resultan incapaces de llegar a una resolución utópica que dé cuenta de los vínculos sororales tan celebrados por los discursos feministas. Estéticamente, la imposibilidad de transparentar y de reducir los motivos y emociones de los personajes apela a la complejidad de sus identidades y conflictos. Sin embargo, no se permite tejer alianzas entre ellas porque ambas identifican aspectos patriarcales entre sí. Para la madre, la hija implica un deber social, una cadena hacia su marido y una demanda imposible de cumplir. Para la hija, la madre implica el modelo de una feminidad oprimida, que a su vez busca controlar y restringir su subjetividad. Las mujeres, dada la precariedad a la que están condenadas, no pueden sino operar desde la exclusión mutua y el maltrato.

En el cuento “En lugar seguro”, la opresión de la madre está mucho más oculta por la perspectiva de la hija. Sin embargo, a partir de los recuerdos se identifica que es una madre sometida al espacio doméstico: todas sus apariciones se limitan al cuidado de los hijos. Por lo

tanto, es una madre que también sufre de la opresión patriarcal. En este cuento, el padre fallecido aparece en el relato como el ideal del refugio de la hija, mientras que el hijo a quien no se menciona en el presente representa el refugio de la madre. Ambas idealizan a los hombres de la familia debido al conflicto que mantienen entre ambas. Ante ello, la alianza con el padre ha sido descrita desde la crítica como el temor ante el poder de la madre:

Dorothy Dinnerstein argues, for example, that women's own collusion in the perpetuation of patriarchy is their reaction to an overpowering mother-daughter bond. Maternal omnipotence is such a threat, she suggests, that we are willing to acquiesce to male rule in adulthood; even to women, paternal authority looks like a reasonable refuge (Hirsch 134).

En este cuento, la madre efectivamente es representada como una amenaza, por lo tanto, es coherente que la hija busque refugio en la figura idealizada del padre. Sin embargo, queda en blanco el posicionamiento de la madre: ¿Qué representa para ella el hijo? En este relato no se sugiere una respuesta a esta pregunta. En ambos casos, la ausencia de sus contrapartes masculinas facilita la idealización y permite que sean construidos como figuras que satisfagan las carencias de ambas. De este modo, la resistencia de la hija ante la opresión materna silencia a la madre, mientras que el temor que la madre infunde distancia a la hija. Por esto, la identidad de la hija que busca abyectar a la madre no logra establecerse como emancipatoria, puesto que no enfrenta el problema estructural de opresión y cede ante la ilusión del refugio en una figura masculina ausente.

Por último, en el cuento “Baño de oro” la perspectiva de la madre es ambigua, debido a que sus intervenciones son mínimas. Sin embargo, el contacto entre madre e hija no presentaba impresiones negativas previamente a la acusación falsa, salvo que la madre contó algunas historias de padre ausente como suyas. Es posible que haya existido amor mutuo durante la infancia de la protagonista, manifestado a partir del aprecio que la niña expresa

hacia las joyas de su madre, su herencia materna. En este cuento, a diferencia de los anteriores, no se indica si el padre está vivo o si ha fallecido. Es un padre ausente por quien la hija siente curiosidad, puesto que pregunta al ahijado si es que lo conoció. El padre no representa el refugio idealizado de la hija en este cuento, pero el ahijado se plantea como un posible reemplazo de un hijo para la madre. “Me saludaba, desayunábamos juntos los tres. Yo escuchaba callada las anécdotas de unas calles que jamás visité, nombres, oficios, horarios, le hablaba como a un hijo, con intimidad y silencio” (Aduai 2021: 57). Este afecto de la madre hacia el ahijado pintor es la causa de la traición hacia la hija, puesto que cuando las joyas del baño desaparecen, la madre culpa primero a su hija, hasta que el pintor no regresa. En este relato, el imaginario que construye la hija muestra la ausencia de las figuras masculinas y presenta una pregunta sobre los afectos de la madre, que ocasionó la separación entre ambas y la abyección final del legado materno.

El problema en los tres cuentos es que tanto madres como hijas son incapaces de entenderse, de formar un tejido a través de la opacidad que podrían conferir sus saberes sometidos o no autorizados⁴⁷, de aceptarse con sus diferencias. Ambas expresan por momentos emociones como frustración, furia y dolor; en teoría, estas constituyen saberes sometidos que podrían ser una vía de comunicación. Sin embargo, sus emociones se expresan en momentos distintos, chocan, se enfrentan y no logran abrir un camino para la comunicación. Para establecer una ruta hacia la comprensión mutua, necesitarían abordar los problemas que el patriarcado ocasionó para ambas: la violencia de la madre y la violencia del padre. Debido a que madre e hija se rehúsan a admitir estos factores, la mirada de la hija simplifica a la madre a una esencia de mala madre según el patriarcado. Las visiones de ambas mujeres en los cuentos concuerdan en ser visiones de personas oprimidas por un

⁴⁷ Foucault indica que los sujetos que no ejercen el poder; es decir, las masas, también poseen saberes y la capacidad de expresarlos. “Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber” (Foucault, *Un diálogo con el poder* 9). En este sentido, los saberes de las mujeres son parte de aquellos invalidados por el poder.

mismo sistema y demandas similares⁴⁸. En lugar de formar una alianza sororal, los cuentos no llevan a sus personajes a ese final ideal, sino que exponen la dificultad de que dos mujeres oprimidas de distintas generaciones y pertenecientes a la misma familia logren aceptarse y entenderse.

En conclusión, la alianza de las mujeres oprimidas no llega a concretarse, sino que sus dinámicas continúan oscilando entre rechazos y pequeñas posibilidades de identificación (cuando el primero no gana tajantemente). Las identidades que las hijas intentan formar como parte de su proceso de emancipación de la sombra asfixiante materna no llegan a solucionar el problema de fondo y profundizan las distancias entre ambas. Por otro lado, las pequeñas resistencias que las madres ejercieron dentro de la familia dañan a sus hijas y tiñen sus interacciones futuras de emociones negativas que impiden un acercamiento empático. Así, las identidades que ambas intentan construir colisionan entre sí y revelan la interiorización de los mandatos patriarcales que cada una asumió para intentar garantizarse la supervivencia.

⁴⁸ Entre el cambio generacional entre ambas se obtuvieron más derechos para las mujeres. Así, el contexto social de las hijas les facilita más libertades, pero las demandas sobre la maternidad y la feminidad no se han alterado a gran escala en Perú.

Conclusiones

Esta investigación ha analizado las representaciones de las complejas relaciones entre madres e hijas en los cuentos de Katya Aduai desde una perspectiva anclada en los postulados y las herramientas teórico-críticas provistas por los estudios literarios feministas. El objetivo ha sido ahondar en los complejos entramados que caracterizan los procesos de construcción de la subjetividad de los personajes femeninos que protagonizan estas historias. Si bien los textos de Aduai han sido leídos como historias que hablan de familias burguesas disfuncionales en tiempos precarios, mi trabajo ha buscado complejizar estas interpretaciones y mostrar las implicaciones estético-ideológicas que subyacen en las relaciones fracturadas entre madres e hijas las cuales ocupan el primer plano. Este aspecto ha sido pasado por alto por las aproximaciones que se han hecho de los textos de Aduai. Como lo he planteado en este trabajo, es angular en el talante feminista de estos relatos y, sobre todo, que implica la representación de las familias en crisis. La relevancia de este enfoque radica en la forma en que crea las condiciones de posibilidad para ver de qué maneras y estrategias se rompe el silencio tradicionalmente asignado y exigido a las mujeres, restringidas a la familia y el hogar. De esta forma también los textos exponen un gesto político que consiste en visibilizar la opresión que el sistema patriarcal impone a las mujeres a nivel macro y microestructural: es decir, tanto en el ámbito social como en las esferas más vinculadas con lo privado. Al revelar las fracturas que perpetúan las estructuras patriarcales, se muestra la falacia que subyace en las representaciones utópicas de las familias burguesas que las muestran como felices, pero que imponen toda la carga y responsabilidad de esa felicidad sobre los hombros de las mujeres. Los sujetos femeninos, como lo exponen paradójicamente los textos de Aduai, son los encargados de garantizar la unidad y felicidad familiar y de cumplir con parámetros inviables. Su fracaso en este proceso explica la rabia, la violencia, el resentimiento que hacen distópicas estas escenas de familia.

En este trabajo me he propuesto también ahondar críticamente en las estrategias de resistencia desplegadas por los personajes femeninos a los que considero angulares en los cuentos de Adauí. Como lo he señalado en esta investigación, sus relatos no plantean una única manera de resistir la opresión, sino que madres e hijas elaboran distintas resistencias según sus distintas perspectivas y complejas subjetividades. La dinámica entre madres e hijas está marcada por las posturas ambivalentes y oscilantes entre la resistencia y la identificación frente a las amenazas que el sistema patriarcal impone a las mujeres con su construcción genérica de lo femenino.

El enfoque feminista me proporciona las herramientas necesarias para desarrollar los matices de este tema. Por ejemplo, el concepto de *family romance* que redefine Marianne Hirsch. Esta autora analiza novelas norteamericanas escritas por mujeres en el siglo XX e identifica que, cuando se elige representar la relación entre madres e hijas, el conflicto se ubica en el deseo ambiguo de los personajes femeninos, quienes se debaten entre el anhelo de unirse con sus madres por medio de la identificación y el rechazo ante la posibilidad de esta (Hirsch 133). Este concepto es fundamental para comprender mi planteamiento, porque respalda mi propuesta de lectura de que los imaginarios que Adauí crea en sus relatos provienen de esta tensión en las relaciones entre madres e hijas, quienes además eligen aliarse con sus padres para acceder al poder, mientras temen identificarse o convertirse en sus madres, lo que se entiende como matrofobia (Rich 309). Además, las emociones funcionan en tanto instancias de producción de conocimiento, como saberes jerárquicamente inferiores para quienes se saben al margen del poder (Foucault, *Defender la sociedad* 21); es decir, las mujeres. Así, identifico a la matrofobia como el conflicto central en los cuentos de Katya Adauí, que leo como un *family romance* feminista en tanto considero sus textos como una propuesta feminista de complejizar las dinámicas familiares entre madres e hijas. De esta manera, el debate central se basa en la construcción de la identidad de los personajes

femeninos, quienes persiguen su emancipación de los mandatos de la sociedad patriarcal cargando con el conflicto interno de la matrofobia, lo que les impide formar vínculos afectivos con sus madres y mantener familias funcionales. Las emociones transmitidas por los personajes sugieren la futilidad de los intentos de reconciliación, la carencia de vínculos afectivos positivos entre los miembros aumenta la distancia entre ellos. En los cuentos, las relaciones entre madres e hijas están condenadas al fracaso, así como el funcionamiento de las familias, que a nivel macro muestran las fracturas de la sociedad y la nación.

A partir de este trabajo también he podido comprender cómo la obra de Adaui Adaui, con la aparente sencillez formal y expresiva de sus textos, se inserta en una genealogía de autoras latinoamericanas que participan de una suerte de realismo con marcas de género y sobre todo, de la representación de una cotidianidad familiar y, en apariencia, prosaica, para representar la violencia que sufren las mujeres. En esta genealogía destaca la escritora ucraniana-brasileña Clarice Lispector (1920-1977) quien utiliza un lenguaje que aparenta sencillez mediante elecciones estéticas conscientes para construir una narración que dialoga con el realismo. En sus relatos en las décadas 40-70, presenta la ruptura de los sujetos femeninos deseantes y visibiliza las cadenas de opresión que se mantienen en la cotidianidad de universos que comparten características con las sociedades latinoamericanas.

Posteriormente, las poetisas peruanas de las generaciones de los 70 y 80 Carmen Ollé (1947), María Emilia Cornejo (1949-1972), Rosella Di Paolo (1960), Doris Moromisato (1962), entre otras, presentaron proyectos literarios que, si bien eran poéticas con matices distintos de acuerdo a sus estilos e intereses, mantenían un ancla en la realidad peruana para promover la libertad sexual de las mujeres y denunciar los estereotipos y estructuras que restringían la libertad de las mujeres en la sociedad burguesa conservadora. Muchas de estas autoras también continuaron participando de matrices estético-ideológicas próximas al realismo. Es lo que vemos también en autoras como Pilar Dughi (1956-2006) con textos que plantean un

claro diálogo crítico con el contexto peruano y las violencias angulares en nuestra historia. En esa línea, me atrevo también a afirmar que la representación de la violencia estructural en los entornos domésticos y familiares en los textos de Adaui constituye una forma de visibilizar, aunque sea tangencialmente, la violencia que aquejaba al país en las últimas décadas del siglo XX y de la cual no se eximieron los espacios domésticos. Las madres rabiosas pueden leerse como un testimonio de los tiempos aciagos que evidencian la imposibilidad de concebir a la familia y el espacio doméstico como esferas alejadas de la cuestión pública y la política.

Volviendo al panorama latinoamericano, la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero (1976) fabrica una ilusión de realidad para alimentar la desazón, la violencia y la resistencia que describe en sus relatos, principalmente en sus libros *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021). Con temática y estilo similar se presenta la escritora argentina Mariana Enríquez (1973) en su libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), quien al igual que Ampuero describe la violencia desde la cotidianidad y destaca la violencia que sufren las mujeres debido a su género. En el ámbito peruano, narradoras como Susanne Noltenius (1972) y Gabriela Wiener (1975) también presentan las estructuras patriarcales desde una escritura que apela a la cotidianidad y a la aparente sencillez. Si bien no todas estas autoras se centran constantemente en la familia como Adaui, el estilo narrativo teje una red de imaginarios que se vinculan con las sociedades latinoamericanas actuales. Los distintos proyectos de estas autoras no marcan distancias con la realidad, más bien proponen vínculos con esta para denunciar los conflictos que les interesan, entre los que destaca la opresión contra las mujeres. A pesar de ser abordado por tantas escritoras, el tema no se vuelve repetitivo, pues cada una de ellas añade un matiz original (como los extremos de la violencia, el aspecto racial, las disidencias sexuales, entre otros).

El marco de estudios literarios feministas me permite insertar a Adaui en esta genealogía de escritoras que, en distintos momentos y desde distintos marcos estético-

ideológicos, han cuestionado la construcción patriarcal de lo femenino. Estas propuestas convergen también, en medio de sus distancias, en crear universos literarios que pueden leerse desde la especificidad de lo latinoamericano. Lejos de optar por universos utópicos, los textos de Aduai evidencian una economía del lenguaje que no va en detrimento de la complejidad de la realidad representada en sus relatos. Ella construye situaciones que, mediante su uso magistral del lenguaje, se acercan a la cotidianidad familiar, pero con referencias a los problemas y disfunciones que solo se revelan a partir de las emociones de los personajes. Sus personajes mantienen subjetividades distintas que no pueden generalizarse; es decir, las madres e hijas que aparecen en los relatos no apelan a la existencia universal de una forma única de ser madre o hija.

Para desarrollar mi lectura de los cuentos, dividí mi análisis en dos capítulos: el primero centrado en la maternidad en crisis dentro de la estructura de la familia patriarcal, y el segundo, en las tensiones que dificultan la construcción de identidades emancipatorias de los personajes-hijas. En cada capítulo analicé cuentos pertenecientes a los libros *Aquí hay icebergs* (2017) y *Geografía de la oscuridad* (2021), porque mi aproximación crítica plantea que Katya Aduai mantiene una estética que, con pequeños matices, aborda una misma problemática. Es decir, es posible interpretar las ideas de ambos libros como parte de un mismo proyecto estético-político de fuerte impronta feminista.

En el primer capítulo, me centré en los cuentos “Todo lo que tengo lo llevo conmigo” de *Aquí hay icebergs* y “Correr” de *Geografía de la oscuridad*. Propuse que estos relatos de Katya Aduai ponen en evidencia el talante paradójico del mandato de la maternidad y los imaginarios afectivos vinculados a partir de una historia presentada como relato íntimo de los personajes, para desmontar las narrativas ilusorias sobre la maternidad y la aparente felicidad de las familias burguesas. Si bien en todos los relatos se producen fracturas entre madres e hijas, estas confrontan los esencialismos y los genéricos asumidos sobre las mujeres. En estos

cuentos, las violencias basadas en el género se replican también en el ámbito doméstico, constituyen una pedagogía internalizada por madres e hijas que se enfrentan porque reconocen, de distintas formas y por diferentes razones, su precariedad en la sociedad patriarcal. Este conflicto lleva a la crisis de la maternidad construida por el patriarcado para mantener el funcionamiento de las familias como unidades de reproducción y trabajo.

Dividí el análisis de esta temática en dos subcapítulos. En el primero, analicé que las familias representadas en los cuentos son espacios de poder y transgresión delimitados por el patriarcado. Para sustentar este razonamiento, me centré en la teoría de Foucault, quien afirma que donde se ejerce poder, también se ejerce resistencia (*Un diálogo con el poder* 82). Adicionalmente, Elizabeth Badinter señala que la sociedad patriarcal fabrica la idea de una naturaleza femenina que se caracteriza por la maternidad abnegada (198). En otras palabras, cumplir con la idea patriarcal de maternidad se consideraba parte de ser mujer. Ante esto, Jacqueline Rose señala que las exigencias sobre las madres son tales que se convierte en un ideal imposible de cumplir (81). Es decir, la familia se constituye como un espacio donde se ejerce poder, existen mecanismos de control dentro de la familia patriarcal que oprime a los sujetos femeninos, pero también se generan transgresiones y resistencias por parte de las mujeres oprimidas. Organicé este subcapítulo en tres secciones definidas a partir de la caracterización de los mecanismos de control ejercidos dentro de las estructuras familiares. Un mecanismo angular de control lo constituye la relegación de las mujeres, sobre todo las madres, al espacio doméstico. Entretanto, los padres y las hijas tienen acceso al exterior. Estas apariciones en espacios distintos no son casuales, sino que refuerzan la división socio sexual del trabajo y el espacio. Explican también el rechazo de las hijas hacia las madres al reconocer que, una vez ellas también lo sean, serán condenadas a ese ámbito, pues, hagan lo que hagan, la sociedad patriarcal las considera como sujetos genéricos cuya principal función es la reproductiva y, en línea con ello, el cuidado. Del mismo modo, el control económico es

otro mecanismo de disciplinamiento y subordinación, puesto que en “Todo lo que tengo lo llevo conmigo”, se propone un sistema de dominación basado en el capital, frente al que la madre elabora resistencias desde la transgresión al robar y ocultar dinero. Finalmente, el trabajo no asalariado también es un mecanismo de control que somete a las mujeres dentro de la estructura de la familia patriarcal. El trabajo no asalariado de la madre es soslayado por las hijas que narran, pero forma una parte fundamental de los conflictos que se desarrollan en las familias de los cuentos. El silencio consciente sobre las presiones que enfrentan las madres al encargarse del hogar y de la familia las subordina en la jerarquía familiar y permite que la hija se convierta en cómplice del poder patriarcal.

Así, el concepto de maternidad entra en crisis ante las presiones del poder patriarcal. Las madres en los cuentos intentan resistir desde sus posiciones de vulnerabilidad: robando dinero, buscando el control de sus hijos, apropiándose del espacio doméstico, negándose a cumplir con la imagen de madres abnegadas, resistiendo desde las fronteras de sus cuerpos. Sin embargo, las madres también desarrollan actitudes violentas, principalmente contra sus hijas, lo que impide que se forme un vínculo de empatía y apoyo entre ambas. Frente a madres violentas y demandantes que no logran confrontar directamente al sistema que las oprime, las hijas buscan refugio en sus figuras paternas, con quienes forman alianzas afectivas. Sin embargo, la ilusión familiar que crean las hijas tiene fracturas que la narrativa visibiliza a partir de la crisis maternal: los padres, al igual que las madres y las hijas, son producto de un sistema patriarcal que reproduce la violencia en todos los ámbitos de la sociedad. Este oprime la subjetividad de los individuos y paradójicamente destruye las bases de su unidad de reproducción al mantener conflictos que cercenan los vínculos entre los miembros de la familia.

Mi segundo subcapítulo analiza estos intentos de las hijas por restringir a sus madres a través del discurso. Plantea que las hijas buscan maniobrar en las jerarquías de poder de sus

familias, para lo que utilizan dispositivos de control que les permite confrontar la violencia de sus madres. Uno de los dispositivos que utilizan en sus discursos es la apelación a la locura de sus madres, sin indicios de alguna enfermedad mental en ellas. La razón por la que las madres son calificadas como locas por el discurso de las hijas es que no cumplen con el ideal de la maternidad de acuerdo al patriarcado. Son madres fuera de la norma, exhiben conductas y actitudes violentas que las hijas, como parte de una pedagogía social efectiva, leen como anormales e irracionales. Esto va de la mano con el segundo aspecto, la despolitización de las quejas maternas mediante la patologización de los sujetos femeninos. Al centrar el foco de la violencia en las madres, las hijas ocultan otras dinámicas de opresión que afectan a las mujeres de la familia, porque ellas han sido entrenadas en este sistema y lo sostienen. Las hijas mantienen un pensamiento patriarcal en tanto perpetúan la asociación de las mujeres con el mal, que se extiende a todas sus acciones (Valcárcel 77). Las madres asignadas al espacio de la locura y la maldad perciben estas violencias alternas y las denuncian a través del lenguaje, pero son ignoradas y silenciadas por la narración de sus hijas que las mantienen en un espacio de subordinación. El tercer aspecto se centra en la locura del padre y la locura de la madre. Los padres en los textos también son vinculados a la locura: ellos son violentos físicamente, carentes de acción, reprimidos emocionalmente. Sin embargo, esta locura paterna es perdonada por las hijas a través de su narrativa, a diferencia de la locura asignada a las madres. Entonces, en estos cuentos se presenta una perspectiva confrontacional a las madres, que busca controlar la narrativa en la que estos personajes son causa y origen de la violencia. Para controlar el caos que desatan estas madres fuera de la normativa, los personajes hijas califican a sus madres como locas para ocultar las quejas que realizan en contra de las violencias patriarcales. Como parte del imaginario familiar que intentan construir en base a una alianza con sus padres, las hijas despolitizan los reclamos de sus madres al convertirlos en palabras de locas, mientras ignoran la locura de sus padres, que

también es violenta y dañina para la familia. Así, la maternidad en crisis es nombrada a partir de la locura, calificación que la hija utiliza como herramienta para distanciarse de la imagen de mujer sometida y violenta que identifica en su madre.

En el segundo capítulo, me centré en los cuentos “Siete olas” de *Aquí hay icebergs*, “En lugar seguro” y “Baño de oro” de *Geografía de la oscuridad*. Dado que en el capítulo anterior me centré en las madres, en este capítulo me centraré en los efectos de las relaciones tensionales en la construcción de identidades emancipatorias de las hijas. Propuse que, a partir de las emociones de las hijas, es posible identificar la ambivalencia entre sus rechazos y sus identificaciones hacia sus madres como parte de la formación de su subjetividad independiente. Sin embargo, el rechazo está mediado por la opresión del sistema patriarcal, que afecta tanto a madres e hijas, de modo que genera fracturas entre ambas e impide la formación de una identidad emancipatoria. Dividí el análisis de esta idea en dos argumentos. En el primer argumento, planteé que las hijas construyen imaginarios familiares de rechazo hacia sus madres a partir de las emociones que expresan en los cuentos: miedo, traición, dolor e incluso represión emocional. A partir de las emociones de las hijas en quienes se focaliza la narración, se desarrolla una relación ambigua con sus madres, pues sus deseos varían entre reconciliarse o resistir la identificación con sus madres. En los tres relatos, destaca el deseo de protección de las hijas contra las madres, ya sea porque las perciben como figuras controladoras y amenazantes en un estado vulnerable o por reacción ante una traición durante la infancia.

En el segundo argumento, abordé los conflictos durante la construcción de la identidad en las hijas en los relatos. Si bien las hijas marcan una diferencia entre sus madres, mujeres dominadas y agresivas, y ellas mismas, su construcción como sujetos femeninos emancipados no es completamente exitosa, puesto que continúan sujetas a las estructuras de opresión patriarcal. Para desarrollar esta idea, me centré en dos aspectos. El primero, analizó

la representación de la madre como el mal. Al entender a sus madres como quienes causan daño, se puede inferir que, a través de sus emociones, las hijas identifican a sus madres como malas. Esto permite que las hijas construyan su imaginario familiar a partir de la abyección de la madre, pues el rechazo de lo malo es necesario para su supervivencia y crecimiento. El segundo aspecto es la colisión entre madre e hija como mujeres oprimidas. El rechazo y la resistencia a la identificación con las madres forma parte del intento de construir identidades emancipadas, pero la posibilidad de establecer una alianza entre ambas fracasa en los relatos. Las identidades que las hijas buscan forjar se centran sobre todo en el rechazo de sus madres y de los signos asociados a ellas, sin profundizar en la opresión sistemática contra las mujeres. Por otro lado, las pequeñas resistencias que las madres ejercieron dentro de la familia tampoco logran una rebelión contra el sistema patriarcal, pero sí están cargadas de violencia que cae en sus hijas y, por lo tanto, tiñen sus interacciones futuras de emociones negativas que impiden un acercamiento empático. Así, las identidades que ambas intentan construir colisionan entre sí y revelan la interiorización de los mandatos patriarcales que cada una asumió para subsistir, así como la imposibilidad de una alianza sorora o de una familia feliz.

El universo narrativo conformado por los cinco cuentos de Katya Adaui cumple con exponer las fracturas irreparables dentro de la familia causada por un sistema que depende de esta para su subsistencia, pero que al mismo tiempo fomenta la división entre sus miembros y dificulta el desarrollo de sujetos saludables emocionalmente. Las hijas como personajes protagonistas llaman la atención sobre el efecto de vivir en un entorno violento que no las equipa con una red de apoyo externa ni fortaleza interna para afrontar las exigencias de la vida adulta en una sociedad demandante. La paradoja es que la sociedad moderna exige sujetos productivos y funcionales, pero mantiene estructuras que dificultan el desarrollo de dichos sujetos. La lectura que propongo de las fracturas familiares en los cuentos es aplicable

a una metáfora sobre las fracturas sociales que se mantienen por el sistema patriarcal. La sociedad fracasa desde su unidad más básica e importante: la familia.

La lectura que se deriva del conflicto entre mujeres en los cuentos tiene otras repercusiones que van más allá del ámbito íntimo o doméstico. La violencia velada que sufren las madres de los relatos es un eco de las violencias imperantes tanto en el contexto en que se sitúan estos relatos, es decir, en las últimas décadas del siglo XX, cuando el Perú enfrentaba fuertes situaciones de violencia que iban de la mano con una precariedad que era especialmente padecida por las mujeres, gestoras del hogar en tiempos de escasez. También, son un eco de las violencias de género que siguen afectando a las mujeres en la sociedad peruana actual, cuya máxima expresión son los feminicidios. El sufrimiento de las madres a manos de sus esposos no es expresado por el lenguaje, puesto que la hija se niega a indagar y a profundizar en las pistas que su madre revela. Las palabras en estos relatos solo muestran la punta del iceberg o la sombra del mapa, pero sí sugieren el grave problema de la violencia de género y sus repercusiones tanto para las víctimas directas como para las indirectas, que serían las hijas (e hijos) que crecen en estos entornos y desarrollan rechazo y represiones que pueden complicar su desarrollo y sus relaciones futuras.

La imposibilidad de conexión entre las hijas que crecieron en hogares violentos y sus madres, quienes ejercieron violencias contra ellas, es también un testimonio de las dificultades para conectar con mujeres que sufren la misma violencia sistémica, pero la afrontan de maneras distintas, incluso confrontacionales con mujeres más vulnerables. De estos conflictos se desprende la necesidad de sanar individual y grupalmente para poder tejer las conexiones que la sociedad patriarcal dificulta. Cuando se naturaliza el enfrentamiento entre mujeres, forjar alianzas sororales representa una resistencia. Los cuentos muestran la soledad de las hijas protagonistas que no logran conectar con sus madres para identificar este problema. El lenguaje cotidiano y sugerente de Adauí no desarrolla la extensión del

sufrimiento de los personajes, pero sí ilustra el fracaso de la comunicación entre ambas. En los relatos no se logran solucionar las diferencias mediante el diálogo. Los finales son desoladores por los lazos perdidos.

Las teorías que abordan los imaginarios sociosexuales han sido esenciales para analizar los cuentos seleccionados y, como ya he referido, para superar las visiones que reducen estos relatos a historias de familias disfuncionales abordadas, muchas veces, desde enfoques psicoanalíticos. Mi objetivo no fue analizar a los personajes como sujetos patológicos ni proponer o reafirmar esencialismos, sino más bien rastrear las complejas formas en que estas historias, en apariencia tan sencillas en términos estéticos, están exponiendo la constante subordinación de las mujeres dentro de un sistema patriarcal que no deja de actualizar sus formas de opresión.

Ahora bien, una línea de investigación que queda abierta es el análisis de la relación entre las hermanas y los hermanos en los cuentos. Las relaciones hermana-hermana y hermana-hermano también están cargadas de tensiones que complejizan la subjetividad de sus personajes y revelan las fracturas de los sujetos en formación. También queda como investigación pendiente profundizar en la complejidad de la masculinidad retratada en los padres y hermanos, quienes mantienen una relación tensional y fracturada.

De este modo, como proyecto ético-estético, los cuentos de Katya Aduai presentan de manera velada, pero contundente los problemas que suceden en las familias peruanas de clase media. Desde este sujeto de representación, expone las problemáticas de las mujeres y la inalterabilidad de los roles que la sociedad patriarcal les impone. Esto arroja luces sobre las complejas estrategias desplegadas por escritoras como Aduai, insertadas en una vasta genealogía de autoras que han abordado estas temáticas y que han tomado el espacio doméstico, en apariencia periférico y despolitizado, para articular una contundente crítica al sistema y, sobre todo, para exponer las estructuras de poder que naturalizan la opresión de los

sujetos femeninos, en independencia de sus condiciones socio raciales, económicas o educativas. Los relatos de Aduai exponen problemáticas con los que las lectoras podemos empatizar debido a que reflejan a distintos niveles los conflictos cotidianos que enfrentamos con un lenguaje comprensible que no subestima, sino que invita a forjar una conexión intelectual y emocional con los textos que no se basan en esencialismos, pero apelan a problemas compartidos. Así, la narrativa de Aduai cumple con acercar a las mujeres a personajes verosímiles cuyas vicisitudes visibilizan con crudeza los duros efectos de un sistema opresivo que tiene en las estructuras familiares una instancia fundacional. Esto concita la reflexión y, sobre todo, la toma de conciencia. La ausencia de nombres que identifiquen a los personajes de los relatos seleccionados permite comprender este complejo universo literario con base en casos tan anónimos, de mujeres comunes, y crea un marco desde el cual es posible confrontar una serie de arquetipos y etiquetas con frecuencia impuestos sobre las mujeres. Las mujeres que han pasado la edad reproductiva (las madres) son condenadas y descalificadas, patologizadas. Los cuentos exhiben así la potencia de la literatura para, mediante un lenguaje económico y, en apariencia, sencillo, mostrar los elementos subyacentes, las estructuras de opresión que permiten confrontar el sistema. Además, estos personajes femeninos, en sus coyunturas particulares, exponen también su exclusión con respecto a una modernidad capitalista que, si bien promueve cambios acelerados que reorganizan los espacios, los imaginarios y la temporalidad, continúa relegando a las mujeres a los márgenes y condenándolas a una petrificación que permite insertarlas en la tradición de mujeres domésticas infelices representadas en la literatura latinoamericana escrita por mujeres, desde el siglo XIX hasta el presente. Las mujeres en los textos de Aduai siguen siendo reducidas a bienes de cambio dentro de un sistema capitalista que opera, como lo refirió Schumpeter, bajo lógicas de uso y descarte. Incluso las hijas que todavía no se convierten en madres se mantienen en una posición de subordinación, pese a

todos los avances en temas de derechos, y más bien perpetúan la opresión en contra de sus progenitoras.



Referencias bibliográficas

Adaui, Katya. *Aquí hay icebergs*, Literatura Random House, 2017.

—*Geografía de la oscuridad*, Páginas de Espuma, 2021.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

—. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. Hugo Salas, Caja negra, 2019.

Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2da edición, Anthropos, 1991.

Badinter, Elizabeth. *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVIII al XX*. Paidós, 1981.

Barrig, Maruja. “Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana”. *Hueso húmero*, no. 9, 1981, pp. 73-89.

Betancourt Morales, Germán. “El círculo de la dominación: familia, poder y sociedad, su expresión en Cartagena”. *Revista Palabra, Palabra Que Obra*, vol. 5, no. 5, 2004, pp. 91–101.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Antonia Muñoz, Paidós, 2007.

Calderón, Juan. “La memoria del hielo: Katya Adaui y *Aquí hay icebergs*”. *Perú 21*, 18 de enero de 2018, <https://peru21.pe/cultura/memoria-hielo-katya-adaui-hay-icebergs-392308-noticia/>. Accedido: 08 de abril del 2023.

Camps, Victoria. *El gobierno de las emociones*. Herder, 2011.

Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno. Jean Jacques Rousseau*. Ediciones Cátedra, 1995.

Del Pozo, Alba. “Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”. *Lectora*, no. 19, 2013, pp. 137-151. *Lectora: revista de dones i*

textualitat, <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/8163/10097>. Accedido: 25 de febrero de 2024.

Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad.

Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Traficantes de Sueños, 2010.

—. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Trad. María Aranzazú

Catalán, Carlos Fernández y Paula Martín. Traficantes de sueños, 2018.

Félix, Diana. “Aquí hay icebergs, de Katya Adauí”. *Las Críticas*. 08 Mar. 2018,

<https://lascriticas.com/index.php/2018/03/08/aqui-hay-icebergs-de-katya-adaui/>. Accedido: 08 de abril del 2023.

Fernández, Felipe. “Reseña: *Geografía de la oscuridad* de Katya Adauí. Fulguraciones intensas sobre conflictos irresueltos”. *La Nación*, 2021.

<https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-geografia-de-la-oscuridad-de-katya-adaui-nid02102021/>. Consulta: 15 de marzo del 2023.

Foucault, Michel. *Madness and civilization. A history of insanity in the age of reason*.

Random House, 1965.

—. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Trad. Miguel Morey, 7ma reimpresión, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 2000.

—. *Defender la sociedad, Curso del Colegio de Francia, 1975-1976*, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Freud, Sigmund. *Sobre la sexualidad femenina. Obras Completas*, Vol. XXI, Amorrortu Editores, 1931/1976.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1998.

Glissant, Edouard. “For Opacity”. *Poetics of Relation*. Trad. Besty Wing, The University of Michigan Press, 1997, pp. 189-194.

Heredia, Raimundo. "Gobernabilidad en el Perú: 1980-1990". *Enfoques 1*, 2003, pp. 29-72.

En *Dialnet Unirioja*: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7498941.pdf>. Consulta: 10 de marzo de 2024.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, 1989.

Iparraguirre, Alexis. "Aquí hay icebergs, de Katya Adai". *Círculo de lectores*, 2017.

<https://circulodelectores.pe/katya-adaui-aqui-icebergs-resena/>. Consulta: 20 de marzo del 2023.

Irigaray, Luce. "El Cuerpo a Cuerpo Con La Madre." *Debate Feminista*, vol. 10, 1994, pp. 32-44. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/42624176>. Acceso 05 de junio de 2023.

Jiménez, Félix. "Capítulo 7. El modelo neoliberal peruano: límites, consecuencias sociales y perspectivas". *El ajuste estructural en América Latina. Costos sociales y alternativas*.

Clacso, 2001. En *Biblioteca Virtual Clacso*:

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101003020549/8cap07.pdf>. Consulta: 10 de marzo de 2024.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. 5ta edición, Siglo XXI, 2004.

López Gonzáles de Orduña, Helena. "Prólogo". *La política cultural de las emociones*. Trad.

Cecilia Olivares Mansuy, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 9-18.

Moraña, Mabel y Sánchez, Ignacio (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, Iberoamericana, 2012.

Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Paidós, 2008.

Osorio Plascencia, Laura Mariana. "Entre divisiones: género y espacialidad". *Bitácora arquitectura*, no. 33, pp. 112-117. *UNAM Revistas*,

<https://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/download/57358/50900/164790>.

Acceso: 22 de febrero de 2023.

Patrón, Pepi. “Las emociones como juicios de valor: un diálogo interdisciplinario”. *Una visión binocular. Psicoanálisis y filosofía*. Bárbara Bettocchi y Raúl Fatule (eds.), Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014, pp. 245-260.

Puleo, Alicia. “Perfiles filosóficos de la maternidad”. *Las mujeres y los niños primero: discursos de la maternidad*. Ángeles de la Concha y Raquel Osborne (coord.), Icaria Editorial, 2004, pp. 23-42.

Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becciu, Traficantes de sueños, 2019.

Rivero, Eliana. “Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, núm. 40, 1994, pp. 21-46. *Digital Commons*, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss40/4>. Acceso: 24 de febrero de 2024.

Rodríguez, Carla. “Cuerpo femenino: ¿Cuerpo nihilista? «Vacío» y la construcción social de la locura”. *Centroamericana*, vol. 30, no. 1, 2020, págs. 185-202. Virtual en *Dialnet Unirioja*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7533645>. Acceso: 16 de junio del 2023.

Rose, Jacqueline. *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Trad. Carlos Jiménez, Siruela, 2018.

Rousseau, Jean-Jacques. *Emilio o De la educación*. Trad. Mauro Armiño, Alianza editorial, 2011.

Sánchez-Blake, Elvira. “Locura y literatura: La otra mirada”. *La manzana de la discordia*, año 2, no. 8, 2009, pp. 15-23. Virtual en *Biblioteca Digital Universidad del Valle*.

<http://hdl.handle.net/10893/2669>. Acceso: 16 de junio de 2023.

- Stain, Susan Isabel. "A Woman's Place: Nineteenth-Century Bourgeois Morality and the Spanish American Domestic Comedy". *Latin American Theatre Review*, 1992, pp. 79-90. *Journals.ku.edu*. <https://journals.ku.edu/latr/article/download/946/921>. Acceso: 25 de febrero de 2024.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. Penguin Books, 1985.
- Sutton, Barbara. *Bodies in crisis*. Rutgers University Press, 2010. *Jstor*: <http://www.jstor.com/stable/j.ctt5hhzms.4>. Consulta: 11 de marzo de 2024.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y filosofía: Sobre "mujer" y "poder"*. Anthropos, 1994.
- Varas, Eduardo. "Aquí hay icebergs: los cuentos de Katya Aداui como modelos para armar". *Primicias*, 2020. <https://www.primicias.ec/noticias/cultura/aqui-hay-icebergs-cuentos-katya-adaui-modelos-para-armar/>. Consulta: 08 de abril del 2023.
- Yrigoyen, José Carlos. "Sobreviviendo a ser hijos: nuestra crítica a "Geografía de la oscuridad", la antología de cuentos por Katya Aداui". *El Comercio*, 2021. <https://elcomercio.pe/luces/libros/sobreviviendo-a-ser-hijos-nuestra-critica-a-geografia-de-la-oscuridad-la-antologia-de-cuentos-por-katya-adaui-noticia/?ref=ecr>. Consulta: 15 de marzo del 2023.
- Zizek, Slavoj. *Violencia*, Empúries, 2009.