



La maternidad en la literatura argentina del siglo XXI: una operación de lectura en tiempos suspendidos

Motherhood in Argentinian literature of the 21st century: a reading operation in suspended times

 Alejandra Suyay Romano
alejandrasromano@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 20 Agosto 2023
Aprobación: 26 Marzo 2024
Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Romano, A. S. (2024). La maternidad en la literatura argentina del siglo XXI: una operación de lectura en tiempos suspendidos. *Orbis Tertius*, 29(39), e288. <https://doi.org/10.24215/18517811e288>

Resumen: A partir del agenciamiento de la propia voz materna en ficciones autobiográficas de la literatura argentina recientes, este trabajo propone un recorrido por un corpus de novelas contemporáneas que, en sus textualidades diversas, permiten indagar no sólo sobre el tratamiento temático de la relación entre maternidad y escritura mediante el abordaje textual de su entramado narratológico, sino fundamentalmente reflexionar de manera crítica sobre las estrategias formales de sus modulaciones estéticas a partir de la variable temporal, en donde la maternidad se constituye como un motor de narración que aparece, en diferentes formas y estilos, como aquel acontecimiento que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada, altera las genealogías temporales y modeliza la escritura. En este sentido es a partir del análisis de *Un beso perdurable* (2017) de Gabriela Bejerman, *Estás muy callada hoy* (2019) de Ana Navajas, *A esta hora de la noche* (2020) de Cecilia Fanti, *Mi madre es un piano triste* (2021) de María Malusardi y *El corazón del daño* (2021) de María Negroni, en donde el ritmo de la narrativa vinculado al presente dilatado de los hijos o los *tempos* rítmicos maternos irrumpe volviendo heterogéneos el cuerpo mismo de las madres, las hijas y los textos.

Palabras clave: Maternidad, Narrativa, Tiempo, Mujeres, Escritura.

Abstract: Starting from the agency of the mother's own voice in autobiographical fictions of recent Argentinian literature, this work proposes a journey through a corpus of contemporary novels that, in their diverse textualities, allow us to inquire not only about the thematic treatment of the relationship between motherhood and writing through the textual approach of its narratological framework, but fundamentally reflect critically on the formal strategies of its aesthetic modulations from the temporary variable, where motherhood is constituted as a narrative engine that appears, in different forms and styles, like that event that overflows the pacified time of ordered narration, alters temporal genealogies and models writing. In this sense, it is based on the analysis of *Un beso perdurable* (2017) by Gabriela Bejerman, *Estás muy callada hoy* (2019) by Ana Navajas, *A esta hora de la noche* (2020) by Cecilia Fanti, *Mi madre es un piano triste* (2021) by María Malusardi and *El corazón del daño* (2021) by María Negroni, where the rhythm of the narrative linked to the dilated present of the children or the maternal rhythmic



tempos bursts in, making the very body of mothers, daughters and texts.

Keywords: motherhood, narrative, time, women, writing.

INTRODUCCIÓN

“Uno se esfuerza por decir su verdad, por mantener cierta fidelidad a la experiencia, pero yo parto de la base de que todo lo que está pasando no se puede escribir. Y sin embargo quiero decir algo.” (*Madre soltera*, Yuszczuk, 2020)

“En agradecimiento a mamá, por darme un mundo del que hablar”
(*Abora sabemos esto*, Riva, 2022)

Este trabajo comienza con una serie de interrogantes que orientan la investigación sobre las nuevas representaciones de la maternidad en la literatura argentina contemporánea: ¿Cuál es la imaginación literaria de las maternidades en el siglo XXI? ¿Cuáles son sus formulaciones y articulaciones estéticas? ¿Cuáles son las modulaciones que adopta el cuerpo materno y la escritura en la actualidad, distintas del siglo anterior donde las madres eran exiguas en el canon literario y más que tomar la palabra eran “habladas” por la pluma masculina? ¿Qué géneros literarios, qué procedimientos del artificio utilizan para ello? ¿Qué maternidades se pueden representar y cuáles todavía no? Y por último, ¿qué hace la literatura con las maternidades y qué hacen las maternidades con lo que la literatura hace de ellas?

En principio, se podría decir que de un tiempo a esta parte, la voz de la madre en la narrativa ha constituido una revolución simbólica en términos de toma de la palabra y viraje de un relato hegemónico (atemporal, natural y mítico) respecto del cual las madres no escribían sino que eran escritas (Suleiman, 1985). Desde el desacato al mandato biológico como único destino femenino (De Beauvoir [1989], 2017), pasando por la maternidad como institución de poder contrario a la experiencia del cuerpo a cuerpo materno (Rich, 1998), y por tecnologías del género regulatorias de las prácticas tanto del saber como del hacer (De Lauretis, 1989), se evidenció que, históricamente, se construían regímenes de verdad en torno a una relación social fluctuante, constituida ante todo como “una institución de esencia política, en tanto puesta de orden de lugares, de posiciones en la trama familiar e histórica” (Amado 141). De esta manera, la maternidad en tanto institución conformó un discurso uniformador y reductor de la potencialidad experiencial de las mujeres (Tubert, 1993) que operó no sólo en la construcción de narrativas sujetas al orden falogocéntrico (Irigaray, 1996) del *pater familias* en general, sino también en el espacio literario en particular. Para la crítica francesa, esa borradora materna en el relato, analizada a partir de fantasías masculinas de exterminio de la madre en el imaginario de la cultura patriarcal, reflejaba el matricidio simbólico como pilar estructural de la civilización occidental (Jacobs, 2007). En sintonía, Laura Freixas con su libro *El silencio de las madres y otras reflexiones de las mujeres en la cultura* (2015) coincide en señalar esa ausencia significativa y problemática de la maternidad como un aspecto desigual e inherente a la literatura del siglo XIX y gran parte del siglo XX. Así, Freixas afirma que la figura de la madre como protagonista no era muy frecuente dado que ésta representaba “sólo fragmentos, personajes secundarios o relatos aislados” (p. 24) en una subrepresentación femenina de “la intimidad de la mujer” en la cultura. En el caso de la literatura argentina, el trabajo pionero de Nora Domínguez (2007) permite pensar esta caracterización en las narrativas maternas del siglo XX que quedaban señaladas como relatos que, pese a buscarlo, no podían subvertir los mencionados discursos hegemónicos que hablaban por las madres y hacían de ellas objetos de representación secundarios o incluso ausentes.

No obstante, para Maradei (2016) acontece en el panorama actual un punto de inflexión respecto del rol relegado en el ámbito literario a partir de los cambios históricos en materia de luchas de los movimientos

feministas en Argentina durante las últimas décadas de este nuevo siglo que pugnaron por la ampliación de derechos en todos los ámbitos del espacio social:

(...) las estrategias de representación de la maternidad en la literatura argentina del siglo XXI presentan tres transformaciones: el discurso de las madres es un discurso dominado y desplegado por la voz de las madres; las hijas miran y reconocen a la maternidad como un conjunto de actos no a imitar sino a experimentar o a narrar de nuevo y, por último, las madres en este sistema literario sí constituyen un objeto de representación privilegiado que las incluye centralmente y que esquivo lugares comunes desde un lenguaje del placer o de la resistencia (p. 28).

En otras palabras, cuando se crea el tercer personaje de la madre hablando por la madre (la que tuvo, la que es, la que será o no será), se dibuja en escena una voz que elude estereotipos (Freixas, 2015) y que, en su presencia ambigua, contraría a la maternidad como institución e imposición de un destino biológico único, habilitando un abanico más amplios de representaciones y sentidos en su disputa pública en el campo literario pero también en la imaginación social, “reuniendo las partes de un mosaico inmenso a medias enterrado” (Rich, 1998, p.52). La emergencia de historias donde las madres cobran protagonismo otorgan a generaciones nuevas una guía de referentes, modelos y experiencias subjetivas que buscan ocupar ese gran vacío temático a partir de “relatos que abordan la galaxia maternal desde todas sus aristas y claroscuros” (Márquez, 2019) en un progresivo incremento de producciones literarias que exploran en sus ramificaciones diversas: la falta de deseo materno, la experiencia radical del cuerpo en juego, la maternidad negativa o completamente desidealizada, el duelo por los/as hijos/as perdidos/as, entre otras. En este sentido, María Moreno reconoce esta circulación de ficciones maternas contemporáneas no sólo en la literatura argentina sino también en el mercado latinoamericano actual, al señalar la notoria visibilización que las narraciones sobre el trabajo reproductivo han obtenido en el último tiempo en comparación a lo invisible de los relatos sobre trabajo precarizado:

Hemos leído en los últimos años muchas novelas sobre el ancho mundo de la ma-paternidad, mujeres que desean embarazos que no lleguen, mujeres que viven atemorizadas de que a sus hijos les pase algo, mujeres atribuladas por la contradicción de amar lo que odian (sus hijos), mujeres y lesbianas agotadas por la crianza, libros que ponen a los cuidados y el trabajo reproductivo como una parte fundamental de la producción de vida y capital. Un trabajo no reconocido como tal. Puedo mencionar Casas vacías de Brenda Navarro, In vitro de Isabel Zapata, *Vikinga Bonsai* de Ana Ojeda, *Línea negra* de Jazmina Barrera, la maravillosa reedición de *El nudo materno*, de Jane Lazarre. El trabajo de la reproducción sí está siendo leído. ¿Pero el trabajo en el mercado laboral? ¿El trabajo precarizado fuera de casa quién lo cuenta? (Frontera, 2023)

De alguna manera este cambio de paradigma literario, que se presenta a su vez en cierto *boom* editorial de literatura sobre la maternidad al menos en las dos últimas décadas en Argentina¹, reviste la necesidad de construir un aparato crítico de lectura para reconocer en estas ficciones maternas la presencia de un elemento novedoso no solamente de contenido en la puesta en palabra de las múltiples y diversas experiencias de mujeres poco representadas en la cultura (tales como el aborto, el embarazo, el parto, el puerperio, el amamantamiento, las histerectomías, el deseo de no maternidad, etc) sino de exploración de formatos textuales y modulaciones genérico-literarias para narrarlas ligadas a lo que postulo son los recursos de un montaje fragmentario y de un tiempo de escritura diferenciado.

En este sentido y considerando que lo aislado de las investigaciones críticas sobre ficciones maternas no permite que estas se constituyan como vertiente de análisis establecida dentro de un marco de estudios más amplio, propongo leer a la maternidad como un motor de narración que aparece, en diferentes formas y estilos, como aquel acontecimiento que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada, altera las genealogías temporales y modeliza la escritura a partir del análisis de cinco obras literarias: por un lado, una selección de tres novelas de la Editorial Rosa Iceberg —*Un beso perdurable* (2017) de Gabriela Bejerman, *Estás muy callada hoy* (2019) de Ana Navajas y *A esta hora de la noche* (2020) de Cecilia Fanti—, donde el tiempo no sólo resuena como anclaje en sus títulos sino en el entramado de las obras, y por el otro *Mi madre es un piano triste* (2021) de María Malusardi y *El corazón del daño* (2021) de María Negroni, en cuyas temporalidades el ritmo de la narrativa (vinculados al *tempo* musical de un piano o al *tempo* pausado del asma maternos)

está dado por las velocidades de flujo que el agenciamiento de la maternidad trae consigo y que irrumpe en la escritura volviéndola heterogénea en el cuerpo mismo de la madre y del texto. En todos estos relatos, las madres configuran un dispositivo para la narración en el sentido de que la maternidad funciona como un motor que inaugura, genera y actualiza relatos en su carácter ontológicamente contradictorio. Así, el conjunto de estos textos recientes ponen en primer plano distintos mecanismos de ficcionalización que eligen modos fragmentarios de narrar la experiencia de la ambigüedad materna: o bien la escritura de las madres como una presente desautomatizada en las autoras de Rosa Iceberg (Bejerman, Navajas y Fanti), o bien la escritura de la tachadura en Malusardi o la escritura de la imposibilidad en Negroni. Tanto en unas como en otras, en todas ellas la maternidad afecta a la escritura en su tiempo linealmente cronológico y lo convierte en rizomático, plegable, por momentos presente continuo, por momentos *continuum* de genealogías que traen al momento-ahora imágenes del pasado y del futuro.

EL TIEMPO DE LA REVUELTA MATERNA

“Más que un cuarto propio necesitamos un tiempo propio.”
(*Un cuarto propio conectado*, Remedios Zafra, 2010)

En el derrotero de las reflexiones que han ocupado a la crítica literaria así como las discusiones artísticas durante los últimos años, el tiempo se encuentra en el centro de los debates sobre “lo contemporáneo”, sobretodo teniendo en cuenta lo que depara el futuro del planeta en el nuevo siglo, y más aún, considerando el tiempo de la precariedad que la era digital trae consigo, en el cual la experiencia de la vida cotidiana transcurre de manera frenética y obligadamente productiva. En este sentido, considero a la expresión *boom* desde dos perspectivas temporales complementarias que caracterizan, por un lado, el fenómeno actual de la literatura sobre la maternidad insertada en la lógica marketinera de un mercado neoliberal, y por el otro, en el estallido de un proceso expansivo de las líneas temporales tradicionales. Para la primera, sigo a Bourdieu (2000) cuando sostiene que existen mecanismos de disciplinamiento espaciales pero también temporales, donde la estrategia de poder consiste en manejar el tiempo de la acción generando una cronopolítica al servicio de los intereses del mercado global. Para Speranza, ese control temporal es el tiempo mercantilizado que no sólo exige “la disponibilidad, la participación activa, la multiplicación de áreas del tiempo y de la experiencia anexadas a demandas y tareas maquínicas sin pausa” sino que “ha neutralizado la visión mediante procesos de homogeneización, redundancia y aceleración” (2017, p.10-11). Siguiendo esta idea de una sociedad capturada por una monocronía obligatoria, sería posible considerar que la maternidad, como discurso uniformador y regulador (Tubert, 1993) con capacidad de disciplinamiento (Dominguez, 2007), también es convertida en producto editorial dentro de un sistema de consumo cronopolítico. Tal como señala Amaro Castro con las “maternidades líquidas” literarias del siglo XXI (retomando a su vez la concepción de modernidad líquida de Bauman): “De lo que hoy se trata es de que haya tantas maternidades como madres, y parte del juego del sistema neoliberal consiste en ofrecer a sus consumidores la posibilidad de elegir una experiencia maternal dentro de un vasto mercado disponible” (2020, p.25). Contando con este marco funcional, cabría replantearse si explorar los lados subversivos o profundizar en las maternidades contrahegemónicas no sigue formando parte de un cautiverio feliz (Russ, 2018) donde el tiempo del capitalismo —pero también de la nación— continúa instaurando un modelo lineal y progresivo que no desestabiliza los relatos hegemónicos de los siglos anteriores.

No obstante, las ficciones maternas ofrecen un dispositivo estético para desarmar al reloj cronopolítico (que es además biopolítico) en su afán por establecer una cronología al servicio del control social que define a los sujetos históricos como atrasados o adelantados respecto de la carrera lineal del tiempo (Ludmer, 2010). En este sentido el *boom* puede ser entendido en sus otros sentidos: como onomatopeya de una explosión (*¡boom!*) donde las líneas temporales que estallan y los procesos expansivos en el devenir literario alteran cronologías y producen desvíos: hacia la animalidad, hacia el silencio, hacia el goce ambiguo o hacia

la literatura. En palabras de Deleuze y Guattari, un libro es precisamente un agenciamiento de líneas y velocidades mensurables, según las cuáles “se generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura.” (2010, p.11). Un libro, una madre, son multiplicidad. Este trabajo propone, entonces, un recorrido por distintas obras literarias en su reivindicación de un *tempo giusto* y en cual, frente a las normas cronopolíticas que rigen las sociedades actuales, se despliega un saber y una verdad sobre la potencia imaginaria de las ficciones maternas, alternativas al peso sacrificial del contrato social pero también temporal de la maternidad sobre las mujeres, para nombrar lo que aún no ha sido objeto de circulación comunitaria (Kristeva, 1995).

EL TIEMPO DE LAS MATERNIDADES: EL PRESENTE MATERNO EN CRONOLOGÍAS SUSPENDIDAS

“Olvídate del cuarto propio —escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta.

Yo escribo hasta sentada en el excusado”.

(“Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas”, Gloria Anzaldúa, 1980)

“no hay más alternativa/ que fundar un mundo/
en este mundo”

(*Oratorio*, María Negroni, 2021)

Tanto en *Un beso perdurable* (Bejerman, 2017) como en *Estás muy callada hoy* (Navajas, 2019) y en *A esta hora de la noche* (Fanti, 2020) es posible registrar una transformación de la experiencia del tiempo asociada a una experiencia del cuerpo fundante para el acto de la escritura y de la memoria como lo es la maternidad. En estos diversos relatos donde las narradoras atraviesan nacimientos de hijos, enfermedades y muertes de madres, o el estado bífido —muchas veces punto bisagra— que constituye ser hija a la vez que madre, se instala la temporalidad del presente como forma narrativa privilegiada para postular otro tipo de sentidos y otro tipo de sujetos. No obstante, a diferencia de otros géneros literarios como el *bildungsroman* o el policial, la narración del presente no acomete la revisión de la infancia o del misterio del origen materno; su funcionamiento textual se aleja del procedimiento narratológico que establece un sujeto que va desde un presente (ahora) a un pasado (hacia atrás) y de nuevo a un presente de sentido (ahora de nuevo). Ese movimiento de *flashback* instaura un presente-marco funcional que interesa en la medida en la que se encuentre, en la reconstrucción de un pasado, un mito fundacional que dé cuenta de una dirección que identifique y defina el ahora, donde el yo ficcional cumpliría mandatos de legado y transmisión. Por el contrario, como bien constata Navajas en su escritura (“a mí nada de antes me gusta más que ahora y lo que le sigue y lo que viene después. No tengo paraíso perdido, no tengo a dónde volver” (p.74), el presente de la escritura y la memoria en estas nuevas ficciones maternas exploran en detalle la inmersión en sí mismos ramificándose desde el presente de enunciación, presentificándose, y desautomatizando su percepción, a todas luces, “natural y simple”. En su detención en detalles, anécdotas nimias, sentires momentáneos o recuerdos disparados por objetos triviales, los relatos reparan en una suspensión del tiempo que les permite dar lugar a acontecimientos mínimos de lo cotidiano, irre recuperables en otros géneros o estrategias ficcionales que, atrapadas por el ritmo capitalista del mercado editorial, la voracidad de información instantánea de las actuales plataformas de contenido digital, o por la rapidez de las imágenes, acostumbraron al lector/espectador al consumo acelerado de historias sin detenerse en el procesamiento (las más de las veces, lento y recursivo) de su sentido.

Frente a este panorama actual, la búsqueda literaria de hablar en presente responde, a mi entender, a un acontecimiento experiencial que atraviesan las voces femeninas. Por un lado, las tres narradoras presentan como rasgo en común el haber atravesado en el cuerpo el proceso de la maternidad (contado con mayor o menor detalle en sus momentos previos o posteriores al nacimiento del hijo). Esa coincidencia de experiencias

se traduce, a su vez, en similares condiciones materiales de cuidado relacionadas al uso y la disposición del tiempo: en ellas, el bebé instaura un *cronos* de otro orden respecto del ritmo cotidiano de una mujer adulta y trabajadora. La aparición de un hijo reclama la detención de la vida tal y como se la conocía hasta entonces y el cambio por una lógica intensiva de la maternidad que se centra en el cuerpo del recién nacido, en sus necesidades, en sus exigencias y en sus ciclos biológicos (de juego, de comida, de sueño), características todas marcadas por el presente filial que, a modo de paréntesis, trastoca el tiempo cronológico lineal en el cual se inserta; por ello, dicho sea de paso, la operación de narrar en *flashback* se vuelve inadecuada para captar las sutilezas que requiere el presente absoluto del cuerpo a cuerpo materno. En numerosas oportunidades, las narradoras remiten a ese *tiempo otro* del hijo recién nacido que suspende todas las otras líneas temporales en las que se vivía en vistas del carácter inaugural de un nuevo comienzo con sus propias reglas y estructuras. En el caso de Bejerman, por ejemplo, la narradora reafirma esta idea cuando se reconoce como “una mujer que enloquece en las mañanas frente a la primera sonrisa de su bebé, que pareciera activar el movimiento del universo” (2017, p.35), mundo en el cual “el tiempo del bebé [...] requiere [su] ser completo” (p.59), por lo cual ya no se puede decir “mañana será otro día. Porque no hay mañana. Hay ahora, ahora, ahora. Y de noche también: ahora, ahora, ahora” (p.55). En una sintonía similar, la narradora de Fanti agrega que ese tiempo, “que parece siempre igual, todo entero de desvelo, apenas segmentado por las mismas tetas, los mismos besos, el mismo llanto” (2020, p.92), se caracteriza particularmente por su repetición constante a la manera de un Sísifo moderno: “le doy un pedazo de fruta y repetimos, como cada cosa que se hace con un bebé, la misma coreografía una vez más y otra y otra” (p.104). Su naturaleza, no obstante, es ambivalente, dado que si bien el tiempo es relativo, las horas, días y semanas permanecen continuos mientras que los cambios son radicales (p.109). De ahí que una nueva cosmogonía materno-filial consista en seguirse mirando fijo aunque el resto del mundo cambie (Navajas, 2019, p.66).

A su vez, de este habitar-el-ahora, que la maternidad instala como su terreno temporal de acción operativa, se desprenden otras consideraciones ligadas al trabajo (re)productivo en términos de un cuerpo y un tiempo instrumentalizados para otro (que ya a mitad del siglo XX Simone de Beauvoir había caratulado como trabajo alienante y esclavo en *El segundo sexo* (1949) y que, en su vigente continuidad, Navajas reformula como el deber de “la hipermaternidad” del siglo XXI) que despiertan, como correlato, diversas reflexiones en torno al trabajo de crianza y el trabajo de escritura, entendidas bien como actividades relacionales, bien como oficios mutuamente excluyentes. En su ensayo *Contra los hijos* (retomado también por la narradora de Fanti), Lina Meruane postula cinco tesis sobre la oposición entre maternidad y escritura basándose en historias de vida de mujeres escritoras que encontraron dificultades o juicios sociales en su tiempo para compaginar el acto escriturario con las tareas maternas, de las cuales me interesa abordar aquí dos: que las condiciones materiales de producción literaria femenina estuvieron siempre en conflicto con los imperativos de la reproducción biológica ya que “las mujeres sólo debían parir hijos de carne y hueso mientras que los hombres daban a luz hijos-libro” (2014, p.47), por un lado, y que “las que engendraron y criaron y escribieron y trabajaron al mismo tiempo son auténticas excepciones”, confirmando la regla de que “la maternidad es excesiva para una mujer que escribe” (p.48), por el otro. En el corpus seleccionado, estos enunciados se cumplen y se traicionan a la vez. Se cumplen en la medida en la que las narradoras registran que el tiempo de la maternidad, como un trabajo *full-time* agotador y continuo, un “aguantar lo inaguantable y no poder escapar a ningún lugar” (Bejerman, 2017, p.67) que no encuentra en sus parejas una tarea acompañada o igualmente sostenida, condiciona no sólo la escritura, sino la capacidad misma de poder sentarse en un cuarto propio a pensar:

Y pasan los días y los meses y no puedo poner en palabras lo que me pasa, no puedo parar a pensarlo. El pensamiento es un tiempo fuera del cuerpo, una suspensión donde armar un tejido lógico [...] En general no puedo pensar, me echo entera sobre las cosas, dar la teta, hacer las cosas de la casa, lucho por dormir al bebé y después lucho por dormirme yo. (Bejerman, 2017, p. 51)

Paso días enteros sin leer ni escribir una página, como si el mundo de la palabra escrita se hubiera exiliado con la metáfora, presintiendo un peligro, un desborde. (Fanti, 2020, p.41).

Si seguimos a Meruane, el hijo se transforma en un tirano cronológico que no deja tiempo para abstracciones (2014, p.56), convirtiéndose en el enemigo de la escritura al obturar el proceso creativo. Sin embargo a diferencia de la mayoría de las mujeres del siglo XIX y XX que configuran el inventario de Meruane, efectivamente estas narradoras del nuevo siglo conjugan el hecho de ser madres con su identidad como escritoras sin que esto genere, en su presente, una contradicción social o un impedimento en sus posibilidades de escritura. Por el contrario, precisamente como son conscientes de ese tiempo fragmentado y sin orden que se tiene al relatar, se escribe en el tiempo en que se puede. De allí, la traición. La carga excesiva de la maternidad es lo que modela una escritura diferente. Así lo escribe la narradora de Bejerman, cuando dice: “Tecleo con él a upa, tiene cuatro semanas y media. Está dormido en la guagüita, por eso puedo escribir con las dos manos” (2017, p.43). O como discute la narradora de Fanti: “yo no quiero escribir con una mano y sostener a mi hijo con la otra. [...] Tampoco quiero escribir mientras cambio los pañales pero sin embargo. [...] Escribo mientras tanto.” (2020, p.97). Aquí, por tanto, la apuesta es otra: no buscar un tiempo propio fuera del tiempo del bebé, sino hacerse un lugar dentro de él para crear otra cosa. Es en este sentido que leemos la frase de Jazmina Barrera que hace alusión a la potencialidad transformadora de esa interrupción constante: “los bebés se devoran los manuscritos, pero escupen fragmentos que pueden ser unidos después” (2020, p.45). La estrategia narrativa consiste, entonces, en formas de escritura y organización del material textual dirigidas a experimentar y funcionar dentro de la lógica de ese otro tiempo que ha tenido, como sostiene Laura Freixas (2015), tan poco prestigio social por ser considerado externo al rango literario. Así, de lo que se trata es comprender la elección de una escritura fragmentada que adopta el marco genérico de viñetas (con título o solamente enumeradas, disparadas inicialmente por recuerdos, vivencias efímeras o sensaciones del presente que pueden continuar en un pasado *presentificado*) como estructuras formales de composición propias del artificio literario que replican, en su montaje, en su brevedad y en sus oraciones cortas y directas, el poco y fragmentado tiempo que se dispone para escribir, casi como si estuviésemos leyendo una anotación en una servilleta o un block de notas del celular en los intervalos entre mamadera y mamadera, o en los pocos minutos con los que se cuenta antes de ir a buscar a los hijos al jardín.

Tiene sentido, por tanto, que desde el presente sea desde donde se elige narrar, habida cuenta de la totalidad presentista que rodea a las madres cuando tienen a bebés bajo su cuidado. Como se mencionó anteriormente, en esta búsqueda estética de revalorización de una experiencia y un tiempo femenino largamente silenciados y marginados por el campo literario como una temática de orden menor (lo que Fanti da en llamar “las viditas de mujeres” que fueron despreciadas en favor de las “experiencias universales” de los hombres escritores), es donde cobra fuerza el proyecto editorial feminista de Rosa Iceberg, creada conjuntamente por Marina Yuszczuk, Tamara Tenenbaum y Emilia Erbetta en 2016. Lejos de categorías como escrituras del yo, autobiografías, autoficciones, ensayos poéticos, o crónicas de la experiencia que la industria editorial enmarca como “literatura de mujeres”, el catálogo de narrativa contemporánea por parte de escritoras jóvenes se distancia de la taxonomía institucionalizada de los géneros literarios, al buscar ofrecer oportunidades de publicación y circulación a voces femeninas que, desde una experimentación formal de lo nuevo, lo cotidiano, lo extraño y lo desconocido en torno a sus experiencias, comienzan a ser consideradas paulatinamente más allá de los círculos pequeños de los talleres de escritura a los que asisten y en los cuales tienen la ocasión de leerse. El reconocimiento de la autoría femenina así como la problematización del estatus literario de géneros ficcionales tradicionalmente masculinos no se traduce sólo en la selección del material publicable relacionado con diversas experiencias de género que todavía no habían tenido espacio ni tiempo en la literatura, sino también en la decisión editorial de mostrar a dichas autoras en las tapas de sus libros, con el propósito de desarmar la condición *sine qua non* de tener que ser escritor consagrado, famoso o publicar obras póstumas para aparecer retratado. En este sentido, es novedoso que, dentro de la variedad de temáticas que aborda el corpus de la editorial, se pueda armar una serie de madres que escriben, y que ellas sean desde sus miradas y sus gestos en tapa quienes interpelan a la comunidad lectora desde un lugar que clama por un espacio acústico diferente.

Dentro de las obras literarias, por consiguiente, hay distintos usos del tiempo presente, funcionales a las distintas maternidades que (se) escriben. Para la narradora de *Un beso perdurable* (2017), el tiempo de la maternidad es un presente lentificado que se contrapone con la vida acelerada que llevaba antes de ser madre: “Todo lo que fuera rápido para mí era un ideal [...] Tuve que admitir mi preferencia por el impulso, tuve que enfrentarme a mi esquema incorporado, el que no me deja detenerme a trabajar en el tiempo pausado” (p.31). Con la llegada del hijo, la idea de progreso que perseguía en la linealidad del tiempo muta a la configuración de un tiempo distinto que recupera metafóricamente el ritmo acústico del piano: “El tiempo es una sucesión de compases vacíos, y de una cadencia a la otra hay un universo de emoción. Sin el silencio, que es la pausa musical, no habría música. ¿Qué apuro hay?” (id.,). Esa tensión entre pasado veloz y presente dilatado se evidencia en el esquema narrativo de los distintos capítulos, en el cual se alterna el uso de las conjugaciones en pretérito (perfecto simple e imperfecto) o presente del modo Indicativo, a la par que el empleo de los deícticos, dependiendo del contenido que se elija narrar. Si se busca recuperar un recuerdo o una anécdota del ayer, se utiliza el primer tiempo verbal. Si en cambio lo que se busca es generar una cercanía con el lector o transmitir, mediante un cierre sentencioso, una reflexión del hoy, se recurre al segundo. En particular, este tiempo presente acontece en detalle; de allí el carácter plenamente descriptivo que comporta respecto del pasado, en el cual prima el texto narrativo de hechos o acontecimientos anteriores al momento de enunciación de los mismos. La elección de describir minuciosamente se corresponde con el tiempo detenido que se desea mostrar. Como Felisberto Hernández, la autora invita a pensar la ficción como una caminata lenta por las salas de la narración (id.,). De esta manera, configura una escritura risueña y mínima, una “baba rosa fluo estática que me pasea por las emociones y los temas, como se pasean los ojos de mi bebé” (p.60) que, al seguir el hilo de otro tiempo, toca en simultáneo las cronologías sin terminar de pertenecer de modo fijo a ningún género literario. Esta vivencia de una maternidad suspendida temporalmente se asocia, en la obra de Bejerman, con el plano espiritual (unida al yoga, la meditación, la visita a la India, el monje budista, el vínculo con una doula), en una conexión del nombre filial con el tiempo cósmico del universo (“¡Cosme, mi nuevo cosmos!” (p.58)), contrapuesto a una maternidad capitalista, de lo rápido y lo eficaz.

En la escritura de Navajas, por otro lado, el presente es utilizado formalmente como gramática temporal de las conversaciones que afloran bajo el silencio de la madre, pero también de la escritora, de la hija, de la ama de casa, de la socióloga, de la niña del interior y de la adulta huérfana. Compuesta por capítulos breves y oraciones cortas, la novela abarca de manera fragmentaria la búsqueda del deseo de una mujer que, tras el duelo por la muerte de su propia madre y con hijos a su cargo, se pregunta quién es cuando está sola, sin estar atada a la domesticidad. Aquí no obstante, si bien en entrevista con Victoria Gabaldón la autora considera que la maternidad no produjo que se dedicara al oficio de escribir, sí reconoce que los hijos le abrieron un universo nuevo para mirar hacia atrás con otros ojos (2022). En este sentido, ser madre no sólo le permitió interpelar su propio deseo (ser alguien que escribe) sino expandir su escritura íntima hacia un lugar de reflexión donde la presencia del detalle lleva a poblar de palabras el presente, como un espacio en el que “medio al margen pero al tanto de todo” (Navajas, 2019, p.80) es capaz de aislarse (incluso en compañía) y depurar sus pensamientos. Así lo expresa cuando la interrogan por su modo de narrar, que ella identificada con el *quilting* (arte de bordar capas de tela y unir después los pedazos a modo de “patchwork”):

El libro se armó de a pedacitos en los que fui registrando cosas que me provocaban escribir [...] Cada manta cuenta una historia, y lo interesante del bordado es que uno puede descoser y volver a bordar, que es lo que hago cuando escribo. Además, la bordadora siempre lleva sus bordados en una canasta a todas partes, y esa soy yo con mi móvil o con mi ordenador, bordando en todos lados (Alonso, 2022).

El mecanismo textual de una escritura ágil y cercana, por tanto, se refuerza paradójicamente en el acto escriturario a través del recurso del distanciamiento (“todo en los segundos planos me interesa más” (Navajas, 2019, p.80), ya que es preciso observar desde lejos, mientras no se deja de registrar lo que sucede, para que un hilo conductor —y posteriormente un entramado de bordados aparezca—. De esta manera, los pensamientos, recuerdos y reflexiones del presente no se estructuran en un orden cronológico, sino que

reproducen el proceso lento de la propia situación de enunciación, caótica y desorganizada, que luego encuentra en su poda posterior un montaje que se ajusta a ese *tempo* cotidiano del que la narración se hace eco.

Por último y a diferencia de la obra literaria anterior, en la novela de Fanti el relato se estructura nuevamente en un cierto orden cronológico que delimita su pasado y su presente a partir del tiempo anterior y posterior al nacimiento del bebé. Así, la voz narradora recorre inicialmente un viaje a Brasil donde toma conocimiento sobre su embarazo, para luego contar los meses de desarrollo del futuro hijo —con todos los descabros, miedos y dudas que la maternidad genera— hasta su nacimiento y posterior puerperio, lactancia y tareas de cuidado en un tiempo contemporáneo que extiende sus vivencias hasta la pandemia por CoVid-19 iniciada en Argentina en marzo del 2020. La modalización tanto formal como textual (tal como sucedía con Bejerman) está en función del movimiento filial. Por ello, los capítulos que se ordenan linealmente, utilizando los tiempos verbales pretéritos para narrar recuerdos del pasado, representan la quietud, la enfermedad, el duelo y la muerte, mientras que todo el proceso maternal (aún cuando dichos desarrollos ya hayan tenido lugar) es narrado en un presente histórico que responde al momento actual del camino de la maternidad, caracterizado aquí como “una línea unidireccional y de sentidos únicos [...] de cambios visibles y concretos, de deseos inmediatos” (2020, p.39). Ese absolutismo del tiempo presente vivo deriva, tanto en el contenido como en la forma, en una “muerte de la metáfora”: “La literalidad y el presente crecieron y devoraron ese espacio vacante. No hay segundos sentidos, las cosas ocurren de manera lineal y continua, las frases son como un relámpago, el lenguaje va en una sola dirección” (p.97). En este sentido, la maternidad afecta la escritura en tanto le impone una temporalidad, un modo y una sistema de coordenadas en los cuáles moverse y avanzar en lo inminente. Ser madre es sentir la inmediatez, en donde el ritmo temporal se convierte en “una zona en la que todo se concentra: el dolor, la expectativa, la espera. Soy este cuerpo. [...] Soy Cecilia Fanti. Soy esta mujer. Soy una madre que acaba de parir a su hijo y lo sostiene en brazos” (p.80-81).

Por tanto, el formato elegido para narrar ese tiempo en pausa, que al mismo tiempo experimenta cambios radicales en el hijo a cada segundo, es el trabajo milimétrico de la historia que se cuenta, como la narradora aprende de Lorrie Moore (p.93), ya que no se puede pensar en un más allá del tiempo corporal del bebé. Al registrar en los capítulos el paso del tiempo por las etapas biológicas del niño (“Diagnóstico: embarazo”, “Colecho”, “Alumbramiento”, “Dormir a un bebé”, “Angustia del octavo mes”, entre otras) la escritura se pretende a su vez como una reflexión metaliteraria sobre la construcción de una narrativa madre e hijo así como del vínculo como familia en el tiempo, ese “infinito de la vida juntos” (p.59) que precede al *deadline* del embarazo. Algunas de estas pistas de modalidad escritural relacionadas al tiempo del ahora las da la propia Cecilia Fanti en una entrevista a Patricio Zunini, donde sostiene que su modo de escritura, más allá de estar muy pegada a ese puro presente que es la maternidad, se define como un collage desprolijo que inicia primeramente con una “escritura mental” para terminar luego con una escritura real. Así, se conjugan maternidad, temporalidad y escritura en tanto la autora-madre se hace un tiempo dentro del tiempo del cuidado materno, abriendo su propio cuarto propio en el momento en que su hijo se queda dormido, instante en el cual “todo lo demás se apaga y lo único que crece es esa historia” (2022) para luego llegar a la operación de montaje, orden y reubicación de los textos (como sucede también con Bejerman y Navajas) en donde aparecen agujeros narrativos a rellenar y en el cual dimensiones afectivas no escritas anteriormente encuentran su lugar en el relato presente.

EL TIEMPO DE LA MATERNIDAD NEGADA: LOS RITMOS PROPIOS DE NEGRONI Y MALUSARDI

“una madre es una continua separación, una división del lenguaje”
(*Tales of love*, Kristeva, 1987)

Si en la actualidad las narrativas contemporáneas han proliferado en detrimento de la remanida frase “madre hay una sola”, apostando por la visibilización y el reconocimiento de la existencia de una pluralidad de maternidades aconteciendo y performando en espacios tanto literarios como no literarios, también es verdad

que ese estereotipo lingüístico tiene una valencia doble en una dimensión analítica no tan estudiada: madre no hay una sola en un mismo cuerpo, pero tampoco en un mismo tiempo. Existe una especificidad no sólo en los espacios que habitan estas madres sino, particularmente, en sus relatos vivenciales de la temporalidad. Y es que pensar en los interrogantes de cómo se escribe o cómo se sobrevive ante una madre (dos preguntas que son a un mismo tiempo la misma) llevan en la escritura de ambas autoras a identificar la maternidad en otra administración del tiempo: no ya la cronología progresiva y lineal de un avance biológico (aunque en ambos relatos de base estén operando las historias de las madres tempranas y sus infancias), sino más bien el ritmo acompasado de una música de piano (Malusardi) o del ritmo asmático de un corazón enfermo (Negroni) que interrumpe el orden cronopolítico con una maternidad (la propia o la ajena) anacrónica e inactual.

Mi madre es un piano triste (2021) inaugura su comienzo con un poema que presenta los tres tópicos que se irán entrelazando en el resto del relato: ambigüedad materna (“la desazón después el beso”), la rítmica de la maternidad (“una madre es un piano triste”) y la temporalidad disruptiva de genealogías cronológicas y familiares (“el primer accidente una madre dentro de otra madre” (p.13). Dice la narradora sobre su relación filial con su propia progenitora: “También una madre es el amor. O más bien una madre es todo el amor. Además, es un piano triste. Y a veces, un cardo eficaz” (p.100) y luego más adelante “La maternidad. Un jolgorio. También. Una tumba.” (p.136). En la reconstrucción agujereada de una sintaxis familiar, el relato muestra cómo la madre a muy temprana edad tejía bordados y cuentos en su máquina Singer, como así también componía canciones en el piano tratando de mantener sola a un esposo enfermo y a dos hijos pequeños que luego, al sumar un tercer hermano, fragmentan el cuerpo filial donde “el campo de batalla es la familia” (p.51), núcleo ya desarmado del cual la narradora pasará a ser, trastocadas las genealogías, una “niña madre de mi madre” una vez que los padres mueran. A partir de esa herencia de tristeza decide que no repartirá hijos por el mundo.

De esta manera, el deseo infante de no materner se resignifica en un presente adulto donde, al existir un impedimento biológico para quedar embarazada, ocurre un desplazamiento del cuerpo al tiempo: “Mi maternidad es la música. Y la imposibilidad. Y ese terreno plausible y abandonado”(p.18). Es el ritmo desacompañado respecto de esa cadencia universal del “ser madre” lo que la lleva a asumirse disidente por no haber tenido ni querido tener hijos. No obstante, habitar otra sintonía distinta al resto comporta sus consecuencias: “He sufrido por no tener hijos. He sufrido por no querer. He sufrido por querer y no poder. ¿He perdido el mundo? La maternidad es un estado ambiguo sin precedentes.” (p.85). En este relato, la maternidad se mantiene en estado de pregunta: ¿es suficiente el deseo para ser madre? ¿qué pasa cuando hay deseo y no sucede? O en otras palabras ¿qué se hace con lo que puede suceder entre un deseo y su efectivización? En el libro, la narradora va tramando a la madre y a su no-ser madre en la misma partitura inacabada, donde la historia de su histerectomía corre en paralelo de su rememoración filial con la madre ausente. La maternidad que se tuvo (la “hijidad” que no posee nombre) y la figura de madre que se hereda coincide con la no-maternidad que se tiene, ya que pasado y presente se conjugan en un mismo futuro desamparado de progenitoras y laúdes vacíos. En ese sentido, es preciso señalar que el libro comienza con dos paratextos que aluden a conciertos (completos o movimientos en particular) de piano y orquesta, uno correspondiente a Schumann y el otro a Ravel. En sintonía con ello, la puesta enunciativa de la obra comienza y finaliza con la maternidad entendida como una cuerda rota, donde la escritura última del libro coincide con el tono conclusivo del ritmo musical: “Ravel [...] su armonía final. Coincide. Con el tono triste. Y descatado. De este libro. Que avanza sin remedio. Hacia la disolución. De la maternidad. En la música.” (p.154) Dentro del libro, cada fragmento tiene su cadencia propia. En esta línea, la inclusión de poemas, definidos como ese haz de luz que recorre el sin tiempo iluminando desde el desierto (p.24), reafirma la búsqueda de una melodía personal (que podemos pensar en sintonía con Bejerman) que encuentre palabras para narrar la historia de un lamento prolongado.

Tienen lugar aquí, por tanto, dos aspectos de la maternidad que alteran temporalmente tanto al *cronos* materno como al textual: por un lado, una lógica de la recursividad autorreferencial que lleva el sentido hasta

su misma imposibilidad semántica, y por el otro, el juego con la inversión de una cronología personal que, a modo de mamushkas literarias, produce un desorden genealógico en el árbol familiar y se va intercalando con una temporalidad cambiante en la materialidad de la escritura. Como primer elemento, es posible sostener que la narradora experimenta un proceso de *autopoiesis* donde ella es capaz de mantenerse y reproducirse por sí misma al crear desde el presente su antes y su después: “Y descubro qué tan madre de mi misma soy. No quise gestarme. Mucho menos parirme. Ahora no tengo opción. Es tarde para abortar. Mi embarazo está demasiado adelantado. Soy mi propia hija a la que no puedo amar sin destruir.” (p.98). Ese proceso recursivo donde se vuelve a la idea de que una madre es a la vez la propia madre y la propia hija convierte a la maternidad en una historia de *doppelgangers* y a la escritura de la propia obra un palimpsesto donde se escribe lo que ya se escribió sobre lo que ya se escribió (p.117), llevando a que términos como “madre”, “abuela” o “hija” sean vaciados de su sentido y puestos a operar en su incompatibilidad relacional. En esta línea funciona como correlato la cronología inversa que también pierde su brújula y desorienta no sólo desde qué tiempo se habla sino particularmente quién habla, a la manera de las muñecas rusas, donde la primera en tallarse es en realidad la más pequeña de todas (la última de la genealogía) siendo la única pieza entera que va dando la medida de las demás. Así, la narradora encuentra en el pasado familiar de una abuela enferma y una madre embarazada el destino de su futura imposibilidad de ser madre:

Hay gestaciones que liquidan. [...] Se gesta hacia adelante y hacia atrás. Se gesta vida y se gesta muerte. Se gesta inoportunamente, se gesta sin gestar [...] En la muerte de esa madre muere un hijo de su hija. La muerte que arrastra. A otra muerte. (p.128)

El desorden genealógico no permite saber quién está dentro de quién y la operación de escritura también se presta para ello, siendo que el comienzo del relato así como los inicios de diversos apartados empiezan con la edad materna para organizar una narrativa que luego se pierde, se desvía hacia otras zonas de cajas chinas que terminan, en última instancia, con el final del principio, donde madre e hija avanzan para desactivarse mutuamente en “el fin del nacimiento” (p.160).

El corazón del daño (2021), por otra parte, también toma el esquema compositivo de un ritmo musical sólo que con sus propias variaciones: si para Malusardi, tanto la madre como la hija son las partituras inacabadas de una pieza musical desde la cual luego se escribe, para Negroni la hija comienza a escribir cuando la partitura de la madre se pierde. Así, tal como en el caso anterior, la madre es para la narradora-niña una figura bífida que expresa ambigüedad pura siendo la medida de todas las cosas: “Madre, cripta, nicho, altar [...] En el viento se acumulan ruinas de tu figura, Madre, sin ningún orden: mujer hermosa- beba de pecho- ser insufrible- niña vieja- anciana mucho- alma invisible.” (p.36). En esa relación amorosa y dañina con una Madre que delata, en el uso de sus mayúsculas, una adoración obsesiva de su autoridad cercana al origen divino, es en donde la narradora se reconoce como una obra literaria más de “la Autora-de-mis-Días” (p.42), escrita para tomar un papel secundario y pasivo frente a una madre nunca satisfecha: “A mi me dejaste sola en lo escriturado de la vida. Como una autora intransigente frente a su propia infancia amada y desastrosamente rota.” (p.21).

Esa carencia que la hija-obra padece encuentra su raíz en el tiempo originario de la dolencia, en el cual la enfermedad de la madre causa el desamparo e interrumpe la experiencia de una maternidad deseada y plena. De esta forma, la narradora sentencia que “el asma [...] no puede [...] arropar a nadie” (p.22). Ese tiempo enfermo que se abre en el pasillo donde la madre camina de noche para calmar sus ataques respiratorios es el momento que encuentra la hija para escribir un lazo entre el fracaso y la ausencia. La escritura parece, entonces, ganar su propia pérdida en tanto que el silencio de la afonía materna, ese ritmo desesperante de la respiración convulsa, pasa de ser una simple repetición filial y un posterior padecimiento médico (“Por años tosí con esmero, te imitaba bien. Me quedaba afónica, sin ninguna razón” (p.37) al descubrimiento de un sufrimiento rítmico y musical que encuentra en el asma un tono, un modo de escritura, y una máquina de resistencia. En este sentido, como ha sugerido Negroni, la madre con asma no sólo otorga el don del lenguaje sino que principalmente “inaugura un modo de escribir cortado, con la prosodia de una asmática que sabe que

se va a quedar sin aire.” (Frieria, 2021). A partir de esa cadencia dolorosa —la cual la narradora entiende como parte de su tiempo— la hija hace de la necesidad virtud; al equiparar los libros a la música como elementos fundamentales de un saber ignorado, se dispone a escuchar el motor de la escritura que el ritmo cacofónico, interno, desafinado y díscolo de la lengua materna (Negroni, 2021, p.115) marcó como un estilo literario a explorar. Esa escritura del daño doble, entonces, es lo que Punte llama lenguaje epigramático de una larga carta a la Madre (2022, p. 86) en donde la obsesión con su antecesora “desarma tanto la memoria como la temporalidad lineal” (ibid.), desarticulando en una reflexividad espiralada los mismos cimientos que dice construir.

El tiempo de las bibliotecas en la niñez, a su vez, le permite ingresar a otra cronología que le enseña sobre el uso de un pasado que guarda su futuro (o al revés) donde las horas dedicadas a la relectura permiten siempre otra interpretación posible de los hechos. Allí encuentra además, como sucede con Malusardi², un coro de madres letales que bucean en ese continente oscuro del vínculo, encontrándose —en las palabras de Duras, Beauvoir, Pizarnik, Thénon y Sontag— con un refugio del lenguaje en el cual guarecerse frente a la propia indigencia materna. Si bien la escritura se reconoce como fragmentaria ya que el ritmo asmático tajea lo que podría haber sido una textualidad extensa e ininterrumpida, es posible reconstruir cronológicamente las vivencias infantiles de la madre doliente y la niña sumisa en el hogar familiar para luego pasar a la experiencia de la mudanza, la adolescencia, el abandono paterno, las crisis nerviosas de la madre, las discusiones y reconciliaciones filiales, la rebeldía, la transgresión y la huida de la casa materna hacia una militancia setentista con su clandestinidad revolucionaria, llegando por último a una etapa adulta de vida en el extranjero, la construcción de una familia autónoma, el posterior divorcio, la vuelta a Buenos Aires, y en medio de dichos sucesos, la discordia entre la vida, la escritura y la maternidad.

Tomando en cuenta ese derrotero, se busca detener un momento, el de la infancia, para escribir a partir de un tiempo de enunciación particular que coincide, a su vez, con una búsqueda que la militancia de los ‘70 también deseaba conseguir: el ser eternamente hijo/a. Esa posición familiar-temporal le permite a la narradora “instalar, en medio de las ruinas, las marcas de la obsesión. Y después dejarse embeber, eludiendo el tedio de cualquier presente.” (p.21). De esta manera, el dispositivo narrativo de una obsesión anacrónica marca el ritmo de escritura donde esa urgencia de decir lo máximo con lo mínimo asume la forma (pero también la fuerza contenida) de un poema, cuyas palabras se convierten en dardos erráticos, herederos de la ausencia materna. Por su parte, la detención en lo microscópico de los recuerdos constituyen en esta ficción materna la estructura textual de la narración. La elección de esa forma estética es un legado personal que se repite en el modo de contar la historia: “el gusto por los bordes, la debilidad por la falla, este breviario feroz de proposiciones falsas, Madre, me vienen de vos” (p.141). Así, esa dimensión omnipresente del inicio del relato, que cubre a su progenitora de un manto sobrehumano, da respuesta a la pregunta sobre cómo se escribe un daño. Frente a la grandeza de la madre se elige lo contrario, es decir, se traza el camino de la fragmentación como una posición subversiva en contra de la apología del sentido, ya no sólo de la falta materna sino, llevado a mayor escala, de todo orden signifiante posible. La constatación en el texto de lo insoluble consiste en entender al lenguaje como un cortocircuito (temporal, corporal, espacial, memorial) que crea, en ese viaje a la nada que es la vida y dentro de ella la maternidad, un atajo hacia la escritura, ya que al final “no queda más, si es que algo queda, que una pequeña música nómada, a contramano del verano.” (p.29).

En sintonía, Malusardi se inscribe de igual manera en una narración de lo irremediable en la cual lo que el cuerpo no puede escribir, lo hace el lenguaje aunque de manera provisoria, contingente y parcial: “Lo irremediable. Escribo lo irremediable. Buscando remedio. Con esa intención. Pero lo irremediable no es remediable. O sólo mientras escribo. [...] Lo irremediable paraliza. O empuja. A la escritura.” (p.156). Esa puesta en palabras de la maternidad impedida —que en ciertas instancias permite hablar de una herida pero en ningún caso de su reparación— toma cuerpo en el texto a partir de los adverbios de negación (tal como nombrar a su estado “mi maternidad no”), transportando así la vivencia de un deseo rechazado en el propio lenguaje en uso, al servicio de reforzar la idea de una privación que no tiene nombre y que sin embargo dice

y reclama. Aquí, distinto a lo que ocurre en Negroni, el acto de escribir no es atajo sino tachadura furiosa en un texto vacuo:

No hay modo de encarar una escritura sobre la maternidad sin haber tachado lo que con tanto énfasis nos cruzó la cara. No hay modo de sobrevivir ante una madre. No hay modo de abandonar una hija en la escritura tachándola. Quien narra tacha. Quien vive se acostumbra. (Malusardi, 2021, p.125).

Existe en esa orfandad inversa, por tanto, una correlación de la tachadura en el papel con la tachadura en el cuerpo femenino mediante la práctica médica de la histerectomía, a la cual es sometida la narradora y en la que le es extraído el útero, un órgano “disfuncional” en tanto no le permite engendrar a su progenie. Así, el dibujo de “una extensa raya por encima del pubis” que luego finaliza en una serie de puntos como “condición de cierre fatal” (p.132) se corporiza en la materialidad textual del relato al modelizar el procedimiento clínico y volverlo gramática de una violenta operación de desalojo. En ese mecanismo la narradora, tal como en Negroni, también encuentra en la negatividad un orgullo reivindicatorio de su carencia; de esta forma todo “lo que no hice lo que no parí lo que no gesté lo que no deseé lo que no fui madre.” (p.107) se torna, a través del lenguaje tachado, en proyecto literario y narrativa disruptiva de continuidad.

CONSIDERACIONES FINALES

“digo y es tu voz adentro mío (...)/
la trama materna/
ahora también soy yo”
(*La trama materna*, Gabriela Larralde, 2020)

A modo de conclusión, es posible sostener que las distintas ficciones maternas del corpus analizado contribuyen al estudio de una moderna Babel literaria de madres que ha adquirido, en el último tiempo, las modalidades de un cierto “giro materno”, expresado claramente en el fenómeno actual del *boom* sobre literatura que indaga en las relaciones entre maternidad y escritura. Como una sucesión de una obra ficcional a otra, todas las producciones aquí enunciadas ofrecen distintas claves para auscultar el pulso de la maternidad en el mundo contemporáneo, en lo que respecta no simplemente al empleo temático de las madres en términos narrativos o funcionales, sino como verdaderos dispositivos de pronunciamiento y experimentación estético-políticos que motorizan el relato cuando son sus propios agenciamientos los que emergen del espacio marginado al que tradicionalmente se las había recludo. En este sentido, cuando la maternidad se interroga por las formas ficcionales de contar desde una voz propia, afecta los modos de escritura dado que utiliza el mecanismo básico de la narración, que entrama al tiempo en un relato, para inscribir en él una transformación cualitativa de las cronologías modernas, ya sea tensando la duración del presente como acontece con la tríada materna de Rosa Iceberg, ya sea componiendo ritmos con restos de otros lugares y otros momentos como aparece en las musicalidades descentradas de ambas Marías (Malusardi y Negroni).

En el primero de los casos, considero que las diversas maternidades jóvenes —que habitan un mismo siglo, un mismo país, una misma posición económica y se ven, sino atravesadas por las reivindicaciones feministas, al menos interpeladas por las relaciones contemporáneas entre escritura y género que las crecientes ficciones literarias escritas por mujeres de a poco se animan a mostrar— logran dilatar la flecha del tiempo al recurrir al repliegue experiencial de su propio presente. En el lento recorrido narrativo por un tiempo que acontece siempre de manera acelerada, las maternidades del presente absoluto (por el mismo hecho de poner en la escritura sus experiencias más o menos recientes) se manifiestan hábiles para elaborar estrategias temporales que les permitan interrumpir la velocidad lineal del progreso y generar otros vínculos materno-literarios. De esta manera, mientras que la madre en Bejerman desaprende la cotidianeidad del tiempo rápido en favor de una demora en el detalle aprovechando el tiempo de escritura dentro del tiempo de sueño del bebé, y en tanto que la táctica materna de Navajas implica asumir el robo filial de ese tiempo que se traduce en escribir en

cualquier lado y a cualquier hora, registrando los acontecimientos mínimos con los ojos prestados de sus hijos, el método en Fanti consiste en abarcar la vivencia milimétrica del tiempo así como de su quehacer literario en función de la inminencia filial que constituye, paradójicamente, quietud y cambio a la vez. En el segundo de los casos, la flecha del tiempo se contorsiona en direcciones imprevistas dando saltos hacia atrás o hacia adelante, en una indefinición del tiempo narrativo que pivotea por momentos en una estabilidad del presente y por otros en el recuerdo de una infancia pasada o de un abandono futuro. Aquí, los relatos tanto de Malusardi y Negroni toman prestado el orden temporal de los ritmos musicales pero de manera opuesta, siendo el primero de ellos organizado desde un afuera (el piano) mientras que el segundo se plasma desde un dentro (el asma). En ambas, a su vez, el tiempo de la ambigüedad materna es representada en una afectación formal de la escritura, no pudiendo escribirse igual antes que después de la madre, y evidenciando esa marca en un procedimiento de la tachadura sobre el resto del cuerpo no fértil, para la primera autora, o de la insolubilidad del amor materno como daño, para la segunda.

No obstante, todas las escrituras maternas utilizan el mecanismo del montaje de una textualidad fragmentada para construir sentido y articular un *tempo giusto*, capaz de hacer justicia a la temporalidad donde se desea permanecer sin traicionar la intimidad autobiográfica de sus relatos. Ninguna de ellas, en consecuencia, se rige por un valor de uso o cambio y son irreductibles al tiempo frenético del mercado, aún cuando la irresistible tentación de la rapidez precaria de la modernidad conduzca a condensar todas las singularidades en un mismo tiempo único y monótono. Por último y a modo de cierre, en estas series arbitrarias y yuxtapuestas de lo que se trata es de ampliar el presente hacia otros tiempos de tensión creativa y convertirlo en una plataforma de temporalidades conflictivas, que no subsuma la experiencia compleja a un culto moderno a las maternidades líquidas de consumo. Así entendida, un modo de leer este funcionamiento reciente y poco explorado de la relación entre literatura y maternidad daría a entender que la última dispone de todos los elementos para ser considerada, en el siglo XXI, no sólo una máquina de escribir sino fundamentalmente una máquina de pensar el reparto sensible de lo común.

REFERENCIAS

- Alonso, M. (2022). Ana Navajas: Me costó poner en valor estar escribiendo algo doméstico. *20minutos*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/mujer/mas-mujer/ana-navajas-me-costó-poner-en-valor-estar-escribiendo-algo-domestico-5083927/>
- Amado, A. (2003). Memoria, parentesco y política. *Debate Feminista*, 28.
- Amaro Castro, L. (2020). Maternidades "líquidas": feminismos y narrativas recientes en Chile. *Revista Chilena De Literatura*, 101, 13–39. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/57309>.
- Anzaldúa, G. (1980). Hablar en lengua. Una carta a escritoras tercermundistas. C. West (ed.). *Palabras en nuestros bolsillos* (pp. 277-285). s.l: Bootlegger Press.
- Barrera, J. (2020). *Línea nigra. Ensayo de novela sobre embarazos y terremotos*. Ciudad de México: Almadía.
- Bejerman, G. (2017). *Un beso perdurable*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Bourdieu, P. (2000). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- De Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo*. Barcelona: DeBolsillo.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Londres: Macmillan Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Fanti, C. (2020). *A esta hora de la noche*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Freixas, L. (2015). *El silencio de las madres. Y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Madrid: Aresta Mujeres.

- Friera, S. (2021). María Negroni: A la literatura no le interesa la verdad. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/373900-maria-negroni-a-la-literatura-no-le-interesa-la-verdad>
- Frontera, Paz A. (2023). Sexo en el trabajo. *LatFem*. Recuperado de <https://latfem.org/sexo-en-el-trabajo/>
- Gabaldón, V. (2022). Estás muy callada hoy: el debut literario de Ana Navajas. *Mamazine*. Recuperado de <https://www.mamazine.es/estas-muy-callada-hoy-el-debut-literario-de-ana-navajas/>
- Jacobs, A. (2007). *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1987). *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1995). El tiempo de las mujeres. *Debate Feminista*, 11. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe>
- Larralde, G. (2020). *La trama materna*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Malusardi, M. (2021). *Mi madre es un piano triste*. Buenos Aires: Las Furias.
- Maradei, G. (2016). Cuerpos que inciden: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década. *Chasqui*, 45(1), 246–263. <http://www.jstor.org/stable/24810891>
- Márquez, L. (2019). Laura Freixas: Sabemos mucho sobre la guerra y muy poco sobre la maternidad. *CulturPlaza*. Recuperado de: <https://valenciaplaza.com/laura-freixas-sabemos-mucho-sobre-la-guerra-y-muy-poco-sobre-la-maternidad>
- Meruane, L. (2014). *Contra los hijos*. Madrid: Literatura Random House.
- Navajas, A. (2019). *Estás muy callada hoy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Negroni, M. (2021). *El corazón del daño*. Madrid: Literatura Random House.
- Negroni, M. (2021). *Oratorio*. Madrid: Vaso roto.
- Punte, M. J. (2022). Feminismo y archivo expandido: el ejemplo de la “máquina Negroni”. *Confabulaciones*, 7, 72-89.
- Rich, A. (1998). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Cátedra.
- Riva, A. (2022). *Ahora sabemos esto*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Rosa Iceberg.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. España: Dos Bigotes.
- Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- Suleiman (1985). Writing and Motherhood. En C. Kahane (Ed.), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation* (pp. 352-377). Estados Unidos: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501741951-018>
- Tubert, S. (1993). *Figuras de madre*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Yuszczuk, M. (2020). *Madre soltera*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (Auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.
- Zunini, P. (2021). Cecilia Fanti: El elemento más olvidado de los feminismos es la maternidad. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/grandes-libros/2021/05/15/cecilia-fanti-el-elemento-mas-olvidado-de-los-feminismos-es-la-maternidad/>

NOTAS

- 1 En las últimas dos décadas del siglo XXI el mercado editorial argentino ha aumentado significativamente el volumen de producciones literarias que reflexionan de manera crítica sobre la maternidad. Sin ánimos de elaborar una lista cerrada y exhaustiva, se pueden mencionar los siguientes títulos que transitan por la ficción, el ensayo, la poesía y la autobiografía, en su mayoría en sellos de editoriales independientes: *Historia de mi madre* (2004) de Angélica Gorodischer, *Elena sabe* (2007) y *Una suerte pequeña* (2015) de Claudia Piñeiro, *Lengua madre* (2010) de María Teresa Andruetto, *Partida de nacimiento* (2011) de Virginia Cosin, *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, *Pendiente* (2013) de Mariana Dimopulos, *Distancia de rescate* (2014) de Samantha Schwebelin, *Matate amor* (2012) y *La débil mental* (2014) de Ariana Harwicz, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, *Mamá mala* (2015) de Carolina Justo Von Lurzer, *Estrógenos* (2016) de

Leticia Martín, *La trama materna* (2017) de Gabriela Larralde, *Fugaz* (2019) de Leila Sucari, *La ruta de los hospitales* (2019) de Gloria Peirano, *Vikinga Bonsai* (2019) de Ana Ojeda, *Una casa llena de gente* (2020) de Mariana Sandez, *La sal* (2020) y *Ahora sabemos esto* (2022) de Adriana Riva, *Madre soltera* (2020) de Marina Yuszczuk, *Madre robot* (2021) de Nora Rabinowicz, *Esta herida llena de peces* (2021) de Lorena Salazar Massa, *Negro casi azul* (2021) de Paula Mariasch, *Medias de unicornio* (2021) de Yaiza Conti Ferreyra, *Efectos personales* (2022) de Mariana Mariasch, *La voz de la madre* (2022) de Silvia Arazi, *Meditación madre* (2022) de Ana Montes, *El magín* (2022) de Larisa Cumin, *El año en que debía morir* (2022) de Natalia Moret, *Plan de parto* (2023) de Andrea Márquez y *Música materna* (2023) de Graciela Batticuore, entre otras. Asimismo, también se consideran en esta línea las reediciones y traducciones de textos anglosajones al español claves para la maternidad y la literatura como lo son *El nudo materno* ([1976], Las Afueras, 2018) de Jane Lazarre o *Un trabajo para toda la vida: Sobre la experiencia de ser madre* ([2001], Libros del Asteroide, 2023) de Rachel Cusk.

- 2 La autora hace un recorrido por una extensa genealogía literaria de la maternidad en los siglos XX y XXI, considerando en ella obras tan variadas como son *Una muerte muy dulce* (1964) de Simone de Beauvoir, *El nudo materno* (1976) de Jane Lazarre, *Nacemos de mujer* (1976) de Adrienne Rich, *Apegos feroces* (1987) de Vivian Gornick, *Husos* (2006) de Chantal Maillard, *Mía* (2007) de Ana Arzoumanian, *El comienzo* (2010) de Dolores Etchecopar, *Nada se opone a la noche* (2011) de Delphine de Vigan, *Maternidad imposible* (2012) de Irene Vilar, *Contra los hijos* (2014) de Lina Meruane, *La materia de este mundo* (2015) de Sharon Olds, *Las manos de la madre* (2015) de Massimo Recalcati, *La memoria donde ardía* (2019) de Socorro Venegas, *Taj Mahal* (2020) de Deborah Eisenberg y *Décima luna* (2020) de María Casiraghi.