

# “Ella se manda sola”: maternidad, deseo y animalización femenina en la *Trilogía de la pasión* de Harwicz

LUNA DELMONTE  
Università Ca' Foscari Venezia

## Resumen

El presente artículo analiza las tres primeras novelas de Ariana Harwicz, centradas en la narración de maternidades involuntarias, que mientras ponen en tela de juicio el concepto clásico de maternidad lo subvierten liberándolo de los estereotipos sociales. Con esta premisa, los textos se abordarán a partir de tres vertientes críticas: en primer lugar, se evidenciará el proceso de deconstrucción de la idea canónica de maternidad; en segundo lugar, se hará hincapié sobre el valor destructivo del deseo que mueve a las tres protagonistas determinando sus acciones; por último, se estudiará cómo el impulso erótico de las mujeres desemboca en su propia deshumanización y consecuente animalización, que implica una vuelta al salvajismo originario.

**Palabras clave:** Ariana Harwicz, literatura argentina, maternidades involuntarias, deseo, animalización

## Riassunto

L'articolo analizza i primi tre romanzi di Ariana Harwicz centrati sulla narrazione di maternità involontarie che sovvertono il concetto classico, liberandolo dagli stereotipi che gravano su di esso. A tal riguardo, lo studio dei testi vede un triplo approccio critico: in primo luogo, si evidenzia il processo di decostruzione dell'idea canonica di maternità; in secondo luogo, si sottolinea il valore distruttivo del desiderio che smuove le tre protagoniste, determinandone l'agire; infine, si studia il ruolo dell'impulso erotico, che porta alla disumanizzazione e successiva animalizzazione femminile, intese come ritorno ad un originario stato selvaggio.

**Parole chiave:** letteratura argentina, maternità involontarie, desiderio, animalizzazione



Dentro de la representación latinoamericana contemporánea de la maternidad destaca la argentina Ariana Harwicz (1977), cuyas primeras tres novelas, *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2016) conforman una trilogía protagonizada por madres que no consiguen adaptarse al papel que la sociedad les ha asignado y ante el cual se rebelan<sup>1</sup>: en los

<sup>1</sup> Definida “de la pasión” tras la reciente publicación de Anagrama (2022). Antes había sido denominada “trilogía de la maternidad” por la crítica y “trilogía involuntaria” por la misma autora. Harwicz, declaró en múltiples ocasiones que en ningún momento había pensado en escribir una trilogía: ha aclarado haber escrito de manera espontánea y separada las tres obras, que inadvertidamente han terminado retratando matices distintos de la realidad maternal.

tres casos, la llegada de una maternidad no deseada e involuntaria trastorna la vida de las protagonistas, que tienen que enfrentarse a la obligación de cumplir con normas que anulan su condición de mujer y la reducen a la de madre, mientras limitan sus funciones al cuidado de los hijos y a la preservación de la familia.

En este marco, el presente trabajo pretende analizar la trilogía de Harwicz enfocándose en algunos de sus temas sobresalientes: empezando por la maternidad, factor detonante de la crisis de las protagonistas, se ahondará en la clave del deseo y de la animalización femenina pasando por el análisis del rechazo del cuerpo filial y la naturaleza destructora de las protagonistas.

## 1. "SOY MADRE EN PILOTO AUTOMÁTICO": UNA CONDENA SOCIAL

En su "trilogía de la pasión" Ariana Harwicz retrata tres tipos de maternidad que refutan el ideal clásico y ponen en tela de juicio la relación institucionalizada entre madre e hijo. Las tres novelas exploran los aspectos más silenciados de los vínculos familiares, hurgan entre sus verdades encubiertas y revelan otras caras de las figuras maternas y filiales: como afirma la propia autora, sus relatos no se ocupan de ilustrar lo que la maternidad "no" es, sino lo que "también" es (en Velázquez, 2020), considerando los múltiples matices que la conforman<sup>2</sup>.

Para empezar, el punto de viraje en la vida de las protagonistas —que funciona como detonador narrativo— coincide con la llegada inesperada de la maternidad y la consecuente anulación de la condición de mujer. Las mujeres de Harwicz se ven repentinamente transformadas en "ángel[es]-de-la-casa" (Meruane, 2014: 52-53 y 96-97) o en personajes "relativos" (Badinter, 2012 [1980]: 13), en cuanto se definen a partir de sus relaciones filiales y matrimoniales, y "tridimensionales", pues han de encarnar tres papeles a la vez: los de mujer, esposa y madre. En los tres casos se trata de maternidades involuntarias y no deseadas, frente a las que las protagonistas tratan de encontrar una vía de escape que les permita recuperar su libertad perdida. Por contraste, la presencia de las instituciones y sus consecuentes demandas funciona como elemento opositor y rival, declinado de manera distinta en los textos que conforman la trilogía.

Esto se ve bien en *Matate, amor*, donde las imposiciones externas se ven encarnadas por los personajes del marido y de los suegros de la protagonista, quienes al señalarle a qué tipo de madre y de mujer debería corresponder subrayan sus fallas y condenan sus descuidos. Ellos, junto con el hijo, conforman a ese "grupo organizado" (Malinowski, en Fandiny y Rossi, 2014 [1927]: 35-36) ideal sobre el que la familia —en cuanto institución— sienta sus bases: cada integrante del núcleo tiene que cumplir con un papel específico, cuyo fin último es el cumplimiento "privado" de un objetivo colectivo (Malinowski, en Fandiny y Rossi, 2014 [1927]: 35-36) que coincide con la organización familiar. Ante la evasión materna de dicho orden la familia critica sus conductas y trata de modificarlas, como se lee en el texto:

No importa que pasara la mañana entera pensando cómo traducir mi estado de encierro [...] Mi suegra me objetó de lejos [...] por qué no hacía algo de gimnasia. Qué hacés toda la mañana yendo y viniendo. Podés ir a un curso de yoga gratuito que hay en el centro, yo te lo cuido mientras. No importa si pensás en un soneto de Shakespeare, si hurgás en tu consciencia buscando un minuto en el que hayas sido libre y no encontrás. No importa el cerebro y sus referencias, sus elucubraciones, su indagación de símbolos, el afán. Importa qué hacés, a dónde vas, si te movés. (63)

<sup>2</sup> Los temas tratados por Harwicz en sus novelas la incluyen dentro del grupo de escritoras contemporáneas que Gallego Cuiñas (2021) ha definido como "novísimas", en cuyas narrativas la maternidad, la familia, el incesto y el filicidio, entre otras temáticas, ocupan un lugar privilegiado dentro del "giro estético feminista" (Gallego Cuiñas, 2021: 17-19).

“Hurgando en su conciencia” la mujer no encuentra un momento en el que no haya tenido que cumplir con un papel determinado. Más aún, al convertirse ahora en madre, todo lo demás desaparece y pierde sentido: su cultura, su inteligencia y su pasado de “letrada” no sirven para la educación de su bebé. Como resultado, sus tareas han de reducirse al ámbito doméstico y coincidir con las que la comunidad considera apropiadas para su rol: tiene que realizar las labores que el orden jerarquizado le solicita, con la finalidad de satisfacer las necesidades colectivas que se le fijan (Fandiny y Rossi, 2014 [1927]: 38-39). Al contrario, el autocuestionamiento, la curiosidad y la introspección no aportan ningún beneficio, pues la desvían de las prioridades exigidas: “las madres no piensan, y si piensan traicionan algo de la maternidad, del instinto” (Meruane, 2014: 91). A partir de su embarazo, todo se modifica en función de las necesidades del hijo: la mujer, condenada a la “impostura” de una identidad ajena (Massó, 2016: 377), tiene que adaptarse a una vida que no considera propia y realizar actividades que no despiertan su interés. No importa cuál sea su opinión al respecto, su deseo tiene que ser nulo, desaparecer, y su imagen eclipsarse bajo la sombra de la de su hijo. Así se dice:

¿A dónde vamos? Dice mi suegra [...] y siempre es igual. No puedo quedarme callada, solamente mirar por la ventanilla, tengo que proponer un lugar de paseo. [...] Hay que parecer entusiasmada y hay que hacer que parezca que se vive. Hay que llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso hay que hacer para que tenga infancia. (51-52)

Como bien dice Stedile Luna (2017), “la familia” en *Matate, amor* es “una carga institucional”: ante la monotonía de una vida artificial, lo único que la mujer puede hacer es llevar adelante una ficción y simular disfrutarla, pues lo fundamental no es que sus días la satisfagan, sino que parezcan hacerlo.

Del mismo modo, en *La débil mental* la institución aparece –al menos en parte– encarnada por los personajes de la obra y sobre todo por el amante de la hija, quien por un lado coincide con la imagen de libertad y satisfacción del deseo femenino, mientras por el otro se hace portavoz de la opinión social respecto de la maternidad. De hecho, al referirse al embarazo de su esposa, introduce una imagen estereotipada de la figura femenina, pues remarca la contraposición de naturaleza sexual presente entre la mujer (relacionada con el deseo y el placer) y la madre (reducida a la mera reproducción). Una vez más el instinto sexual humano se formaliza mediante la interposición de las instituciones del matrimonio y de la familia: la “acción útil” pasa a ritualizarse (Le Cœur, en Fandini y Rossi, 2014 [1939]: 37-38; Han, 2021) con el objetivo de integrarse en un sistema que la justifica al perpetuarla, aunque al mismo tiempo la despoje de su carácter primario. Como se lee en *La débil mental*:

Ella es vieja para ser madre, no podía privarla de esto, no después de tantos años de concubinato, hubiera sido como enterrarla viva [...] Si la dejaba ahora no podría conseguir a otro, ya es tarde hasta para que congele óvulos. Sus óvulos están desgastados y lo mínimo que puedo hacer, si no la deseo, es darle [un hijo]. (63)

De acuerdo con el concepto clásico de maternidad, todo está relacionado con el desgaste del cuerpo femenino: la edad biológica de la mujer determina su utilidad, vinculada a la insistente alarma del dictado social.

En *La débil mental*, la presencia institucional también se representa a través de la infancia de la hija, entendida como estorbo e impedimento a la libertad sexual materna: una “etapa por

superar [...] [pero que] parece no superarse nunca” (Francica, 2024: 67). La madre, acostumbrada a vivir en los márgenes y aislada de toda norma social se ve repentinamente incluida en un sistema de leyes que, mientras amparan la condición infantil, la exhortan a amar a su hija reduciendo su libertad. Frente a la rigidez de los mandatos externos, la mujer se esfuerza para acelerar el proceso de desarrollo de su hija y así “vomitar [su] niñez” (10), para huir de las obligaciones maternas y del rigor opresivo de la mirada social: “¿Queda whisky en la despensa, hija? Qué bueno que haya pasado tu infancia, que alegría que todo quede tan lejos que casi no haya sido [...] Desde que naciste esperé este momento” (9). La madre utiliza su marginalidad como recurso para criar autónomamente a la niña y obviar tanto las normas como las exigencias infantiles de esta, quien quedará traumatizada eternamente tras la irresponsabilidad de su progenitora.

Queda patente cómo en *La débil mental* el límite institucional aparece sobre todo de manera refleja, en calidad de juicio del lector respecto al personaje de la madre: frente al desarrollo de la narración resulta inevitable percibir el exceso de los comportamientos maternos, que rebasan todo tipo de ética y moral. La mujer rehúsa de manera consciente sus responsabilidades y compromete la infancia de su hija, obligándola a presenciar sus aventuras sexuales y animándola desde la temprana edad a repetir sus mismos actos. Este parlamento es un buen ejemplo:

Mamita [...] mostrándome el sexo, ansiosa esperando a que me haga adicta. [...] Mamá feliz cuando mi espalda es atravesada por un elástico sujetador y ya hablo sucio. Mamá sonriente el día en que un hombre me siguió por el bosque, y me dijo, no tengas miedo. [...] Satisfecha cuando empecé a dibujar erecciones en las mesas del colegio. Ansiosa por poder pitar como dos chimeneas en los atardeceres, irnos de copas a un pub de navegantes tatuados, reír en la barra como dos histéricas puerlerinas y tocar bíceps. (22)

Luego del período crítico correspondiente a la etapa infantil, la mujer consigue criar a una hija que reproduce – si bien parcialmente – sus conductas encontrando su escapatoria en la marginación. La imagen familiar retratada es la de dos mujeres suspendidas en un tiempo y un espacio indefinidos, cuya alienación las distancia de la sociedad y las entrega a las leyes salvajes de la naturaleza: en medio del vacío, del olvido y de la potencia arrasadora de su sexualidad.

En comparación con las demás obras, en *Precoz* la presión institucional aumenta considerablemente y juega un papel fundamental dentro del desarrollo de la novela. De hecho, se puede decir que la historia narra el juego de tensiones entre la pareja madre-hijo y los órganos judiciales, pues mientras ellos persiguen a la familia, esta intenta esquivarlos a través de huidas y evasiones a sitios marginales (como el bosque). El elemento de mayor contraste entre *Precoz* y los libros anteriores es la realidad social en que se sitúa la obra: un país en guerra, que además de imponer normas castiga a quienes las trasgreden, dentro de una sociedad jerarquizada y controlada por un poder coercitivo que “coarta la libertad individual” (Carmona Gil, 2021: 6) y donde cada individuo cuenta con una función específica. En *Precoz* cada personaje desempeña una actividad propia que facilita el desarrollo y el consecuente cumplimiento de la actividad de otro, dando lugar a un “determinismo” materializado aquí en el tejido cooperativo y garante del funcionamiento comunitario (Le Cœur, en Fandini y Rossi, 2014 [1939]: 37-38).

Por otra parte, el excesivo control social desemboca en la presencia de un sinnúmero de instituciones dedicadas al mantenimiento minucioso del orden deseado. En la obra, la institución familiar es la que se retrata con mayor detalle, lo que permite ofrecer otra perspectiva sobre la realidad materna y evidenciar la marginación y la indigencia de los protagonistas. En

*Precoz* la familia es un órgano exhaustivamente controlado y a la vez subordinado a otros que influyen sobre su funcionamiento. Con precisión, esto es lo que ocurre con la pareja madre-hijo, que al evadir las normas impuestas se ve constantemente vigilada por las autoridades, aquí metonímicamente representadas por la figura de la asistente social: “¿Es su hijo allá arriba? ¿Por qué no está en [la escuela]?” (21-22). La presencia de la institución escolar subordina la libertad de la familia a su funcionamiento, mientras se ocupa de amoldar el hijo a los requerimientos sociales y así distanciarlo del extravío materno. Tal como en *La débil mental*, donde la etapa infantil sobreexpone a la madre, en *Precoz* la adolescencia del joven y sus necesidades educativas aseguran una vigilancia constante sobre las actividades familiares, que a menudo culmina en interrogatorios y detenciones.

Por último, la perspectiva social respecto del rol femenino se refleja en la visión de los demás personajes sobre la protagonista, para quienes constituye el exacto opuesto de la mujer ética y estéticamente respetable, como se ve en el siguiente pasaje:



Usted está muy maquillada me dice uno de barbita y ropas anchas. Perdón, lo conozco, pregunto desde mi reposera. No, pero usted está demasiado maquillada, no está bien. Y cómo se atreve a decirme lo que está bien, de dónde sale [...] Usted debería maquillarse solo para su marido. (81-82)

La represión institucional desemboca en una sociedad conservadora e intolerante, que rehúsa toda diferencia y reacciona mediante la violencia y la discriminación: la mujer que no se ajusta a la imagen prefijada se señala y margina, ya que su presencia no contribuye al correcto funcionamiento comunitario. Como bien señalan Sánchez Martínez (2019: 420) y Carmona Gil (2021: 7), dicha incompatibilidad culmina en la “asignación de la locura”: al considerarse como anormal e inadaptada, la mujer se tilda de “loca”, en tanto desvinculada de la idea de “normalidad” alrededor de la cual la sociedad se estructura.

Sin embargo, pese a las restricciones familiares y sociales, las madres retratadas por Harwicz siguen su propio rumbo. De hecho, en las novelas se produce un quiebre rotundo entre los papeles prefijados y su efectivo cumplimiento, que separa la realidad institucional idealizada de la experiencia materna. Como resultado, los vínculos surgidos evolucionan al compás de sus propias leyes y demuestran la efimeridad de todo límite concebido. A diferencia de *La débil mental* y *Precoz*, que retratan maternidades similares y caracterizadas por un vínculo conflictivo-obsesivo entre madres e hijos, en *Matate, amor* la experiencia materna se vive de modo diametralmente opuesto, hasta el punto de poderse definir como casi nula. Más precisamente, en las tres novelas las protagonistas se oponen desde un primer momento a su repentina condición de madre, cuya evolución es sintetizable en tres pasos: el trauma inicial, relacionado con el nacimiento de un hijo inesperado, la repulsión del bebé y la necesidad de disociación entre su cuerpo y el de su hijo.

## 2. “AJENO A MÍ”: RECHAZO DEL CUERPO FILIAL

Así, el trauma corporal es un elemento común a las tres obras, pues constituye el primer contacto que las protagonistas establecen con la maternidad: antes de cualquier imposición externa, la alteración de su fisicidad anticipa las dificultades ínsitas en la experiencia materna. En *Matate, amor*, por ejemplo, la mujer necesita tomar distancia tanto de su hijo como de su propio cuerpo, que se ha deformado después del embarazo: “Me aprieto la grasa de la panza que quedó del embarazo, se me ocurre ahora que es un embarazo perdido, pero no, nada que ver. Son las sobras de mi cuerpo” (60). De este modo, la libertad perdida (los restos de piel sobrante) pasa a coincidir con la abyección, o “rechazo del yo” (Kristeva, 1988 [1980]), que aleja

al individuo de lo social y desemboca en la violencia: lo único que queda de su vida pasada es un cuerpo que repugna y desconoce, y al que ya no puede recurrir para encontrar la intimidad que el hijo le ha quitado<sup>3</sup>.

Por otra parte, en *Precoz*, la enajenación corporal se manifiesta a través de la incompreensión materna, puesto que la mujer no consigue elaborar un trazado lineal mediante el cual asociar su figura a la de su hijo: “si es que es mi hijo, ahora mismo dudo, cómo pude engendrarlo” (100). El desarrollo del joven, que provoca en él cambios físicos y comportamentales, lo vuelve irreconocible: su hijo ya no depende de ella, es un individuo autónomo que se ha desprendido por completo de su piel. En este sentido, y partir de las ideas de Recalcati (2015: 94), se puede ver que en ambas novelas las mujeres experimentan una sensación de autoextranamiento debido a la presencia del feto, que invade su interior y trastoca su estabilidad haciendo que su cuerpo les resulte ajeno. En este sentido, el concepto tradicional de “plenitud” materna se invierte, puesto que el niño colma el cuerpo de la madre de una manera que termina sofocándola: falta la misma falta, es decir, la distancia necesaria de la que puede surgir el deseo. La consecuencia es que el feto se conciba como un “parásito” que “le chupa la vida” (Hornike, 2023: 14), habitante de un espacio que debería permanecer vacío, mientras el cuerpo femenino se convierte en un mero envase destinado integralmente al acogimiento del hijo. Como destino común, las mujeres de Harwicz se encuentran acorraladas dentro de un cuerpo que primero generaba deseo y luego lo suprime, al volverse ajeno e impropio.

Por lo demás, el distanciamiento corporal presenta dos sentidos opuestos en *La débil mental*: el rechazo inicial de la figura filial y el surgimiento en la adultez de una relación de interdependencia entre madre e hija. En primer lugar, y análogamente a los demás textos, la madre declara no advertir como propia a su hija. Así dice:

Me paraban las enfermeras cuando fui a hacerme ver en el hospital para felicitarme [...] yo te destapaba un poco más para que vean qué bien confeccionada estabas [...] yo estaba tan engreída, pero a la vez, era extraño, como si no fueras mía, un número de menos o de más y es llamado equivocado. Cuando me alejaba unos kilómetros del pueblo con el cochecito, las dos tan solas e indefensas en la ruta nevada, te hubiera dejado. (69)

Aquí, como en *Matate, amor*, la mujer experimenta una disociación corporal inmediata: fuera de su cuerpo el quiebre es tajante y no admite la posibilidad de recuperación de una intimidad propia. En el libro, la hija se presenta como a un individuo separado de la madre desde el instante de su nacimiento, lo cual hace que el vínculo de complicidad que se generará después sea una simple reconciliación posterior entre dos mujeres, independientes de sus lazos familiares. Dicha aproximación diferencia *La débil mental* de las demás novelas, ya que a partir de un vínculo originariamente fracturado se origina un tipo de relación nuevo y ajeno a los compromisos familiares.

Por lo demás, el sentimiento de desprendimiento que acomuna a las tres novelas se manifiesta de manera distinta, en consonancia con el desarrollo relacional de las dos mujeres. El rechazo materno inicial, causado por la incapacidad de la madre de atender las necesidades infantiles de la hija, se transforma en una obsesión mutua, que lleva a una imposibilidad de separación e independencia. En este sentido, los escasos y breves momentos de distanciamiento se tornan en episodios de angustia y desesperación, pues ambas se revelan incapaces de soportar la ausencia recíproca:

---

<sup>3</sup> Para la relación entre los conceptos de “abyecto” (Kristeva, 1980) y de “biopolítica” (Foucault, 1978-1979), véase Sánchez Martínez (2018).

Camino buscándola por tierra y por aire, mirando hacia el cielo por si se colgó de un paracaídas, del ala de un avión de guerra, desnuda flamea en las ramas. Camino siguiendo el instinto materno que no hay. Me hago. Vivir sin ella. Pasar a la velocidad superior del pánico. Pero tiene que poder sentirme, la manada que se lame después de la cacería. Vivir sin ella los minutos previos a pegarme un tiro. (56)

Sin embargo, esa “unión parasitaria” en palabras de Harwicz (en Marichal, 2020) no está relacionada en absoluto con la experiencia maternal ni con el llamado “instinto materno”, puesto que la maternidad en *La débil mental* se afronta con desdén e indiferencia desde su comienzo<sup>4</sup>. La relación entablada entre las dos mujeres no es sino un desarrollo independiente de un vínculo obligado: tras la etapa infantil de la hija, las protagonistas se vuelven cómplices de una vida incauta y marginal, que no comparten como madre e hija sino como compañeras voluntarias, conectadas por un lazo sanguíneo accidental. Dicha complicidad constituye el límite último de esa “maternidad creada”, ya que pasa por lo cínico y lo paradójico hasta alcanzar su extremo: el homicidio del amante maquiavélica y perfectamente orquestado por las protagonistas. Esta es la escena del asesinato:

Y ella se manda sola, salta del banco con energía y da un primer golpe con la cuchilla en la nuca. Y lo tira [...] ya empieza a toser agua y sangre, ya tiene la cabeza al revés. Mamá se le sube encima, vení, mierda, vení, hacé algo vos, me gruñe. [...] y me lo da por el mango, me pesa. Levanto el machete con todo mi amor, con todo mi corazón, también moribundo. El oxidado machete contra el cielo nuboso se clava otra vez en su estómago, otra vez, dice, y lo levanto y lo descargo pesado en su pecho, otra vez dice, y lo levanto y lo incrusto en su cuello. (67-68)

La relación madre-hija, que comienza con la generación involuntaria e indeseada de la vida, culmina con el regocijo ante una muerte dolosa e intencional, que simbólicamente consolida la restauración del vínculo entre las dos mujeres.

Análogamente, en *Precoz* se retratan las transformaciones que ocurren en la relación entre una madre y su hijo adolescente, cuyo desarrollo confunde y perturba a la mujer. Si en *La débil mental* el lazo “familiar” ya se había consolidado, en *Precoz* se narran los estadios de evolución de un vínculo que aún no se ha afianzado y que acaba de percatarse de su naturaleza cambiante. Como en la novela anterior, aquí también se alternan momentos de conflictividad con otros de obsesión, debido principalmente a la inestabilidad de la figura materna y a los desvaríos que interfieren en la regularidad del orden cotidiano. En este caso, el motivo primario que lleva a la alteración del equilibrio familiar es la personalidad controvertida de la mujer, de la que el hijo es su derivación directa o consecuente producto. El apego extremo presente entre la madre y el joven se traduce en arrebatos de celos y obsesión recíprocos pues, como en *La débil mental*, no consiguen vivir separados la una del otro:

Sigo sus pasos por toda la casa, adelante y atrás. Subo las escaleras dejando mis huellas en las suyas, y las bajo detrás de él, me cierra la puerta cuando va al baño, lo espero y lo sigo cuando va a buscar maderas y a la cocina cuando se hierve unas pastas. Soy su nube, su perdición. (40)

<sup>4</sup> También denominada “vínculo amniótico” por Ayén (2016), en referencia a la prolongación de una conexión inquebrantable cuyo comienzo coincide con el nacimiento de la joven. Sin embargo, se trata de una complicidad nacida en un segundo momento e independiente de los lazos familiares, por lo cual el adjetivo “amniótico” resultaría engañoso e impreciso, pues no define con exactitud el tipo de relación narrada.

La madre adora y venera al hijo, quien se convierte en el acompañante fiel de sus acciones descabelladas e impulsivas. Además, la mujer superpone sus propias exigencias a las del joven, mientras desatiende sus obligaciones de adolescente: “No vayas hoy, acompañame, perdón, mañana te llevo al colegio [...] Dale, no seas egoísta, hoy no te vas a perder nada y yo te necesito, qué lección pueden aprender” (21). Aquí, la ruptura del orden jerárquico establecido se realiza a través del personaje materno, quien se ocupa de alejar a su hijo de toda imposición y obvia los compromisos sociales a los que ambos deberían atenerse.

En el caso de *Precoz* la marginación no es la causa del vínculo anómalo que surgirá después, sino la escapatoria encontrada para vivir libremente su intimidad. Dentro de dicho aislamiento y de su resultante aproximación empiezan a emerger las primeras alteraciones relacionales en la pareja, provocadas por el cambio de percepción mutua que se establece tras el desarrollo físico del joven. Efectivamente, en *Precoz*, la madre no consigue adaptarse a la evolución de su hijo adolescente, cuya transición de niño a hombre la confunde y perturba. De repente, la mujer se encuentra ante un cuerpo ajeno y desconocido, en plena fase de transformación: “demasiado largo, demasiado crecido [...] el doble de cuerpo que [ella]” (8-9). Frente a la figura de un joven que ya “es un hombre” (14) su percepción se modifica y por momentos el cariño se transmuta en una atracción peligrosa y prohibida: “Al día siguiente mi hijo regresa como un marido resignado sin noción de qué día o qué temperatura, sin preguntar para quién, me abrocha el collar; me abotona el vestido, a veces apoyando sus labios en mi corset. Estás divina” (82).

Por el lado del hijo, en cambio, su desarrollo físico y mental también altera su visión respecto de la mujer, que se vuelve igualmente atractiva y le suscita fascinación. Una vez más, la relación trasciende los límites estipulados y casi llega al exceso rozando la fantasía del incesto, con lo que rompería drásticamente con todo tipo de prohibición: si el homicidio de *La débil mental* implicaba una colaboración entre dos mujeres dirigida hacia un sujeto externo, aquí la transgresión se circunscribe a los dos componentes del núcleo familiar y expresa el “grado máximo de la naturaleza animal del hombre” (Lévi-Strauss, 1981 [1949]: 145-159). Como ya se ha expuesto, las “estructuras elementales de parentesco” coinciden con las normas básicas que regulan toda organización familiar, que es una reducción en pequeña escala de la organización social. De este modo, si la transgresión de estas normas lleva al derribo de la estructura comunitaria por un lado, por el otro implica una vuelta directa a la autodeterminación animal, que no considera códigos éticos ni papeles prefijados. Llevado a la ficción y considerado el desarrollo narrativo de *Precoz*, el incesto vendría a representar una ulterior manifestación de marginalidad y salvajismo por parte de la pareja: en un espacio aislado y distanciado de la ley esta autodeterminación gobierna los ánimos de los protagonistas que, al igual que los animales que los rodean, viven según sus propias normas. Asimismo, el hecho de que el incesto se verifique entre una madre y un hijo menor de edad constituye otro factor de escándalo y perturbación, pues se añade la violación de todas las normas que amparan y definen a las figuras materna y filial. Al igual que en *La débil mental*, los papeles de ambos personajes, al salirse de las restricciones que los definen, se desdibujan hasta configurar una relación fragmentaria y perversa. Ambas novelas retratan relaciones imposibles de engastar en moldes preestablecidos y remarcan una vez más la pluralidad propia de la experiencia materna, desprovista de límites y capaz de cobrar formas irracionales e inauditas.

Por el contrario, en *Matate, amor*, Harwicz presenta una maternidad que no llega a afianzarse, puesto que a partir de su embarazo la protagonista aborrece y repudia la figura del hijo: el trauma físico, la repulsión y la disociación corporal afectan severamente a la mujer y repercuten de manera drástica en su vida. En consecuencia, después de la conmoción inicial percibida tras el nacimiento de un hijo no deseado, la madre reacciona mediante un rechazo corporal, que la lleva a disociarse físicamente de un ser que no siente haber parido: “ese aire



que queda atrapado en su estómago, aire de mi leche, aire de mi pecho, aire de mi interior [...] Quién tiene qué vida. En qué cuerpo estás” (11). La mujer advierte haber perdido el control de su cuerpo, pues ahora parte de este le corresponde a un ser ajeno, que ella desconoce y desprecia: “El bebé dormía adentro envuelto en mis tripas, ajeno a mí” (24). Frente a ello, la protagonista se siente despojada de su intimidad, puesto que “su interior”, al volverse accesible e impropio, ya no le pertenece: se trata de un cuerpo “compartido”, cuya función primaria es ahora la de sustentar a otro individuo. Así, a la necesidad de separación física se añade el deseo apremiante de abandono, que por momentos se convierte en impulso homicida hacia el marido y el hijo:



No es que pensara seriamente en matarlo, pero, en ese momento, con esa luz, estaba tentada [...] No es que fuera a matarlo bajo esa luna, pero todo es cuestión de segundos. Y esos segundos eran, cómo decirlo, en esos segundos me sentí cómoda con el peligro. Una especie de comunidad erótica con una pala que había por ahí, con un rastrillo, con el filo de una navaja oxidada [...] Es decir que no soy para nada una asesina. [...] Soy fruto de una familia normal. [...] Una familia normal es lo más siniestro. [...] Y fue ahí [...] que alcancé el máximo resplandor y tanteé un arma. [...] No estoy asumiendo que quiero cortarle la garganta. Digo solamente que me irrita la sumisión. (91-93)

Parece evidente que las restricciones externas constituyen el motor principal de la violencia de la mujer, pues le impiden desarrollar una relación regida sobre sus propios criterios. Al respecto, en algunas partes del relato se insinúa una maternidad alternativa e idealizada por la protagonista, quien consigue entablar un vínculo armónico, si bien hipotético y transitorio, con su hijo. El resultado es una relación “animal”, donde el hijo se convierte en el acompañante perfecto de sus evasiones al bosque:

Yo quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante. No parido en una sala de partos sino alumbrado en el rincón más oscuro del bosque. No silenciado con chupetes sino acunado con el grito animal. (68)

Una vez más, la organización institucional constituye un estorbo para la libertad femenina. Las leyes que regulan el nacimiento del bebé se contraponen a las intenciones maternas e impiden que la protagonista se encargue autónomamente de la educación de su hijo. Como resultado, la solución evasiva de la mujer se establece en la oposición exacta a lo social, esto es, la animalidad y el salvajismo. Además, al incluir a su hijo en su propio espacio de escape (la naturaleza y el bosque), su figura se iguala a la de los animales que lo habitan y pasa a encarnar a otra de las criaturas que simbolizan la libertad materna:

Me lo até al cuerpo y fuimos un canguro con su cría trotando a lo largo del predio con espinas, abejas y flores silvestres. [...] Al llegar al bosque lo desaté y lo dejé andar cuesta abajo. [...] Después lo busqué como solo una madre busca a un hijo. [...] Apenas camina y pudo treparse a un árbol. He parido a un pequeño bárbaro. [...] Le di de probar el agua empantanada del estanque. De comer los pétalos de las flores más coloridas y perfumadas. De morder las hojas para beber la savia. Imitamos los sonidos de los animales y fuimos parte de ellos. [...] Metí a mi hijo en el agua y sin querer lo bauticé. (69-70)

La animalización del hijo podría entenderse de dos maneras, ambas capaces de explicar el ideal femenino de reconciliación: la identificación de la madre en el hijo animalizado y la pérdida de sus responsabilidades maternas. Por un lado, la imagen del “bebé-animal” podría remitir a la de la mujer y así facilitar su identificación en él, puesto que abandonaría su naturaleza humana para entregarse a la animal convirtiéndose en una suerte de cómplice: el “hijo impuesto” se deshace de sus valores sociales y vuelve a un estado originario, análogo al materno. Por el otro lado, la animalización filial podría constituir una tentativa de atenuación de su figura: al integrarse en la naturaleza se volvería “hijo del bosque”, disociándose de todo lazo materno y favoreciendo la recuperación de la libertad femenina anhelada. Esta última opción sigue, incluso en la esfera imaginativa, el desarrollo real de la novela, donde la madre termina abandonando al hijo en los brazos del padre para integrarse *in aeternum* a la infinitud del bosque. Sin embargo, todo queda en el plano de la fantasía del personaje, sin llegar a realizarse: la única certeza es que la reanudación de los dos cuerpos, que en las demás novelas se concreta en la afirmación de un vínculo consciente y voluntario, aquí se reduce a una mera ilusión de la mujer, que en ningún momento llega a cumplirse.

En suma, la maternidad de *Matate, amor* es una condición que no se concreta: a partir del comienzo, la narración anticipa la voluntad de la mujer de librarse de su hijo, expresada mediante múltiples alusiones a la muerte premeditada y dolosa del niño. Además, el rechazo a su condición de madre se repite a lo largo de toda la obra, lo cual comprueba la imposibilidad de realización de sus idealizaciones y la devuelve a la única realidad que de verdad le corresponde: la familiar. Al sentir su vida obnubilarse bajo la sombra de su hijo, lo único que desea la mujer es deshacerse de él, dejar atrás su maternidad y recuperar su pasado:

Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. [...] Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. [...] No me hago cargo de lo que pueda pensar de mí. Lo traje al mundo, ya es suficiente. Soy madre en piloto automático. Lloriquea y es peor que el llanto. Lo alzo, le ofrezco una sonrisa falsa, aprieto los dientes. Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más. (99)

En esta primera novela, la solución a una realidad despreciada se halla en el mismo abandono, cuya opción se baraja a partir de las primeras líneas y evoluciona en el curso de la narración, hasta llevarse a cumplimiento en su final, donde la “renuncia a su rol de esposa y madre pone en escena la dualidad civilización/naturaleza” (Poblete Alday, 2024: 87-88) que atraviesa toda la novela. En *Matate, amor* la maternidad no cobra otras formas y no se adapta a las vivencias personales de la protagonista porque la experiencia es nula: se trata de una maternidad que en concreto no ocurre, sino que se resuelve en su disipación. A diferencia de las demás novelas no se alcanza ningún límite y todo permanece integrado en los moldes sociales establecidos que, paradójicamente, la protagonista afianza a través de su fuga, sin lograr quebrar ninguna de las barreras que habían estimulado su rebelión.

En consecuencia, aquí como en los otros textos el rebasamiento del límite desemboca en un estado de aislamiento y marginación que facilita la separación de las protagonistas de la esfera social: el espacio que habitan, desprovisto de leyes y restricciones, se convierte en un terreno baldío en donde todo puede ocurrir y en el que su deseo puede manifestarse libremente. El cuerpo de la mujer vuelve a vaciarse (Recalcati, 2015) para abrirse al surgimiento del deseo, mientras el espacio marginal se vuelve espejo de la libertad femenina que de ahora en adelante puede autodeterminarse. Finalmente, la excarcelación del deseo y su consecuente satisfacción culminan en una percepción íntima y originaria del ser, próxima a la animalidad y al salvajismo.

### 3. LA MEDIACIÓN DEL DESEO: DE LO HUMANO A LO ANIMAL

Efectivamente, el deseo es el elemento que estimula la acción de las tres mujeres de Harwicz, el motor de la energía destructora que permite su evasión: las protagonistas se instalan dentro de una tensión constante entre vida y muerte, que se representa por medio del deseo. Movidas por esas fuerzas, las mujeres pierden cualquier contacto con el mundo externo, ya que no consiguen adaptar sus impulsos a la firmeza del orden social. Siguiendo las teorías de Bataille (2017 [1957]) y considerando el término “violencia” en tanto “irrupción” y “ruptura de una prohibición”, se puede afirmar que las protagonistas de Harwicz habitan solamente este último plano: la evasión de la norma encuentra su explicación en la naturaleza irrefrenable del deseo, cuyo ímpetu destruye todo lo que interfiere con la posibilidad de su satisfacción, esto es, la maternidad y la vida social (junto con el trabajo en *La débil mental*)<sup>5</sup>.

Como consecuencia, la extensión totalizadora del deseo vuelve imposible todo contacto social, ya que irrumpe de manera violenta y continua en la cotidianidad de las mujeres: es “repetitivo, molesto [...] epiléptico [...] deforme” (*La débil mental*, 7), anula su capacidad decisional y pasa a constituir su único móvil existencial. En *Matate, amor*, por ejemplo, la protagonista no consigue separarse de su afán sexual, que funciona casi como un personaje real y en ocasiones antagónico, que la hace desesperar y la persigue mientras interfiere en sus intenciones:

Cuántas veces el deseo rozó lo insoportable, la boca de un caimán abierta a más no poder. El río me arrastró y fui una rama seca. Pedaleé los veinte kilómetros hasta mi casa queriendo vomitar. Pedaleé y pedaleé sin separarme de su gusto en mi saliva. El deseo me siguió a lo largo de toda la carretera, pegajoso, maloliente, servil. (80)

Ante la exasperación provocada por la irrupción del deseo, la mujer renuncia a su pudor y racionalidad para entregarse a la potencia arrasadora del flujo erótico: todo pierde importancia y ya nada puede ocupar su vida, pues el tiempo del que dispone está enteramente dedicado a la búsqueda de su satisfacción carnal. Además, esta pérdida de control no es sino la condición esencial y primaria que regula la transgresión de las prohibiciones: el deseo, en tanto interrupción momentánea de la fragmentariedad humana, es el motor del acto “violento” de la transgresión, que en sí encierra la suspensión temporal (*aufheben*, en el sentido hegeliano de ‘superar manteniendo’) de toda actividad racional (Bataille, 2017 [1957]: 35). En tal sentido, las mujeres de Harwicz viven en un estado permanente de violencia e irracionalidad, gobernadas por un ímpetu apremiante que domina por completo sus vidas.

Análogamente, en *La débil mental* el deseo se manifiesta como una necesidad imperante que se apodera del cuerpo femenino hasta alcanzar lo indecente y lo inmoral: un deseo “degenerado, [...] nocivo, [...] lunático” (11), un vigor funesto que tuerce sus mentes y envilece sus cuerpos. Más aún, el deseo corresponde aquí a una suerte de legado familiar que envuelve a las figuras madre-hija en un mismo universo de marginalidad y erotismo, donde nada cuenta salvo su concretización: “No estoy en este mundo sino en otro, mucho, pero mucho más celeste. Infinitamente celeste. Celestial. El mundo del vaivén sexual. Del ronroneo idiota. El mundo poseído del sexo con portones. Viste que aprendí la lección” (32). La hija absorbe y reproduce las “enseñanzas” maternas, pues abandona toda obligación y se entrega al placer sexual, que pasa a constituir su necesidad primaria y su evasión última. De este modo, la joven

<sup>5</sup> Esa misma destrucción abarca la totalidad de la obra de Harwicz y afecta también el plano formal: para un análisis detallado de este aspecto, véase Ponce Padilla (2018).

termina deseando el mismo deseo: que el afán erótico se manifieste, invada su cuerpo y ocupe integralmente sus días; que sea lo único de lo que pueda vivir. Como ella misma declara:

Quisiera levitar a dos centímetros del suelo. No alcanzar alturas espirituales, felicidades supremas, Olimpos. Perder peso, sentirme deshacer. Una tarde a dos centímetros del suelo. No es odio hacia mí, decir para qué habré nacido, qué fácil, una bala perdida en el oído, una bala en el tobillo, pasar el tiempo con mamá a darnos en las extremidades y aumentar el premio a medida que nos acercamos al pecho y terminar cerca del montículo, el cementerio privado femenino sin masa encefálica. (43)

Una vez más, se manifiesta la misma urgencia de irracionalidad contraria a todo deber: la hija solo precisa abandonarse a la levitación de su placer, sin obstáculos que se interpongan; por un momento –o quizás para siempre– necesita desprenderse de lo concreto y exigido para experimentar la libertad absoluta del puro deseo.

El mismo proceso de sumisión erótica se produce en *Precoz*, donde la madre se declara dispuesta a abandonar a su hijo frente a la garantía de satisfacción de sus anhelos. Así dice:

Es ahí que me pareció ver que mi hijo se lanzaba al río [...] nadaba totalmente excitado hacia nosotros [...] agradezco no haberlo llevado nunca a nadar, que no llegue, que le gane la marea, que lo retrase el río. [...] lo sigo mirando nadar frenético, por momentos braceando en el fondo, a merced de la corriente, nada y grita, tiene problemas para emerger y se da aire flotando bocarriba. Ahí sigue, haciendo la plancha arrastrado, lo veo venir empujado por el río pero solo cuenta que este averno de deseo dure. (100)

Esa relación obsesiva y cómplice, se debilita e incluso desaparece ante el vigor del deseo, que termina constituyendo su verdadera razón vital, el pilar narrativo y el propulsor de todas sus acciones. Incluso en esta última novela el instinto sexual sigue revelándose una garantía de evasión: frente a las exigencias del hijo y a la presión institucional, la mujer cuenta con la presencia invariable de su deseo, al que puede recurrir para separarse del resto y evadirse. El común denominador de las protagonistas de Harwicz es el ímpetu sexual, la única fuerza capaz de mantenerlas vivas frente al peligro de perdición: el deseo es a la vida como su falta es a la muerte.

Volviendo a las teorías de Bataille (2017 [1957]), el erotismo y el deseo son suspensiones conscientes, temporales y voluntarias de la muerte, fuera de las cuales la precariedad humana vuelve a acechar al sujeto. Al respecto, en la trilogía la muerte cobra dos sentidos: el desgaste materno y la desaparición del deseo. En primer lugar, la muerte aparece como como metáfora de la monotonía y el agotamiento doméstico. En *Matate, amor* el peso de esta fatalidad se expande por la totalidad de la casa hasta llegar a habitarla. Se trata de una gravedad estática, emanada por los cuerpos de quienes construyen la artificialidad que la protagonista abomina: “La muerte está presente en el fuego, en la alfombra, en las cortinas, en el aire encerrado de los muebles de campo y en la vajilla de azogue. [...] La muerte exuda de los paraguas apilados cerca de la puerta” (28). De la misma manera, todas las mujeres de Harwicz viven en una línea intermedia entre dos excesos, al borde entre la explosión de la energía vital y su sistemática desaparición. Dentro de esa atmósfera abrumadora, las mujeres reaccionan paradójicamente mediante la contemplación y el anhelo de su propio deceso, buscando, por tanto, lo que al mismo tiempo rehúsan. Sin embargo, aunque enfermedad y curación coincidan en su designación, se oponen en el nivel de su significación: la muerte metafórica, ligada al ámbito doméstico, equivale a un encarcelamiento angustioso y extenuante, a un deceso involuntario y

provocado por una intención ajena. En tales circunstancias, la diferencia entre una existencia gris desprovista de vivencias y el vacío de la expiración es nula:

Ya vendrá la época en que serán lo mismo un hombre vivo y un difunto. Esa sutil diferencia de ser apenas perceptible para el conductor de un camión de acoplado que pasa al lado de un hombre que duerme la siesta al costado de la banquina, o al lado de uno recién atropellado. (2012: 53)

En segundo lugar, la muerte responde a la desaparición del deseo: si la existencia de las protagonistas cobra sentido únicamente en relación con su percepción y con su satisfacción, todo lo que se le opone coincide con la muerte. Como se puede apreciar en *La débil mental*, la muerte ocupa cada lugar de la cotidianidad femenina: “Quiero decir que reina un halo de muerte. [...] Que la muerte está demasiado presente entre la boca de mamá y la mía y en el fondo del vidrio ahogado. Y que las horas no remedian eso” (13). “Las horas” son la representación del mundo externo y de las pautas que lo rigen: la joven entiende que no pueden resolver la sensación de fatalidad presente en la casa, ya que son ellas quienes la provocan. Ante eso, el deseo se revela una vez más el único paliativo contra una defunción cierta, capaz de tapan de manera temporal su llegada. De hecho, tras la pérdida completa del deseo, las mujeres de Harwicz se encuentran cara a cara con la muerte, en un enfrentamiento apático que en vez de asustarlas las tranquiliza: ante la irreversibilidad de su destino, se le entregan sin resistirse, conscientes de que han perdido lo único que las mantenía vivas. Un ejemplo son las palabras de la hija en *La débil mental*: “Es imposible que estemos vivas dentro de una hora [...] Sin deseo, miro todo sin despedirme, pero tampoco estoy en este mundo. No desfila delante de mí ninguna imagen, no sé en qué consistió haber vivido” (74). Las mujeres se enfrentan a un mundo que nunca les ha pertenecido: todo lo vivido, a partir de su nacimiento, no ha sido sino una mera reacción al impulso irrefrenable de su deseo.

A su vez, se puede afirmar que el deseo en las novelas de Harwicz es de dos tipos: puede ser direccional, en tanto se orienta primero hacia ellas mismas (autoerotismo) y segundo hacia un individuo externo por el que se obsesionan y que normalmente coincide con la figura de un hombre; asimismo, resulta destructivo pues su propia fijación pasa a personificar sus fantasías y motivar las dinámicas narrativas. Las mujeres se lanzan a la búsqueda desenfrenada del objeto de deseo, lo cual hace que la acción de las obras se centre en el persegui-miento maníaco y voraz del sujeto anhelado. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, si ellas conciben como vida solamente lo que atañe a su impulso sexual, la figura masculina pasa a constituir su único motor vital y su escapatoria ante una muerte cierta:

Frente a frente, no dijimos nada, qué asco hablar. Nos besamos. Vi sus facciones transformadas, tal vez mirara algunas de mis marcas de vidrio. Mi lengua en su lengua fue un calmante. Yo sabía que era por eso, para eso, que me estaba besando. Fue tan poderoso ese beso, ese gusto a sangre salada, esa suspensión de la muerte en seco. (2012: 153)

Al concretizarse, la obsesión genera un efecto narcótico: una suerte de éxtasis temporal que placa el deseo femenino y les da la impresión de estar viviendo. De este modo, la voluntad de posesión del hombre da lugar a actos descabellados y fanáticos, que en la mayoría de los casos culminan en el delirio compulsivo de las protagonistas: “tomo el volante y acelero hasta pegarme a su auto, pero acelera más. Y yo acelero y me le pego, la mano en la bocina. Y entonces frena y lo embisto destrozando el parachoques y la carrocería” (2016: 24). Ante el sujeto anhelado, las mujeres entregan por completo su mente y su cuerpo; por el contrario, de

no lograr poseerlo, la obsesión se transforma en desesperación, caracterizada por deseos continuos y paranoicos que comprometen aún más su estabilidad psicofísica: “Pienso en él, intento variar mi tendencia mental, torcerla [...] pero solo pienso en él. [...] Creo que seguiría pensando en él, si ahora mismo alguien fuera atacado a palazos” (2014: 49-50). Como se ve, se trata de un deseo plenamente destructivo, pues en la mayoría de los casos desemboca en la violencia o incluso en la muerte. Asimismo, frente a la imposibilidad de satisfacción sexual, las mujeres responden mediante reacciones agresivas y coléricas, dirigidas, en primer lugar, hacia el hombre que quieren poseer: de no obtener lo que anhelan, lo destruyen, movidas por los celos, la envidia y la obsesión. Esta misma aflicción es la que insta a las protagonistas de *La débil mental* a asesinar al amante de la hija, así como la que anima a la mujer de *Precoz* a perseguir y agredir física y verbalmente al hombre deseado.

Al respecto, en la trilogía la violencia constituye una reacción frente a la insatisfacción del deseo, que al generalizarse pasa a caracterizar tanto la personalidad como la vida de los personajes. Por lo demás, el mismo mecanismo de defensa se manifiesta a través de episodios de autolesión o masoquismo: “Me pongo el delantal y corto cebollas, corto cebollas, corto cebollas bien finitas hasta rebanarme el dedo” (2012: 106). El dolor autoinfligido se convierte en un método de escape, en la modalidad de salida de una realidad a la que no quieren adaptarse. Un ejemplo es el atravesamiento del ventanal de su casa por parte de la protagonista de *Matate, amor*: “corrí hacia fuera de la casa [...] atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales como si fuera una pradera [...] Y me tiré como es costumbre en mi cueva, mi caverna, entre árboles podados” (56-57). Con referencia a esta última escena, cabe hacer dos aclaraciones, concernientes tanto al valor de los actos violentos relatados, como a su desarrollo dentro de los textos de Harwicz. Ante todo, es preciso aclarar que las protagonistas destruyen porque el objeto al que se enfrentan –la realidad amorosa o institucional– las perturba, por lo que su objetivo es el de arrasar para extender infinitamente la fuerza de su deseo. Con precisión, en las mujeres de Harwicz no hay intento de desmontaje de una estructura reconstruible (*destructio*), sino una mera voluntad de arrasamiento (*Zerstörung*) (Flusser, 1994 [1991]: 77-84) que culmina en la violencia, en la muerte o en su intento. Para desmontar necesitan derribar, sin la intención de promover un orden nuevo: “Que explote todo, destruirlo todo, dice mamá y todavía quiere más” (2014: 75). Los personajes de Harwicz no tienen una función pedagógica, ni cuentan con la posibilidad de crecer moral y éticamente; no están en un proceso de evolución, sino que retroceden hasta alcanzar los estadios más viles de lo humano, que los enrudece y animaliza: la violencia coincide, de este modo, con la irracionalidad animal, desprovista de sensibilidad y raciocinio. Una vez más, el detonador de dicha agresividad es el deseo, que devuelve a las mujeres a una condición animal y originaria, mientras las despoja de su racionalidad.

Por otra parte, la escena del atravesamiento sella el pasaje definitivo de la protagonista al mundo de la autodeterminación y del salvajismo. El vidrio separa el ambiente doméstico represivo del bosque, un lugar donde la mujer puede ejercer libremente su deseo: se trata de un “corte espacial”, que “rompe con los límites del espacio cerrado” (Audran, 2015: 95) para abrirse a la arbitrariedad de la naturaleza. La misma separación entre ambiente doméstico y natural aparece en las demás obras de Harwicz y funciona como ejemplificación tópica de la marginación femenina. De nuevo, la ruptura de esa frontera impalpable ocurre gracias a la intermediación del deseo, que mientras destruye y arrasa envuelve a las mujeres en un universo animal desprovisto de leyes, donde toda satisfacción carnal se hace posible.

#### 4. “COMO LAS BESTIAS”: ANIMALIDAD Y LIBERACIÓN

Pasando al tema de la animalidad, se presenta declinada en diferentes aspectos de la narración y es representación tanto del ambiente en que las mujeres viven como de su deseo irracional y

violento. En verdad, su presencia predomina en la primera novela de la trilogía, mientras aparece matizada y reducida en las otras dos.

En general, la animalidad es el destino y el punto final de la transformación femenina: a partir de las complicaciones ocasionadas por la maternidad, el deseo irrumpe en su vida separándolas forzosamente de la esfera social, para así marginarlas en medio del vacío campestre. Dentro del estatismo rural tiene lugar su involución, la adaptación paulatina al salvajismo del ambiente que ocupan:

Los hombres aquí preparan el invierno como las bestias. Nada nos distingue a unos de otros. Yo misma [...] soy más bestia que esos zorros desahuciados con la cara teñida de rojo y un palo atravesándoles la boca de par en par. (2012: 8)

Las mujeres ya no se relacionan con seres humanos, sino con los animales que habitan la naturaleza silvestre: en su cotidianidad, sus únicos contactos son “los ojos azules de las liebres” (2014: 5), los “cuerpos de los insectos” (2014: 11) barridos por el viento, los “parásitos que se pegan a los trocos” o las “lombrices” y los “saltamontes” que “se pasa[n] el día asesinando” (2012: 40-41). La brutalidad de su deseo se refleja en la forma de vida arbitraria e instintiva de las fieras, que reflejan la irracionalidad femenina: una inserción total en el “mundo de la violencia” (Bataille, 2017 [1957]) marcado por la vuelta a la ausencia de prohibiciones. En tal sentido, las protagonistas no “transgreden” las normas, sino que actúan de manera impulsiva, de acuerdo con los estímulos de su deseo y los actos instintivos de los animales.

En detalle, si en *Matate, amor* las fieras y el bosque adquieren la función de personajes activos y cruciales para el desarrollo de la acción, en *La débil mental* y en *Precoz* el ambiente rural sirve únicamente como telón de fondo y reflejo de la marginación, del mismo modo en que la presencia de los animales se ve reducida a mera función comparativa con las figuras femeninas: “Las dos calientes, desde el cuero cabelludo, las dos puercas abandonadas, dos lindas zorritas de hocico naranja” (2014: 9). El deseo envilece a las mujeres y se adueña de su cuerpo, hasta reconducirlas a las necesidades básicas de lo animal: las protagonistas pierden todo rasgo humano y permanecen voluntariamente en su estado salvaje, sin necesidad de recuperar la racionalidad perdida. Un estado que Giorgi (2014: 63-65) define como intermedio entre *bios* y *zoé*: lo bárbaro, esto es, “el animal con forma humana” (Agamben, 2006 [2002]: 76), que pasa a “demarc[ar] una topografía móvil entre el interior y el exterior de la vida social” (Giorgi, 2014: 63). Así, su mutación marca un quiebre definitivo entre el mundo íntimo y el colectivo, en el que la naturaleza pasa a simbolizar esa esfera personal incompatible con la realidad comunitaria.

Estas mismas características aparecen de manera más acentuada en el primer libro de la trilogía, donde la animalidad constituye uno de los rasgos principales de la narración. En *Matate, amor* tanto el papel de las fieras como el del ambiente estimulan la acción y permiten su desarrollo: la animalidad no se presenta como una mera “comparsa”, sino como un personaje crucial, cuya ausencia implicaría el declive del relato. Por eso, la contraposición entre el espacio doméstico y el salvaje permanece inalterada a lo largo de toda la novela y funciona como sustento del compás narrativo que se articula en la dinámica continua de evasión y regreso. Asimismo, luego del trauma sufrido por la llegada de la maternidad, la protagonista encuentra en el bosque y en los animales que lo habitan su lugar de escape y aislamiento, donde consigue expresar libremente su deseo y reconectarse con su esencia más auténtica. En su caso no se trataría de una “transformación en animal” sino de un autodescubrimiento, una comprensión profunda de su identidad, que cobra sentido únicamente en contacto con la naturaleza más feroz: “Mamá, yo, corro y me arrojo desde un pozo de lluvia a los altos

pastizales no podados [...] Soy una bestia que respira lento y pesado que saca el aire al resto” (61). La mujer está consciente de la distancia que la separa de las normas y reconoce su condición alterna de mujer-animal, que jamás podrá conciliarse con el papel de madre que se le ha asignado, pues al no coincidir con el *bios* socialmente impuesto, su cuerpo se vuelve un “cuerpo racializado” (Giorgi, 2014: 63), un “otro social” (Giorgi, 2014: 64) incapaz de cumplir con las funciones humanas solicitadas. En tal sentido, el rol del bosque no se limita al de mero lugar de huida, sino que pasa a simbolizar un espacio utópico, que materializa y encarna el deseo: como apunta Gallego Cuiñas (2019: 5 y 7), es el mismo “estado de encierro y letargo” que animaliza a la mujer y genera utopías, cifradas en “el bosque, en el ciervo y en el puro deseo”. Precisamente, junto con el bosque, la imagen del ciervo se añade a la figuración del espacio utópico idealizado por la protagonista y su mirada se convierte en el punto fijo de orientación e inspiración femenina. Los anhelos de sexualidad y libertad pasan a manifestarse bajo la imagen del animal, que aparece mirándola “de una manera brutal como no [la] miró nadie nunca” (18) y la aparta definitivamente de su condición humana. La bestia se sustituye y vence a la figura masculina, que degenera y envilece al lado de la sublimidad del ser salvaje:

El ciervo se detiene embalsamado, los ojos de vidrio. Está conmovedoramente quieto. Él es mi hombre, el que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma que hablan no alcanza. A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero, quién quiere humanidad. (71)

La aparición del ciervo completa su transición a animal y la sitúa en una dimensión tercera y estática, donde su libido inicial se sale de la materialidad para elevarse a la idealización. De este modo, la mujer pasa a concebirse como una de las fieras que habitan el bosque y a reproducir mediante sus conductas la animalidad que ya advierte como propia: les gruñe a los vecinos, trota del bosque hacia su casa e imita los sonidos de los animales, hasta volverse parte de ellos.

### “DESTRUIRLO TODO, Y TODAVÍA QUIERE MÁS”: CONCLUSIONES

En las tres obras, al declarar su condición animal las mujeres confirman su transformación absoluta. Es justo en este detalle —la metáfora que se sustituye a la comparación— que se instala la particularidad de las novelas de Harwicz: en sus textos la condición femenina de madres y seres deseantes no se confronta con la dimensión animal, sino que pasa a igualarse a ella. De este modo, todas las acciones de las protagonistas reproducen la impulsividad y el instinto que caracterizan a las fieras: para expresar la fuerza del deseo y demostrar su condición irrefrenable la autora devuelve al ser humano a su condición originaria y prescinde de todas las fases evolutivas que lo han distanciado de su origen animal. La escena final de *Matate, amor* ejemplifica dicha intención, pues la mujer se adentra definitivamente en la eternidad del bosque: “Bajé sin abrir la puerta, era un modelo práctico para separarse [...] Estuve de luto mucho tiempo, pero en un momento tuve [...] una tristeza excitante, salvaje” (155). Del mismo modo, las demás novelas concluyen con la pervivencia de las mujeres en una condición de aislamiento o violencia que al revelarse estática se eterniza: en *La débil mental*, después del cumplimiento del homicidio, madre e hija se animan mutuamente para seguir destruyendo las barreras que frenan su fervor. Mientras que en *Precoz*, luego de haber poseído al hombre anhelado, la escena termina con la permanencia de la pareja en un lugar inaccesible (una isla), lo cual sugiere la prolongación del deseo y de su satisfacción. Como acontece con la imagen del ciervo, la isla pasa a simbolizar una dimensión atemporal y tercera, que perpetua la consecución de los anhelos femeninos.



Desde luego, las mujeres retratadas por Harwicz no son individuos en contra de la naturaleza, sino sujetos íntegros y puros que al no conseguir adaptarse a la artificialidad impuesta retornan a una autenticidad originaria. En tal sentido, el deseo no las devuelve a una condición primitiva y desconocida, sino que les permite descubrir su naturaleza auténtica, que hasta aquel momento había permanecido oculta.

### Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006) [2002] *Lo abierto. El hombre y el animal*, F. Costa y E. Castro, Trad., Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AYÉN, Xavi (2006) “Maternitat viscosa”, *La Vanguardia*, en <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20160419/401206914245/maternitat-viscosa.html> [9/04/2024].
- AUDRAN, Marie (2015) “*Matate, amor* de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo”, en Milagro Martín Clavijo, Mercedes González de Sande, Daniele Cerrato, eds., *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, Sevilla, ArCiBel, pp. 88-102.
- BADINTER, Elisabeth (2012) [1980] *L'amore in più. Storia dell'amore materno*, R. Roy, Trad., Roma, Fandango Libri.
- BATAILLE, Georges (2012) [1957] *L'erotismo*, A. Dell'Orto, Trad., Roma, SE.
- CARMONA GIL, Carmen Belén (2021) “Una lectura materialista y feminista de la *Trilogía de la pasión* de Ariana Harwicz”, *Tonos Digital* 41 (s.n.p).
- FLUSSER, Vilem (1994 [1991]) *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, C. Gancho, Trad., Barcelona, Herder, pp. 77-84.
- FRANCICA, Cynthia (2024) “Imaginarios del cuidado, el parentesco y lo no humano en la narrativa argentina reciente”, en Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro eds., *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 57-77.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana, ed. (2021) *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (2019) “Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza”, *Cuadernos Lirico* 20, en <http://journals.openedition.org/lirico/8554> [02/07/2024].
- GIORGI, Gabriel (2014) *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- KRISTEVA, Julia (1988 [1980]) *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- HAN, Byung-Chul (2021) *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Milano, Nottetempo.
- HARWICZ, Ariana (2012) *Matate, amor*, Buenos Aires, Mardulce.
- (2014) *La débil mental*, Buenos Aires, Mardulce.
- (2016) *Precoz*, Barcelona, Rata.

- HORNIKE, Dafna (2023) "Maternidad, locura, subjetividad: devenir madre y el impacto del terror en *Matate, amor*, de Ariana Harwicz", *Amerika: Mémoires, identités, territoires* 26, <https://journals.openedition.org/amerika/18309> [02/07/2024].
- LE COEUR, Charles (2014 [1939]) "Le rite et l'outil", en Ubaldo Fadini y Katia Rossi, *Gilles Deleuze. Istinti e istituzioni*, Milano, Mimesis.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1988 [1949]) *Las estructuras elementales del parentesco*, M. T. Cevasco, Trad., Madrid, Paidós Ibérica.
- MALINOWSKI, Bronisław (2014 [1927]) "Sex and Repression in Savage Society", en Ubaldo Fadini y Katia Rossi, *Gilles Deleuze. Istinti e istituzioni*, Milano, Mimesis.
- MARICHAL, Mayte (2020) "La respiración: sobre *Matate, amor* y *La débil mental*, de Ariana Harwicz, *Afuerablog*, en <https://afuerablog.com/2020/08/11/la-respiracion-sobre-matate-amor-y-la-debil-mental-de-ariana-harwicz/> [02/07/2024].
- MASSÓ, Joana (2016) "Ariana Harwicz: la impostura como relación", *Feminismo/s* 28.
- MERUANE, Lina (2014) *Contra los hijos*, New-York/Madrid, Penguin Random House.
- POBLETE ALDAY, Patricia (2024) "Maternidades monstruosas en las narrativas de lo siniestro en el Cono Sur", en Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro, eds., *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 79-100.
- PONCE PADILLA, Gabriela (2018) "Matate, Débil, Precoz: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz", *Kipus* 44, pp. 49-64.
- RECALCATI, Massimo (2015) *Le mani della madre. Desiderio, fantasma ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisca (2018) "Nacer de otra cosa, nacer de otro lugar. Cruces y cortes en la escritura de Ariana Harwicz", en David García Ponce, Laura Pache Carballo, Christian Snoey Abadías (eds.), *El texto de las mil caras. Hibridismo y nuevas tendencias en la literatura española e hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, pp. 147-160.
- (2019) "Lo local frente a lo global en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: sobre el fin de la idea del fin de la literatura latinoamericana" (Tesis Doctoral), Universidad Autónoma de Madrid.
- STEDILE LUNA, Verónica (2017) "La venganza de Emma Bovary. Lengua y Paisaje en *Matate, amor* de Ariana Harwicz", *Saga*, 279, en Memoria Académica [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9125/pr.9125.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9125/pr.9125.pdf) [9/04/2024].
- VELÁZQUEZ, Perla (2020) *Ariana Harwicz y el lado oscuro de la maternidad* [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=slfOHbro-aE&t=437s>.

