

Cuando la madre (se) mata: suicidio, víctimas y victimarios en *Secreta Penélope* de Alicia Giménez Bartlett y *Elena sabe* de Claudia Piñeiro¹

Secreta Penélope, de Alicia Giménez Bartlett (2003), y *Elena sabe*, de Claudia Piñeiro (2007), indagan en las circunstancias del suicidio de seres queridos de las protagonistas: Sara, una antigua amiga de la narradora, y la propia hija, Rita, muerta en circunstancias misteriosas. A partir de las teorizaciones de Margaret Higonnet sobre el suicidio, este ensayo analiza los aspectos siniestros y castradores de la maternidad y las fuerzas discursivas que subyacen a su representación y mitificación, mostrando cómo las muertes autoinfligidas de Sara y Rita, víctimas de la propia abnegación materna y de la enfermedad de su madre, respectivamente, denuncian un malestar social dentro de la institución familiar.

Palabras claves: suicidio, maternidad, aborto, Alicia Giménez Bartlett, Claudia Piñeiro

Alicia Giménez Bartlett's Secreta Penélope (2003) and Claudia Piñeiro's Elena sabe (2007) explore the circumstances surrounding the suicides of people who were dear to the books' protagonists: Sara, an old friend of the narrator in the first case; and Rita, the daughter of the main character, in the second. Following Margaret Higonnet's theorization of suicide, this essay analyzes the sinister and castrating aspects of motherhood and the discursive forces that underlie its representation and mystification. Moreover, it shows how the self-inflicted deaths of Sara and Rita — the victims, respectively, of maternal abnegation and her mother's degenerative disease — expose a social malaise within the family as an institution.

Keywords: suicide, motherhood, abortion, Alicia Giménez Bartlett, Claudia Piñeiro

To take one's life is to force others to read one's death
(Margaret Higonnet, "Speaking Silences" 68)

Secreta Penélope de la escritora española Alicia Giménez Bartlett (2003) y *Elena sabe* de la autora argentina Claudia Piñeiro (2007) desarrollan una reflexión y una investigación sobre las circunstancias del suicidio de unos seres queridos de las protagonistas: el de Sara, una antigua amiga de los años de la universidad, en el primer caso, y el de la propia hija, Rita, encontrada sin vida en circunstancias misteriosas, en el segundo. Escritas en la vertiente policiaca y negra del género detectivesco por reconocidas autoras de este, ambas novelas parten de un cuestionamiento de las causas de actos a primera vista inexplicables.² Si bien el fallecimiento de Sara, una mujer que en su juventud había sido caótica, vital e inconformista, podía remitirse a los frecuentes episodios depresivos sufridos a lo largo de su vida, el hallazgo del cuerpo sin vida de Rita en el campanario de la iglesia parroquial en un día de tormenta despierta profundos interrogantes en la madre. En la novela de Claudia Piñeiro, Elena, anciana enferma de Parkinson, no se resigna a aceptar la realidad y se lanza a una obstinada pesquisa para desmentir la hipótesis del suicidio de su hija. Tras un largo proceso de análisis e investigación, tanto la amiga como la madre se enfrentarán a una red de responsabilidades individuales y colectivas. En ambos casos, las protagonistas tendrán que aceptar los aspectos más inquietantes de estos actos que se gestan en un ambiente familiar marcado por una difícil relación materno-filial.

A partir de las teorizaciones de Margaret Higonnet sobre el suicidio, este ensayo se propone analizar los aspectos siniestros y castradores de la maternidad y la hipocresía que rodea el mito del amor materno en los dos contextos: la España democrática, en la que tras el paréntesis iconoclasta de los años del tardofranquismo y de la Transición reaparece el mito de la maternidad, y la Argentina postdictatorial, conformista, católica y antiabortista. Asimismo, se considerarán las fuerzas discursivas que subyacen a la representación de la maternidad, mostrando cómo en estas obras, al dar vida a otro, la mujer pueda llegar a quitársela a sí misma, metafóricamente primero, y físicamente después. El análisis llevará a indagar la construcción y propagación de los roles de género y de los cambiantes discursos que circulan en torno a la maternidad, teniendo presente "la transformación del significado social de la reproducción y del cuidado de los otros" y "la complejidad y ambigüedad de un término que abanderará tanto esencialismos reductores y opresores como proyectos de emancipación" (Lozano Estivalis 9). Asimismo, se examinarán los aspectos más devastadores del rol maternal que se concretan en el suicidio de una

madre, Sara, aplastada por la abnegación impuesta por su rol, y el de una hija, Rita, víctima de la enfermedad materna que la condena a asumir el rol de cuidadora de su progenitora.

Dado que la muerte voluntaria “presents us with aspects of the unfathomable” y con “the incongruity of a life that seeks its own end” (Jaworski 2), los suicidios de estas dos mujeres, aunque modulados desde diferentes perspectivas, aparecen sintomáticos de una postura existencial y de un malestar no solo individual, sino también social dentro de la institución familiar, institución en la que la obediencia a unos rígidos roles de género conduce a consecuencias trágicas. En ambos casos, el epílogo vital remite a unas problemáticas de género y a unas estructuras de poder patriarcal que resultan nefastas para las encargadas de dar vida y de cuidar la vida ajena.

Aunque desde las teorizaciones del sociólogo francés Emile Durkheim, el suicidio ha sido estudiado desde una perspectiva masculina en relación a otras manifestaciones de malestar social, las obras de Giménez Bartlett y de Piñeiro cuestionan el imperativo cultural que exige a la mujer subordinar sus expectativas vitales a la procreación y al cuidado.³ El suicidio ha sido considerado “one of the most intriguing themes of world literature” (Rolfs 11); sin embargo, las reflexiones literarias han privilegiado el estudio de la dinámica amorosa, ocultando y silenciando las problemáticas de género y la conflictiva relación de la mujer con la maternidad. Al abordar estas temáticas a través de la parábola existencial de dos mujeres de mediana edad, las dos autoras muestran el lado mortífero de unos imperativos culturales que a lo largo de los siglos han estructurado el imaginario femenino.

De hecho, sobre todo en la obra de la autora argentina, la muerte autoinfligida no responde únicamente a una cuestión filosófica que se origina a partir de unas reflexiones sobre el sentido de la vida en situaciones extremas, cuando la rutina diaria se hace alienante y “[d]ying voluntarily implies that you have recognized, even instinctively the ridiculous character of that living, the insane character of that daily agitation, and the uselessness of suffering” (Camus 5). En el caso de Rita, no se trata únicamente de una reacción a la toma de consciencia de lo absurdo de la vida, sino más bien de confrontarse con unas expectativas de género radicadas en la ecuación según la cual feminidad equivale a maternidad. Frente al imperativo de cuidar de su progenitora afectada por una enfermedad degenerativa, la hija elige una solución radical que le permita librarse de un destino que el discurso médico y religioso inscriben en su anatomía.

Fruto de una rebelión ante lo que se considera el destino natural de las mujeres, el suicidio de Rita, así como el de Sara, resulta incomprensible desde el punto de vista de los que apoyan acríticamente los tradicionales dictados de género. Sin embargo, si se interpretan como reflejo de unas patologías sociales radicadas en complejas relaciones materno-filiales y, en último término, en una mal interpretada mística de la maternidad, tanto la decisión de la hija como la de la madre adquieren un carácter de denuncia al cuestionar la construcción cultural tanto de dicha maternidad como de la feminidad.

A nivel narrativo, a diferencia de lo que ocurre en gran parte de la literatura de suicidio, el desenlace vital de Sara y de Rita, lejos de presentarse como consecuencia de una serie de eventos previamente evocados, constituye el punto de arranque del relato. Como subraya Francisco Higuero en su análisis narratológico de la novela de Giménez Bartlett, “la muerte desconcertante de *Secreta Penélope* se constituye, desde el comienzo de las reflexiones un tanto ensimismadas de la narradora, en un motivo actante que impulsará las indagaciones llevadas a cabo por tal personaje, preocupado como efecto de lo acaecido desde el comienzo de las reflexiones un tanto ensimismadas de la narradora, en un motivo actante que impulsará las indagaciones llevadas a cabo por tal personaje, preocupado como efecto de lo acaecido” (3). En ambos casos, el relato adopta una modalidad expresiva que privilegia la perspectiva de una amiga de juventud en *Secreta Penélope* y de una madre en el caso de *Elena sabe*.

La determinación de Sara y de Rita de quitarse la vida, realizada de modo diferente y en contextos muy distintos, desencadena narraciones retrospectivas encaminadas a esclarecer las responsabilidades individuales y colectivas de unos eventos inquietantes que ponen en tela de juicio las certezas de sus seres queridos. Debido al hecho de que ninguna de las dos se despide del mundo dejando constancia escrita de sus últimas voluntades, su muerte, como en una trama detectivesca, despierta un sinfín de interrogantes y pone en marcha un proceso de investigación para aclarar las razones de unos actos tan extremos.⁴ Al tomar su propia vida, ambas mujeres dejan un vacío de sentido que las protagonistas tratan de colmar, hurgando en el pasado de las difuntas y cuestionando las motivaciones de sus actos. Por lo tanto, turbadas por la pérdida de Sara y de Rita, la amiga y la madre se vuelcan en esclarecer su desaparición prematura. Debido al aspecto relacional del suicidio, en palabras de Pablo Luis Zambrano:

pensar – y más aún decidir – sobre el suicidio conlleva analizar la relación del hombre

con la vida, con la sociedad en general y con su familia en particular y, sobre todo con la divinidad; significa reflexionar acerca del poder real del hombre sobre la más íntima y determinante quizás de todas sus decisiones, la que más le afecta personalmente y que, al mismo tiempo tiene una influencia y una capacidad de perturbación enorme en los demás. (9)

Los efectos perturbantes del suicidio, acto que sobre todo en las sociedades católicas es fuente de reprobación y escándalo, se hacen patentes en el entorno de Sara, mujer que había sido “el ser más caótico de la creación, el más libre, el más fuera de norma, de lógica y de moral” (Giménez Bartlett, *Secreta* 11), y en el de Rita, cuya progenitora, a pesar de las limitaciones de su enfermedad, está decidida a “jugarse la última carta para tratar de averiguar quién mató a su hija” (Piñeiro 16).⁵

En ambos casos, la muerte autoinfligida ocupa una posición parecida y desempeña una función afín a la del delito en la narrativa de género en cuanto constituye un valioso instrumento crítico para entender la cultura en la que se ocasiona. Según explica Josefina Ludmer en su ensayo *Corpus delicti*, “With crime, guilty consciences and fables of foundation and of cultural identity are constructed” (5). En otras palabras, “In literary fictions, ‘crime’ can be read as a *constellation* articulating criminal and victim, which is to say articulating subjects: certain voices, words, cultures, beliefs, and bodies. And also linking law, justice, truth, and the state to these subjects” (5). Por ende, la manera en la que el delito se articula, narra, interpreta, codifica y castiga refleja aspectos fundamentales de la cultura y la sociedad en la que se origina.

Si consideramos el suicidio como una forma peculiar de delito en el que la víctima y el asesino coinciden, podemos ver que, en su representación literaria, el intento de descubrir las motivaciones del acto autodestructivo conlleva una crítica del entorno social y familiar, de la situación política y del momento histórico, además de una meditación sobre el sentido de la vida. De la misma manera que el delito, la muerte voluntaria conlleva un cuestionamiento de las creencias, las actitudes y los valores tanto del individuo como de la sociedad y la cultura en las que se lleva a cabo, enfatizando sus patologías individuales y sociales. Asimismo, el suicidio participa en una compleja economía de significados, revelando aspectos poco conocidos de la mentalidad de los que lo cometen y de los que directa o indirectamente quedan afectados.

Como en las novelas detectivescas, el fallecimiento de Sara y de Rita modula unas tramas encaminadas a esclarecer las circunstancias vitales y emocionales de las dos mujeres ya que, en palabras de la narradora protagonista de *Secreta Penélope*: “[C]uando alguien muere, en especial si

se suicida, cualquier acción de su pasado nos parece significativa" (68). Por ende, tanto la amiga de Sara como la madre de Rita van recordando momentos salientes de sus respectivos pasados, para encontrar indicios que puedan dotar de sentido a su triste desenlace vital. Un mes después del suicidio de Sara, la narradora protagonista revisita la etapa universitaria, cuestionando las implicaciones de los amigos de juventud en el acto autodestructivo de "la loca de Sara", que un día, sin motivo aparente, "[s]e atiborró de pastillas regadas con alcohol" (Giménez Bartlett, *Secreta* 8; 14). Mientras que Sara, a lo largo de su existencia, había ofrecido numerosos ejemplos de conducta autodestructiva, la de Rita nunca se había alejado de los cauces tradicionales trazados por su propia familia. Por esta razón, Elena emprende una investigación personal destinada a desmentir la versión oficial, avalada por las autoridades civiles y religiosas acerca de la muerte de su hija. "Aunque todos digan que fue un suicidio. Amigos o no, todos" (Piñeiro 37), Elena sabe, o, mejor dicho, cree saber que su hija no pudo haberse suicidado de aquella manera por su miedo enorme a las tormentas y, por lo tanto, no pudo haberse subido al campanario de la iglesia en un día borrascoso. Amparada por sus "certezas", Elena no se resigna a aceptar que una mujer tan supersticiosa y dogmáticamente católica, tan militantemente anti-abortista pudiera haber tomado su propia vida; de ahí que se convierta en un detective improvisado para encontrar la verdad.

Cada una a su manera, las protagonistas de las dos novelas, una escritora de unos cincuenta años en *Secreta Penélope* y una madre enferma en *Elena sabe*, se empeñan en "leer" un desenlace que, según la interpretación de Higonet, puede entenderse como "an autobiographical act" ("Frames" 229). Sus reflexiones y pesquisas ponen de manifiesto que tanto la mujer inconformista, transformada en madre abnegada, como la hija solterona, tras una vida consagrada a cumplir con un asfixiante rol dentro de una estructura familiar anquilosada, se libran del yugo con el que habían cargado por muchos años. Al tomar finalmente las riendas de su existencia, ponen punto final a una situación intolerable, firmando con sus cuerpos sus últimas voluntades. De hecho, tanto el lugar como el método elegido por cada una para poner fin a su existencia resulta emblemático. Sara, "secreta Penélope", encuentra la muerte con una sobredosis de fármacos en aquel ambiente doméstico que, a partir de su fallido matrimonio, había sido su tumba. Por otro lado, Rita, cuya existencia se había desarrollado en el ambiente parroquial, elige la torre del campanario de la iglesia en un día señalado, la fiesta del *Corpus Christi*, para salir de la cárcel de su propio cuerpo, aniquilado por la decadencia del cuerpo de la madre enferma, de la que se ve condenada a hacerse cargo.

Ambas difuntas inscriben en su propia carne la violencia simbólica ejercida por sus familiares, sus amigos y su entorno social, dejando testimonio de su sufrimiento.

Si de acuerdo a la concepción del suicidio elaborada por Higonet, consideramos la renuncia a la vida como un acto autobiográfico, vemos que este ejemplo póstumo de agencialidad puede aparecer como un signo polisémico, abierto a múltiples interpretaciones, en cuanto que, “[w]hen women present the death of the self on their bodies, they do so in a gesture that remains open-ended” (Higonet, “Speaking” 69). La ambivalencia del gesto y la indeterminación significativa se van perfilando en unas narraciones en las que la investigación de la muerte adquiere un carácter autorreflexivo que concluye con un final que a su vez apunta a las responsabilidades individuales de las mismas “investigadoras”. Sobre todo en el caso de *Elena sabe*, la madre, en su ansia por descubrir el responsable de la muerte de su hija, acaba ocupando una posición parecida a la de un tipo particular de detective que Stefano Tani denomina “the doomed detective”, como ha subrayado Mónica Flórez (45). Actuando dentro de una estructura antidetectivesca, Elena, muy a su pesar, se verá implicada en un proceso de autoconocimiento destinado a hacer aflorar unas verdades incómodas, revelando su complicidad en el trágico desenlace. En su rol de detective *amateur*, no llega a encontrar una solución consolatoria del enigma de la muerte de Rita. A diferencia de lo que ocurre en el relato policial clásico en el que el acumen investigativo y la racionalidad del detective restablecen el orden alterado por el delito, su viaje en busca de una aliada para encontrar a los autores materiales de la muerte de su hija la ponen en contacto con unas zonas de sombra en las que el mito de la maternidad adquiere aspectos inquietantes. Como veremos, el final anticlimático y, a su manera, autodestructivo del *noir* de Piñeiro refleja “the ambiguous perception of reality from the point of view of the detective”, ya que es fruto de una mirada distorsionada por sus prejuicios maternos (Tani 112).

Además, a diferencia de lo que ocurre en el relato detectivesco clásico en el que, según la fórmula identificada por W. H. Auden, la resolución del caso y el arresto del culpable restablecen el orden social, la ruptura del orden natural, es decir, el quebrantamiento de la ley religiosa y humana, no admite ningún tipo de reparación.⁶ Por su propia naturaleza, la investigación de un caso de suicidio está destinada a poner en tela de juicio la tradicional distinción entre culpables e inocentes. Vemos entonces que en la novela de Giménez Bartlett y en la de Piñeiro, si bien las acciones de la amiga de Sara y de la madre de Rita toman como punto de partida el inexplicable fallecimiento de las dos mujeres, pronto sus investigaciones

desembocan en un proceso de autocuestionamiento que concluye con un epílogo perturbador. Asimismo, la indagación en las muertes voluntarias, entendidas como una forma particular de delito y sintomáticas de un malestar no solo individual, sino también colectivo, implican, la denuncia de una situación de opresión dentro de la estructura familiar. En este sentido, como veremos, *Elena sabe* no representa “an homage to maternity, though not in an idealized way” (Gonçalves 69), sino que es, en realidad, una denuncia de los aspectos más devastadores de la maternidad concebida como servicio al patriarcado, apoyado por las mismas mujeres, cómplices de un sistema de explotación y prevaricación.

A través de la dramática parábola existencial de Sara, su auge y decadencia, Giménez Bartlett, más conocida por la popular serie de novelas policíacas protagonizadas por la inspectora Petra Delicado, afronta la cuestión de la emancipación femenina desde una perspectiva crítica, centrándose en la compleja relación de las mujeres de su generación con las cambiantes construcciones culturales de la feminidad y la maternidad. Nacida en Almansa, en la provincia de Albacete, en 1951, la autora cursó estudios de filología en los mismos años que los protagonistas de *Secreta Penélope*, es decir la década de los setenta. Contemporánea de sus personajes, en esta obra reflexiona sobre los enormes cambios socioideológicos acontecidos con la democratización del país y sus repercusiones en la esfera afectiva, lo que Martín Gaité llamaría los *Usos amorosos*.⁷

Especialmente en el ámbito privado y a través de la narradora protagonista, la autora de una de las más exitosas sagas policíacas de la literatura española denuncia el continuismo de ciertas ideas y prácticas sociales, afirmando: “Pienso que aquellos felices y revolucionarios setenta propiciaban a menudo salir de los problemas aplicándoles como solución los tópicos más rancios, los de siempre, aquellos contra los que teóricamente había que luchar. Hijos para unir a los matrimonios y para curar las tendencias autodestructivas” (119). Sin llegar a configurar una obra comprometida ni ahondar en la situación de opresión de las mujeres, la novela alude a la redefinición de los roles de género, denunciando los fracasos y las limitaciones de un grupo de “gentes cultas y progresistas como se suponía que éramos, viviendo en la eclosión de la libertad sesentaochista” (163). El retrato que emerge a través del filtro auto-reflexivo de la narradora protagonista subraya las desilusiones que acompañaron a una generación que llegó a la madurez “en un mundo que, efectivamente, no resultó como creíamos” (39). Volviendo a una época tan señalada, entabla una relación dialógica con “la escritura femenina española” de la Transición que, como señala Pilar Nieva de la Paz, “giró en

torno a la elaboración literaria de la memoria personal de un tiempo perdido, centrada en varios casos en unas protagonistas que recuerdan su entrada en la madurez y los años fundamentales de la formación de su propia identidad" (41-42).

Sin adoptar un punto de vista feminista o "aportar ni un grano de arena en la batalla de la emancipación y modernización femenina" (Giménez Bartlett, *Secreta* 149), la narradora dirige su mirada idiosincrática sobre la problemática social de la maternidad, mostrando la complejidad de las relaciones materno-filiales y la dificultad de enfrentarse a los fantasmas del "ideario franquista de reina del hogar, madre doméstica, abnegada, asexuada y entregada a la familia" (Nash 143). A través de testimonios, recuerdos y reflexiones sobre el triste desenlace vital de Sara, va trazando la evolución o, mejor dicho, la involución del rol materno desde la época franquista, en la que prevalece el modelo de la *mater dolorosa*, hasta al período de la maternidad intensiva en el que las madres, agobiadas por el trabajo, viven "enfermas de culpabilidad" por no ejercer de madres a tiempo completo y, por lo tanto, sienten la necesidad de externalizar la devoción a sus vástagos (Giménez Bartlett, *Secreta* 56).

La denuncia de los efectos traumáticos de la institución maternal, elemento que caracteriza gran parte de la producción literaria de Giménez Bartlett, se sitúa en un momento histórico en el que en España se asiste a un retroceso y una involución en cuanto a las reivindicaciones feministas y al resurgir de discursos promaternales, que "reivindicados ahora como ejercicio de libertad y vía de realización integral, acaban ocupando casi el mismo puesto de honor que ostentaron durante el franquismo" (Cruz y Zecchi 11). A partir de la mitad de los años noventa, coincidiendo con el índice más bajo de natalidad del país (Delgado 34), en España se asiste a la proliferación de una serie de representaciones de la maternidad que ensalzan el papel de la madre y celebran su supuesto instinto maternal. Frente a las representaciones tradicionales de la madre abnegada, sumisa, callada, anulada en su función de soporte de la familia, las madres aparecen arropadas por un aura de modernidad y belleza que confirma su papel de mujeres independientes y autorrealizadas que se dedican voluntariamente a la crianza de sus hijos. La publicidad y los medios de comunicación son los aliados más visibles de una campaña pronatalista destinada a revertir la escasa natalidad que en 1996 alcanza su mínimo histórico. Como observa la narradora de *Secreta Penélope*: "Supongo que como cada vez nacen menos niños, hay una campaña general para devolver a la maternidad su halo heroico" (191).

Desde diferentes sectores se imponen nuevos modelos maternos que dentro de un paradigma neoliberal conllevan el imperativo de la felicidad.

Como indican Amparo Moreno y Pilar Soto, en los años noventa se asiste al “regreso de un mito”, el de “la madre feliz” (107). En línea con el planteamiento postfeminista no exento de rasgos misóginos que caracteriza al personaje serial de Petra Delicado (Vosburg 281; Molinaro 32), en *Secreta Penélope* la autora albaceteña construye una narrativa que permite visitar y cuestionar un período fundamental en la historia de la emancipación femenina, con el fin de denunciar las trampas de la maternidad y el fracaso de un tipo de revolución sexual que se demostró insatisfactoria para una mujer como Sara que, siguiendo el consejo de sus amigas, acabó amoldándose a un modelo de feminidad antitético con su manera de ser.

Se trata de una década de enormes transformaciones en la que, con las conquistas de los derechos civiles, la despenalización de los anticonceptivos, la liberalización del divorcio y del aborto, y la inserción en el mercado laboral, las mujeres se enfrentaron a la difícil tarea de romper los tradicionales moldes de género y lidiar con los espectros del discurso nacional-católico, sobre todo por lo que se refiere a la reproducción. Mientras se abrían camino en la esfera profesional, dejando atrás el modelo de madre y ama de casa impuesto por el régimen a sus progenitoras, se hacía cada vez más evidente que “las mujeres deseaban una sexualidad libre y autónoma y que se entendiera de una vez por todas que la sexualidad no equivalía a la maternidad” (Larumbe 136). En oposición a la mistificación de la maternidad que, como han resaltado numerosos historiadores y escritores (Roca i Girona; Nash; Morcillo; Martín Gaité; Folguera), constituía la piedra angular del ideario nacional-católico, a partir del tardofranquismo las luchas feministas reivindicaron el derecho al placer y a la libertad sexual, desvinculadas de la procreación. Por ende, desde finales de los años sesenta, la maternidad, como institución patriarcal destinada a limitar la libertad de la mujer, es sometida a escrutinio y a una profunda crítica por parte de una generación de hijas deseosas de ampliar sus horizontes vitales, alejándose del modelo tradicional de la madre sufridora, represora y, en el peor de los casos, castradora.

En oposición a las madres posesivas, dominantes, que, en su rol de guardianas de la moral, vierten sus frustraciones sobre sus hijas, en algunas de las novelas de la Transición se desarrolla un sentimiento de matrofobia, es decir, de miedo a convertirse en seres parecidos a sus progenitoras.⁸ La madre castradora, representante del orden patriarcal, que encuentra la expresión más dramática en *La casa de Bernarda Alba*, obra en la que la represión del deseo por parte del homónimo personaje conduce a la hija menor al suicidio, es el espectro que muchas de las

protagonistas de las novelas escritas en los años setenta y ochenta tratan de exorcizar. La literatura de la época ofrece numerosos ejemplos de lo que Helena Establier ha denominado “novelas de filiación”, en las que las hijas tratan de lograr constituirse distanciándose de las nefastas influencias maternas. Muchas escritoras, entre las que cabe destacar a Carmen Martín Gaité, Monserrat Roig, Carme Riera, Rosa Montero “textualize the confrontation between the ‘patriarchal mother,’ embodying precisely the values which must be destroyed, and the rebellious daughter, desperately trying to break the primary bond with the mother, which prevents her from becoming an independent subject and escaping from a fate that implies imitating the female model provided by the mother” (Establier 83). Debido a la pervivencia de roles de género ancestrales, según comenta la protagonista de *Retahílas* (1974), la maternidad en los años del tardofranquismo resulta incompatible con el desarrollo personal de la mujer: “En España, Lucía, no cabe compaginar, lo sabemos de sobra, o eres madre o te haces persona” (Martín Gaité 106).

Si en los setenta la emancipación femenina pasa a través del cuestionamiento de la maternidad, en las décadas siguientes el feminismo de la diferencia propone una reevaluación de la práctica maternal en cuanto “ejercicio de libertad” (Lozano Estivalis 55). Se trata de una maternidad reivindicada en nombre de la madre, que permite recuperar la genealogía femenina. En “Y la una no se mueve sin la otra”, Luce Irigaray, que ya en *Speculum* había teorizado el matricidio primario sobre el que se funda la sociedad patriarcal, pone de manifiesto la conflictualidad que se genera cuando la mujer se convierte en madre y auspicia que la maternidad no implique la muerte simbólica de la madre. En su ensayo, la filósofa francesa termina el análisis de la compleja relación materno-filial con el deseo de que ambas, madre e hija, no sucumban a las presiones de la sociedad patriarcal que exige el sacrificio materno y que, por lo tanto, puedan coexistir, reconociéndose mutuamente. Tras considerar que “Cuando una lleva la vida, la otra muere”, plantea la posibilidad de un cambio de paradigma, concluyendo: “Y lo que esperaba de ti, es que, dejándome nacer, permanecieras también viva” (93). En este sentido, “decir la maternidad”, articular un discurso maternal propio, resulta fundamental para poder superar la alteridad femenina, la heterodesignación y crear, en palabras de Luisa Muraro, un “orden simbólico de la madre”. La reivindicación del vínculo con la madre lleva a la filósofa italiana a postular la posibilidad de una transformación radical del orden social, partiendo de una red de apoyo mutuo entre mujeres.

En contraposición a esta concepción del feminismo y de la sororidad, invocada por numerosos sectores del feminismo tanto de la diferencia

como de la igualdad, la anónima narradora de *Secreta Penélope* señala la responsabilidad de las amigas comunes, Berta y Ramona, en la derrota existencial de Sara, ya que “[l]a ayuda, los consejos, la mano abierta que se le había tendido a Sara no era sino una castración” (151). Los vínculos de apoyo se transforman en una “campana de normalización” que va tejiendo una tela de araña que acaba asfixiando a la que fue una “mujer libre, destructora de tópicos, devoradora de placeres ocultos y misteriosos” (155). A primera vista, Sara parece lo opuesto al arquetipo representado por el personaje homérico al que se alude en el título del libro; sin embargo, aquella mujer estupenda que “llevaba su camino, se alejaba del rebaño, hacía caso omiso a la ley social” (23), a la que “le encantaba follarse” (17), tras la época de esplendor cayó en la red urdida por Berta, la “sacerdotisa de la maternidad” (54). Así la joven que gozaba de una sexualidad desinhibida “entró en el mundo uterino y devorador del que no saldría nunca, cogida de la mano tendida y amorosa de aquella sacerdotisa femenina que le devolvió la sonrisa momentáneamente” (54), justo en el momento en el que decidió abortar. El drama existencial de Sara tiene como punto de inflexión la época del desencanto, que se impuso tras la “utopía de transformación social revolucionaria y radical” (Vilarós 218), cuando tras coleccionar una larga serie de amantes, sus amigas se empeñaron en devolverla al rol tradicional de esposa y madre.

La historia de la transformación de Sara, admirada en juventud por ser “el colmo de la originalidad, el summum de la liberación” (17), en madre sufridora, señala las limitaciones de la revolución sexual que, según la narradora, no propició un cambio real en el horizonte vital de las mujeres. El acceso a la contracepción y al aborto no logró silenciar la mística de la maternidad, ya que esta mujer en apariencia rebelde, en realidad “llevaba grabado a fuego su deber en algún rincón del alma” (166). Si en palabras de Lipoveski, los anticonceptivos posibilitaron la emancipación femenina, ya que “Las mujeres eran ‘esclavas’ de la procreación y han logrado liberarse de esta servidumbre inmemorial, soñaban con ser amas de casa y ahora quieren ejercer una actividad profesional” (9), Sara sucumbió a los efectos nefastos del resurgir de discursos promaternales disfrazados de discursos emancipatorios.

Al transformarse en madre, Sara, que nunca había logrado entablar lazos afectivos, se convierte en víctima de los deseos de su hija Camila, con la que estableció una relación de dependencia basada en su idea de devoción maternal. El resultado es una situación parecida a la que describe Elizabeth Badinter, según la cual, “when the child becomes the sacred king of the family, society, with the father’s full cooperation, will demand that the mother rid herself of her aspirations as a woman” (4). Según se

aprende de las conversaciones de la narradora con los amigos de la facultad, Sara se empeñó en cumplir con las exigencias de su rol maternal. No obstante, aunque “Sara se esforzaba muchísimo y procuraba darle a la pequeña lo mejor” e intentaba cumplir a rajatabla los preceptos de puericultura establecidos por la escuela alemana, “no conseguía buenos resultados” (167). Además, en su rol materno no logra imponer su autoridad y con el paso del tiempo, la hija, en vez de respetarla, la trata con creciente odio y desprecio. En palabras de Ramona, la amiga psicóloga, “la niña campa por todas partes como si fuera la reina de Inglaterra, pasando revista a las tropas, y ahí tienes a Sara, siguiéndola en plan chambelana, a su servicio total” (167). El desequilibrio entre los roles materno-filiales hacen que la madre llegue a ocupar una posición subalterna frente a su hija, que a su vez se transforma en su verdugo (245). Según rememoran varios testigos de los últimos días de Sara, durante un altercado Camila le escupió. Así se apaga la vida de una mujer que de joven “[e]ra una Eva triunfante sobre los arquetipos femeninos, desde el más tradicional al más renovador” (244), una mujer que a pesar de su inconformismo no pudo ponerse a salvo de la influencia de un ideal de maternidad que con el paso del tiempo se volvió más exigente y absorbente.

Según el relato de la narradora, Sara sufre las contradicciones que derivan de sus intentos fallidos por conformarse con la idea de feminidad construida en torno a la imagen de la madre, entregada a su rol, un rol que pronto se convierte en un martirio. Su tragedia radica no solo en su incapacidad de adaptarse a los modelos de feminidad existentes, sino sobre todo a su inhabilidad de cuestionar tales construcciones culturales. Su caso, aunque extremo, no es del todo inusual entre las mujeres de su generación, ya que, como indica la escritora y psicoanalista Lola López Mondéjar: “[m]uchas mujeres de izquierdas tratamos de inventar una maternidad distinta a la de nuestras madres, pero estábamos sobredeterminadas por ellas y por la cultura, y casi todas tuvimos hijos” (cit. en Bettaglio 225-226). En la vida de Sara, el peso de la culpa por no haber logrado cumplir con el rol de madre perfecta, junto al desprecio de su hija y una serie de relaciones sentimentales fallidas, acaban en una tragedia en cierta manera anunciada, una tragedia que pone de manifiesto la pervivencia de roles de género sumamente represores. Eso se debe al hecho de que, según afirma Petra Delicado en *Nadie quiere saber*, “[l]a institución de la maternidad puede ser peor que la propia iglesia” (177), en cuanto que posee un poder de persuasión y de coacción mayor del que ejerce la institución religiosa.

Tanto en *Secreta Penélope* como en *Elena sabe* se cuestiona la idea de que “every woman fulfills her destiny once she becomes a mother, finding

within herself all the required responses, as if they were automatic and inevitable, held in reserve to await the right moment" (Badinter XX). Si en la escritora española la maternidad lleva al suicidio, en la escritora argentina se manifiestan los trágicos efectos del dogmatismo religioso que desemboca en el suicidio de una hija, víctima de una madre castradora y a su vez verdugo de una mujer a la que obligó a convertirse en madre. En ambos casos, las autoras desmienten la idea de la existencia del instinto maternal, idea sobre la que se sustentan numerosos discursos promaternales.

En su crítica de las estructuras familiares, Piñeiro, una de las autoras más destacadas del panorama literario argentino actual, elige la novela negra, género que goza de gran trayectoria en la historia social y literaria del país austral, ya que, en palabras de Sonia Mattalia "[e]l policial provee a la narrativa argentina una serie de figuras – la del criminal y del investigador, el enigma y su revelación, el crimen y la ley –, con las cuales se expone la relación de la literatura con los aparatos ideológicos del estado" (14). A partir de su primer libro, *Tuya* (2005), en las novelas de Piñeiro se aprecia la presencia de un entramado narrativo en el que la investigación de un hecho criminal lleva a un cuestionamiento de las estructuras familiares y sociales en una determinada conyuntura histórica.

Con veladas alusiones al pasado dictatorial del país, a las políticas neoliberales del menemismo y de los posteriores gobiernos, a las profundas crisis económicas con las que se inauguró el nuevo milenio y a los problemas de género todavía vigentes durante el kirchnerismo, plantea un cuestionamiento de la sacralidad de la maternidad y de los derechos reproductivos. En sus páginas se pueden vislumbrar referencias a los intensos debates sobre los derechos de las mujeres y la falta de políticas de bienestar efectivas, dentro de un análisis del conformismo burgués. Mientras que tanto durante la década del conservadurismo social de Menem (1989-1999), como en los años siguientes se mantiene cierto "maternalismo en sus programas de asistencia social para mujeres pobres" (Lopreite 64), las novelas de Piñeiro ahondan en algunas problemáticas de género como la violencia doméstica en el ámbito de la clase media acomodada (*Las viudas de los jueves*, *Elena sabe*) y la cuestión de los anticonceptivos y el acceso al aborto, tema candente en los años en los que se publicó *Elena sabe*.

Las madres que protagonizan sus novelas no participan en las luchas políticas ni se configuran como agentes de cambio o como sujetos reivindicativos; sin embargo, sus historias incluyen ciertas temáticas sociales dentro de unas estructuras narrativas y un estilo fácilmente digerible por parte del gran público. Estos bestsellers, traducidos a

numerosos idiomas, incluyendo el inglés, el italiano y el francés, tienden a representar a las mujeres desde perspectivas que privilegian la dimensión privada, poniendo de manifiesto ciertos aspectos característicos del postfeminismo ejemplificados de forma caricatural por las *Mujeres alteradas* de Maitena.⁹ En su existencia, tanto las adineradas *Viudas de los jueves*, como la detective *amateur* de *Tyua* no retan el paradigma imperante que las vincula sobre todo a la esfera afectiva, ni se implican en la lucha política. Frente a la toma de palabra llevada a cabo por las madres que se oponen a los crímenes de la dictadura y la consecuente “resemantización” de su rol (Domínguez 286), las numerosas mujeres que toman vida en los thrillers de Piñeiro se decantan por una existencia volcada en el ámbito privado y doméstico, tradicionalmente asociados con la feminidad hegemónica.

Por ende, los hechos delictivos sirven para mostrar las tensiones entre lo personal y lo social, el anhelo por aparentar y los secretos que se esconden detrás de la fachada de respetabilidad de sus protagonistas. A través de un bien dosificado *suspense* y de una generosa dosis de humor negro, la autora argentina va develando los misterios de unos crímenes que hunden sus raíces en las dinámicas familiares. Con acumen sociológico nunca exento de ironía, dirige su mirada hacia el universo privado, el mundo de los afectos, concentrándose, como ha reconocido en más de una entrevista, en la clase media y en el proceso de observación. De acuerdo con esta concepción de la literatura, “la mirada intenta ver lo que está detrás de lo que muestra, lo que se esconde debajo de la alfombra: señalar la hipocresía, el encierro, lo falso, el no registro de la propia responsabilidad sobre los actos y la sociedad en la que vivimos” (Ferrero 41).

Buceando en los abismos de las estructuras familiares, en sus thrillers pone el foco en las grandes olvidadas de las letras occidentales, es decir, las madres, personajes que, como destaca Nora Domínguez en su estudio de la literatura y cultura argentina, suelen ocupar un lugar marginal a pesar de su enorme importancia simbólica (15). Al otorgarles voz y perspectiva, Piñeiro problematiza las construcciones culturales de estas figuras que a lo largo de la historia han sido escritas, representadas, mediadas por la voz y la mirada masculinas. Asimismo, cuestiona no solo la idea de que la maternidad sea la misión suprema de las mujeres, sino también la noción de las madres como figuras siempre “responsables y afectuosas” (Fernández cit. en Domínguez 19). Concentrándose en lo doméstico y lo afectivo, retrata un amplio abanico de madres de edades y clases sociales diferentes que, en varios momentos vitales, se muestran incapaces de entender a sus hijos y de comunicarse con ellos. Preocupadas por

mantener su estatus social, las madres jóvenes, guapas y acomodadas de *Las viudas de los jueves* (2005), la esposa de mediana edad que protagoniza *Tuya* (2005) y la anciana protagonista de *Elena sabe* (2007) comparten ciertas obsesiones que derivan de la necesidad de acoplarse al rol social que su clase y edad les asigna, sin entender las consecuencias de sus actos en la vida de su prole. Gran parte de las madres más glamorosas de *Las viudas de los jueves*, instaladas en su casa de diseño en el entorno paradisíaco de un *country* (es decir, un barrio privado en las afueras de Buenos Aires), se revelan incapaces de entender a sus hijos adolescentes y relacionarse con ellos. A ellas se añade el modelo más rancio y anticuado de madre, representado por Elena, una mujer de clase media baja empeñada en desmentir el suicidio de su hija Rita, a la que parece desconocer, a pesar de haber convivido con ella toda la vida. La ceguera maternal, su inhabilidad para reconocer a sus hijos como sujetos independientes, comprenderlos, aceptarlos y quererlos se hace patente también en *Tuya*, novela en la que la protagonista, Inés, un ama de casa engañada por su esposo, se convierte en detective y en asesina, ignorando el sufrimiento de su propia hija.

En línea con cierta tendencia de la narrativa detectivesca contemporánea, que explora las facetas más recónditas del delito, Piñeiro se centra en el lado más siniestro de la familia burguesa en el sentido freudiano del término *das Unheimliche*, es decir, lo que espanta por ser extrañamente familiar e inquietante.¹⁰ Traducido al español como “lo siniestro” y en inglés como “the Uncanny”, es “that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar” (Freud 340). Al explorar este aspecto perturbador de las relaciones materno-filiales, la escritura del relato de investigación se encamina por la senda del género negro y se enriquece con matices macabramente irónicos, sarcásticos y paródicos. En este sentido, la protagonista de *Elena sabe* reúne algunos de los elementos más desconcertantes de la figura materna, sobre todo porque en un primer momento aparece como una mujer enferma, desvalida, que mueve a compasión a los que se relacionan con ella, como “el policía que le asignaron en la comisaría para que siguiera el caso” (39), el supuesto inspector Avellaneda, que le reserva un trato especial en virtud de su situación de madre afectada por la muerte de su hija, convencido de que “una madre, propia o de otro, es sagrada” (85).

El personaje de Elena, con su parecido inicial con las madres de la Plaza de Mayo, induce al lector a solidarizarse con su causa, para luego sorprenderse al descubrir los aspectos más siniestros de su personalidad. Entonces, jugando con las tradicionales expectativas de dedicación y amor incondicional atribuidos al rol maternal, Piñeiro va develando la faceta

más oscura, castradora e inquietante de una madre aparentemente ejemplar que, como subraya más de un personaje, “parece buena persona” (100). A través de una narración que entreteje la minuciosa descripción de los fallidos intentos de Elena para que “su cuerpo cumpla con la orden de su cerebro” (13) y le permita realizar el viaje a Buenos Aires, con elementos de la vida de Rita y Elena, se va perfilando el verdadero carácter de esta mujer controladora y represora. Mientras que el ritmo de su rutina diaria está marcado por las pastillas de Levodopa que le permiten superar las limitaciones impuestas a su cuerpo casi paralizado por el Parkinson – un “cuerpo que hace tiempo, sabe, no le pertenece” (115) -, la narración va paulatinamente descubriendo “la hipocresía sobre la maternidad como rol definido por el cuidado de la vida de otro desprotegido” (Walas 12), ya que, aunque Elena juega la parte de la madre dolida, mostrándose como ejemplo de devoción maternal, nunca fue una madre amorosa y comprensiva.

Si al principio de la novela el espectro de las atrocidades de la dictadura cívico-militar podría inducir el lector a pensar que Rita realmente fue víctima de un asesinato, pronto emerge otra realidad, es decir, la incapacidad de la madre de entender el sufrimiento de su hija. A lo largo de la obra se hace patente el carácter despótico y dominante de la anciana cuya relación con su hija se basa en la costumbre de “comunicarse a través de la pelea, una pelea que disfrazaba otra disputa” (22-23). La violencia verbal con la que las dos mujeres “[q]uemaban el cuerpo de la rival con palabras” (23) refleja años de abusos por parte de Elena, personaje que se aleja notablemente de la representación de “las mujeres de la tercera edad” que en muchos casos “cumplen la función de tiernas abuelas consentidoras, amorosas, apacibles, contadoras de cuentos, ricas en experiencias y excelentes consejeras” (Del Gesso Cabrera 3).

Elena reconoce que su actuación difiere mucho del estereotipo de la madre afectuosa; sin embargo, demuestra haber internalizado ciertas asignaciones simbólicas de la maternidad, según las cuales la madre gozaría de un instinto particular, de un sexto sentido que la conectaría emocionalmente con su hija: “Nadie puede conocer tanto de su hija como ella, piensa, porque es madre, o porque fue madre. La maternidad, Elena piensa, garantiza ciertos atributos, una madre conoce a su hijo, una madre sabe, una madre quiere. Así dicen, así será” (66). Tras la pérdida de su hija, Elena, cuya identidad está vinculada a su visión esencialista de la feminidad, se pregunta si podrá seguir llamándose madre. Las sombrías reflexiones lingüísticas, sin embargo, no conllevan un cuestionamiento de la maternidad como destino vital y misión primordial de la mujer.

Elena, que cuando Rita tenía veinte años la había torturado sometiéndola a un doloroso y humillante procedimiento médico para demostrar que tenía útero y por lo tanto no era estéril, busca ahora como aliada a Isabel Guerte de Mansilla, una mujer a la que Rita hace veinte años obligó a convertirse en madre, negándole el derecho a decidir sobre su cuerpo. Convencida de que el gesto de su hija fue una intervención milagrosa, emprende el camino hacia la capital para pedir a esta madre que le preste su cuerpo para “entrevistar a gente, buscar pruebas, motivos posibles, fechas, datos, indicios” (144). De la misma manera en la que no está convencida de que su hija haya sido víctima de un asesinato, Elena, a pesar de no compartir el mismo fervor religioso de su difunto marido y de su hija, cree que la mujer que salvaron del pecado mortal del aborto podrá entender su dolor y, por lo tanto, se mostrará solidaria con ella. “Gracias a mi hija usted tuvo la suya, formó su familia, pudo festejar cada Año Nuevo abrazada a ellos como muestran las fotos que nos mandan, su historia tuvo un final feliz” (146), insiste, frente a las reticencias de su interlocutora. Sin embargo, el diálogo con esta desconocida que un día su hija encontró frente a la casa de la abortera, le revela el aspecto más inquietante de una maternidad brutalmente impuesta, ya que el embarazo de Isabel fue fruto de las violaciones perpetradas por un esposo violento y abusivo.

Al haber impedido que Isabel pudiera decidir sobre su cuerpo, Elena y Rita la condenaron a una vida infeliz al lado de un maltratador que le impuso ser madre para encubrir su homosexualidad y crear así la ilusión de la familia feliz. Por esto Isabel, desconcertada por la actitud de Elena, le repite “no la puedo ayudar porque a su hija la maté yo”, insistiendo:

la maté pero nunca iré presa, porque la maté con el pensamiento, yo le deseé la muerte con vehemencia, la maté sin nunca haber vuelto a hablar con ella en estos veinte años, sin haberla tenido frente a mí cara a cara, la maté aunque haya sido otro el que puso la soga alrededor de su cuello, como ella me mató a mí esa tarde que me encontró y me metió en su casa. (147)

Las palabras de Isabel golpean a la enferma, dejándola sin aliento, paralizada no solo por el Parkinson, sino sobre todo por la crudeza de un relato que no coincide en nada con el que la había acompañado a lo largo de los años.

La adhesión incondicional de Elena a los preceptos católicos de la santidad de la vida, unidos a la fantasía del amor materno como fuente de realización, chocan con la realidad de una madre arrepentida, cuya existencia fue fagocitada por la imposición de reproducirse. “Yo no quería ser madre, lo quisieron los demás, mi marido, el socio, su hija, usted, mi

cuerpo creció nueve meses y nació Julieta, la obligaron a cargar con una madre que no quería serlo” (149), le explica Isabel. A lo largo de los años se encargó de cumplir con las obligaciones básicas asignadas a las madres, se preocupó por el bienestar físico de su hija y, como Sara en *Secreta Penélope*, se dedicó a cumplir mecánicamente con las funciones esenciales de la maternidad, pero nunca pudo satisfacer las necesidades emotivas y afectivas del cuidado: nunca sintió el llamado instinto maternal, nunca dejó de culpar a Rita y a Elena que, junto a su marido, dispusieron de su cuerpo, negándole la posibilidad de ejercer su voluntad.

La relación de la mujer con su cuerpo, un cuerpo expuesto a la violencia física y simbólica, pero también a la violencia invisible de las enfermedades, se hace patente desde el *incipit* de la novela en las reflexiones de Elena, que lamenta la pérdida de control sobre su cuerpo, colonizado, tomado, degradado por el Parkinson, esta “enfermedad puta” (Piñeiro 15). Toda la obra tematiza la fisicidad del cuerpo femenino y su dependencia de los discursos religiosos y médicos aliados en la regulación de la sexualidad y la reproducción a través de la prohibición del aborto y la proscripción del suicidio. En la relación entre Elena, Rita e Isabel se revelan las contradicciones y las paradojas de la fisicidad de la existencia, ya que las tres han sufrido el drama de la pérdida de control sobre su propio cuerpo. Resulta irónico que sea la mujer que más impuso su voluntad sobre el cuerpo de demás mujeres, el de su hija que obligó a una humillante práctica ginecológica y el de Isabel que condenó a una “maternidad forzada” (Astorino, Saporosi y Zicavo), la que por fin sufre la pérdida total de control sobre su cuerpo.

Rita, por otra parte, tras insistir en la santidad de la vida para convencer a Isabel de no abortar, puesta frente a la prueba de tener que desempeñar el rol de cuidadora de una madre enferma, decide “abortar el rol de madre putativa que la vida le está proveyendo” (Walas 11). El efecto del discurso médico aliado al religioso que apela a su instinto maternal, diciéndole “ella la necesita como usted necesitó a su madre años atrás” (Piñeiro 164), la induce a tomar una decisión extrema. Mientras que Sara en *Secreta Penélope*, aplastada por el deber maternal y cansada de vivir, acaba poniendo fin a su existencia, Isabel dirige su odio sordo hacia sus verdugos, pero nunca ejerce la violencia ni en contra de ellos ni de sí misma. Cuando su marido la encierra en casa, vigilada por una enfermera para que no pueda escapar ni autolesionarse, no logra rebelarse. Tanto ella como Elena, a pesar del tedio de una existencia dominada por los efectos de unos cuerpos que ya no les pertenecen, deciden seguir viviendo. Elena, como Sísifo, aguanta su condena aunque sabe que su suplicio irá empeorando.

En las dos novelas, el suicidio, motivado por situaciones personales límites, tiene un efecto desestabilizante y pone en marcha procesos investigativos que revelan los aspectos más desasosegantes de unos roles sociales normativamente impuestos dentro de unas dinámicas familiares opresivas. Cada una a su manera, *Secreta Penélope* y *Elena sabe* muestran las extremas consecuencia del control de los cuerpos femeninos colonizados por los discursos promaternales que se imponen tanto en la España democrática, como en la Argentina menemista y posteriormente en los años del kirchnerismo, época en la que se asiste a un intenso debate sobre los derechos reproductivos (Lopreite 66-67). La parábola vital de Rita, sus creencias y su epílogo cuestionan los preceptos católicos y la moral burguesa que acabó guiando la conducta de gran parte de su existencia. Tanto en el caso de Rita como en el de Sara, la muerte autoimpuesta es consecuencia de la imposibilidad de amoldarse a las exigencias de unos roles sociales absorbentes y represores. Cada una a su manera, tanto la una como la otra se enfrentan a normas sociales castradoras y unos roles, el de madre y el de hija, que las privan de su individualidad y autonomía. Interpretados como actos autobiográficos, los dos suicidios, gestados en el ámbito de unas mortíferas relaciones materno-filiales, revelan, aunque *post mortem*, el dolor, la lucha psicológica y emocional y el conflicto interior de las dos mujeres. Frente al reto de asumir un rol materno, Rita y Sara recuperan trágicamente una agencialidad a la que ambas habían anteriormente renunciado. Debido al aspecto relacional de la muerte autoinfligida, Rita y Sara dejan que sus cuerpos inermes hablen por ellas, asignándoles así una modalidad enunciativa. Inscrito en su cuerpo, el acto autodestructivo se configura en oposición a unas normas que no pudieron alterar, pero que, sin embargo, se negaron a acatar.

University of Victoria

NOTAS

- 1 La autora quisiera expresar su agradecimiento al *Centre for Studies in Religion and Society* de la *University of Victoria* por la beca de investigación otorgada al proyecto "From Religious Imperative to Personal Religion: Maternal Mystique in Contemporary Spain", en cuyo ámbito se desarrolló esta investigación, y a Virginia Gutiérrez Berner por su labor editorial.
- 2 El género policiaco se caracteriza por la presencia de un agente de las fuerzas del orden encargado de la investigación o de un detective privado, en el caso

- de las novelas detectivescas. El paso hacia el género negro se relaciona con una más marcada crítica social, ya que el crimen aparece como sintomático de unas problemáticas sociales más amplias y el orden, alterado por el delito, no puede ser restablecido. Alicia Giménez Bartlett, conocida como “la dama del crimen” española, ha compaginado su actividad literaria, que le ha valido algunos de los más prestigiosos premios literarios, el Nadal por *Donde nadie te encuentre* en 2011 y el Planeta por *Hombres desnudos* en 2015, con la escritura de género, dando vida al famoso personaje de la inspectora de policía Petra Delicado que hasta el momento ha protagonizado diez títulos, traducidos a 15 idiomas. Claudia Piñeiro, reconocida escritora, guionista y dramaturga argentina, ha sido galardonada con el premio Clarín por *Las viudas de los jueves* y el Sor Juana Inés de la Cruz por *Las grietas de Jara* (2009). Sus thrillers, traducidos a numerosos idiomas y llevados a la gran pantalla, exploran las idiosincrasias de la sociedad bonaerense a través de sus derivas criminales.
- 3 En el breve *excursus* sobre la temática del suicidio en la literatura española, Pilar González de Mendoza recalca la primacía de “las penas de amor” como motivo desencadenante de la muerte voluntaria (216), sin olvidar que tal temática no es la única que lleva el individuo a poner fin a su existencia.
 - 4 Al recurrir a tramas de tintes detectivescos, ambas autoras reconocen el carácter de denuncia social que actualmente se adscribe a la narrativa de género tanto en España como en Argentina. Sin embargo, mientras que en el país austral la indagación del crimen se considera un aspecto fundacional de su tradición literaria (Ludmer 5; Mattalia 13), en España, debido al efecto del franquismo, un tipo de narrativa detectivesca de corte no tanto apaciguador, sino de denuncia, se desarrolla sobre todo a partir de la Transición (Resina 111).
 - 5 Durkheim en su famoso estudio *Suicide* subraya la menor incidencia de suicidios entre la población católica debido al elevado nivel de integración social de sus comunidades (157). Leídos desde estas perspectivas, los suicidios de las dos mujeres apuntarían no solo a las problemáticas inherentes a la institución familiar, sino también a la disgregación del tejido social, consecuencia, sobre todo en el caso argentino, de prácticas neoliberales.
 - 6 Me refiero al ensayo “The Guilty Vicarage. Notes on the Detective Story by an Addict”, en el que se trazan las líneas fundamentales del relato detectivesco clásico, subrayando la tensión entre inocencia y culpa.
 - 7 “En *Usos amorosos de la postguerra Española* Carmen Martín Gaité traza la historia cultural de las relaciones amorosas, subrayando los cambios acontecidos en la sociedad española en lo que se refiere a los roles de género en la inmediata posguerra.”
 - 8 Adrienne Rich desarrolla el concepto de “matrofobia” a partir de los versos de la poeta Lynn Sukenick, afirmando: “Thousands of daughters see their mothers

as having taught a compromise and self-hatred they are struggling to win free of, the one through whom the restrictions and degradations of a female existence were perforce transmitted" (235). La misma Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* advertía del peligro de la frustración que las madres vierten sobre sus hijas de forma sádica a consecuencia de su propia insatisfacción (514).

- 9 Como subraya Isabel Mornat en su análisis de las tiras de Maitena, la artista gráfica se ríe de la condición femenina a través de unos personajes que siguen siendo "les reines mères de la sphère privée dominées par la vulnérabilité et la dépendance émotionnelle", por lo tanto, aunque su discurso incluye elementos feministas, quedan enmarcados dentro de un tipo de sátira de corte postfeminista.
- 10 Tanto en Argentina como en la mayoría de los países occidentales, el relato detectivesco, en todas sus declinaciones, sigue gozando de un vasto éxito, tal vez debido a su capacidad de indagar en los aspectos más inquietantes de las sociedades contemporáneas y por su habilidad de seducir al público lector con sus problemáticas (Ventura).

OBRAS CITADAS

- ASTORINO, JULIETA, LUCAS SAPOROSI Y EUGENIA ZICAVO. "Un análisis sociocultural sobre la maternidad y el aborto en la literatura argentina reciente". *Perífrasis* 8.15 (2017).
- AUDEN, W. H. "The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story by an Addict". *Harper's Magazine* May 1948: 406-412.
- BADINTER, ELISABETH. *Mother Love: Myth and Reality*. New York: Macmillan, 1981.
- BETTAGLIO, MARINA. "Maternidad y creación literaria. Entrevista a Lola López Mondéjar". *Confluencia* 32.2 (2017): 222-230.
- CAMUS, ALBERT. *The Myth of Sisyphus and Other Essays*. Trad. Justin O'Brien. New York: Alfred Knopf, 1955.
- CRAIG-ODDERS, RENÉE. "Feminism and Motherhood in the Police Novels of Alicia Giménez Bartlett". *The Changing Spanish Family: Essays on New Views in Literature, Cinema and Theater*. Ed. Tiffany Trotman. Jefferson: McFarland, 2011. 75-92.
- CRUZ, JACQUELINE Y BARBARA ZECCHI, EDS. *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.
- DE BEAUVOIR, SIMONE. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1989.
- DELGADO, MARGARITA, ED. *Familia y reproducción en España a partir de la Encuesta de Fecundidad de 1999*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006.

- DEL GESSO CABRERA, ANA MARÍA. "Certezas que conducen a incertidumbres (una novela de Claudia Piñeiro)". *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 7 (2012): 1-12.
- DOMÍNGUEZ, NORA. *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- DURKHEIM, EMILE. *Suicide: A Study in Sociology*. New York: Free Press, 1966.
- ESTABLIER, HELENA. "The Voice(s) of the Mother in Contemporary Spanish Narrative Written by Women: Esther Tusquet's *El mismo mar de todos los veranos* and Other Motherhoods". *Narrating Motherhood(s), Breaking the Silence: Other Mothers, Other Voices*. Ed. Silvia Caporale Bizzini. Bern: Peter Lang, 2006. 79-105.
- FERRERO, ADRIÁN. "Claudia Piñeiro". *Hispanoamérica* 42.126 (2013): 39-45.
- FLÓREZ, MÓNICA. "Elena sabe y los enigmas de la novela policiaca antidetectivesca/metafísica". *Lingüística y Literatura* 58 (2010): 39-59.
- FOLGUERA, PILAR. *El feminismo en España: dos siglos de historia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2007.
- FREUD, SIGMUND. "The Uncanny". *The Pelikan Freud Library: Art and Literature*. Ed. Albert Dickinson. Trans. James Strachey. Vol. 14. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1985. 339-76.
- GIMÉNEZ BARTLETT, ALICIA. *Nadie quiere saber*. Barcelona: Destino, 2013.
- . *Secreta Penélope*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- GONÇALVES, MICHELE. "Subversions of Motherhood: The Sleuth in Claudia Piñeiro's Crime Fiction". *Twenty-first Century Latin American Narrative and Postmodern Feminism*. Ed. Gina Ponce de León. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 53-74.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, PILAR. *Diccionario de temas de literatura española*. Madrid: Editorial Istmo, 1990. 215-218.
- HIGONNET, MARGARET. "Frames of Female Suicide". *Studies in the Novel* 32.2 (2000): 229-242.
- . "Speaking Silences: Women's Suicide". *The Women's Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard UP, 1986. 68-83.
- HIGUERO, FRANCISCO JAVIER. "Indagación metadiegetica en *Secreta Penélope* de Alicia Giménez Bartlett". *Narrativas* 33 (2014): 3-10.
- IRIGARAY, LUCE. "Y la una no se mueve sin la otra". *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 6 (1994): 85-93.
- JAWORSKI, KATRINA. *The Gender of Suicide. Knowledge, Production, Theory, and Suicidology*. Surrey: Ashgate, 2014.
- LARUMBE, MARÍA ÁNGELES. *Las que dijeron no: palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- LIPOVESKI, GILLES. *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- LOPREITE, DEBORA. "Gender Policies in Argentina after Neoliberalism. Opportunities and Obstacles for Women's Rights". *Latin American Perspectives* 42.1 (2015): 64-73.
- LOZANO ESTIVALIS, MARÍA. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- LUDMER, JOSEFINA. *Corpus delicti: A Manual of Argentine Fictions*. Trans. Glen Close. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2004.
- MARTÍN GAITE, CARMEN. *Retahilas*. Barcelona: Destino, 1974.
- MATTALIA, SONIA. *La ley del crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- MOLINARO, NINA. *Policing Gender in Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- MORCILLO, AURORA. *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. DeKalb: Northern Illinois UP, 2000.
- MORENO, AMPARO Y PILAR SOTO. "La madre feliz: El regreso de un mito". *Viento Sur* 16 (1994): 107-117.
- MORNAT, ISABELLE. "Rire de la condition féminine: les *Mujeres alteradas de Maitena*". *Revue Interdisciplinaire Textes & Contextes* 3 (2009): S.pag. Web.
- MURARO, LUISA. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas, 1994.
- NASH, MARY. "Resistencias e identidades colectivas: el despertar feminista durante el tardofranquismo en Barcelona". *Represión, resistencias memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Ed. Mary Nash. Granada: Editorial Comares, 2013. 139-158.
- NIEVA DE LA PAZ, PILAR. *Narradoras españolas de la Transición política*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- PIÑEIRO, CLAUDIA. *Elena sabe*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- RESINA, JOAN RAMON. *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona: Anthropos, 1997.
- RICH, ADRIENNE. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Tenth Anniversary Edition. New York and London: Norton and Company, 1986.
- ROCA I GIRONA, JORDI. *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
- ROLFS, DANIEL. *Last Cross: a History of the Suicide Theme in Italian Literature*. Ravenna: Longo, 1981.
- TANI, STEFANO. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP, 1984.
- VENTURA, LAURA. "Novela negra: las nuevas formas del policial conquistan a los lectores". *La Nación* 19 de noviembre de 2014. S. Pág. Web.

- VOSBURG, NANCY. "La novela detectivesca femenina en España". *Las damas negras. Novela policiaca escrita por mujeres*. Eds. Josefina de Andrés Argente y Rosa García Reyego. Madrid: Fundamentos, 2011. 275-289.
- VILARÓS, TERESA, M. "Los monos del desencanto español". *MLN* 109.2 (1994): 217-235.
- WALAS, GUILLERMINA. "Buscando enfrentar lo que 'se sabe': la detective en *Elena sabe* de Claudia Piñeiro". Ponencia. *XLIX Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas*, University of Victoria, mayo 2013. Web.
- ZAMBRANO, PABLO LUIS. *Literatura y suicidio*. Sevilla: Alfar, 2006.