

Maternidades monstruosas: (in)fertilidad y reproducción en la narrativa corta de Valeria Correa Fiz¹

Monstrous Motherhood: (In)fertility and Reproduction in Valeria Correa Fiz's Short Stories

ANA CASAS^a

^a Universidad de Alcalá, GILCO, IELAT, Laboratorio del futuro, España.
Correo electrónico: ana.casas@uah.es

El objetivo de este trabajo es ofrecer un recorrido por las diversas representaciones de la maternidad en los cuentos de Valeria Correa Fiz. En los relatos objeto de estudio (“Una casa en las afueras”, “El invernadero de Eiffel”, “Hotel Edén” y “Criaturas”) la no maternidad, la maternidad negligente y la maternidad monstruosa cuestionan lugares comunes en torno a la experiencia materna, además de complejizarla, subrayando sus muchas contradicciones y paradojas. Todas estas narraciones rechazan la representación mimética como un modo de simbolizar de la manera más indirecta posible la atracción y la repulsión que el embarazo y la maternidad pueden llegar a inspirarnos. Desde lo fantástico, lo distópico y lo inusual, la exploración de lo siniestro y lo abyecto permite en ellas indagar en lo indecible y problematizar los discursos normativos con relación a la reproducción.

Palabras clave: Valeria Correa Fiz, maternidad monstruosa, insólito, siniestro, abyecto.

The objective of this work is to offer a tour of the various representations of motherhood in the stories of Valeria Correa Fiz. In the texts under study (“Una casa en las afueras”, “El invernadero de Eiffel”, “Hotel Edén” and “Criaturas”), non-maternity, negligent motherhood, and monstrous motherhood question common places around the maternal experience. They make it more complex, underlining its many contradictions and paradoxes. All these narratives reject mimetic representation as a way of symbolizing the most indirect way possible the attraction and repulsion that pregnancy and motherhood can inspire. From the fantastic, the dystopian and the unusual, the exploration of the sinister and the abject allows us to investigate the unspeakable and problematize the normative discourses about reproduction.

Key words: Valeria Correa Fiz, Monstrous Motherhood, Unusual, Sinister, Abject.

¹ Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto de la Universidad de Alcalá (España) “Temas y motivos de la narrativa hispánica de ficción especulativa (2010-2020): estudios del futuro, análisis de tendencias e imaginarios sociales” (ref. PIUAH21/AH-002).

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, son varias las voces que han llamado la atención sobre la creciente presencia de discursos e imaginarios en torno a la maternidad en la producción escrita por mujeres, sobre todo en el ámbito latinoamericano (Domínguez 2007; Noguerol 2013; Amaro 2020). Recientemente, la crítica ha empezado también a tomar en consideración las conexiones entre dicha temática y el desarrollo, cada vez mayor, de la literatura no mimética en las autoras de ambos lados del Atlántico, como Mónica Ojeda, Mariana Enriquez, Samanta Schweblin, Lina Meruane, Patricia Esteban Erlés, Aixa de la Cruz o Ana Martínez Castillo (Loría Araujo 2017; Llarena 2020; Roas 2022).

En el presente artículo me centraré en una de estas autoras: la escritora argentina afincada en España Valeria Correa Fiz (1971), cuyos relatos “Una casa en las afueras” y “Criaturas”, de *La condición animal* (2016), y “El invernadero de Eiffel” y “Hotel Edén”, de *Hubo un jardín* (2022), presentan distintas versiones de lo que he decidido llamar aquí “maternidad monstruosa”. En primer lugar, “monstruosa” tiene el sentido de antinormativa: los cuentos de Correa Fiz cuestionan, en efecto, ideas preconcebidas con relación a la *institución* de la maternidad (Rich [1976] 2019), pues, si bien indagan en la capacidad biológica de las mujeres de concebir y criar a otro ser humano, desarticulan los mandatos patriarcales, es decir, “el conjunto de suposiciones y normas, de reglamentos y controles que secuestra la experiencia, la ordena de acuerdo a un poder ajeno y domestica esa parcela de las vidas de millones de mujeres (y otras identidades que gestan)” (León 2019: 18).

La segunda acepción de “monstruosa” reviste un sentido ominoso. Como se verá, los cuentos a los que me voy a referir pertenecen al ámbito de lo insólito en sus diversas variantes: en el caso de los textos fantásticos, como “Hotel Edén”, el mundo construido ofrece signos que pueden ser interpretados a partir de la experiencia de lo real que tiene el lector, de modo que la irrupción del fenómeno imposible (por ejemplo, la aparición del fantasma) provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar para convertirse en algo incomprensible y, como tal, amenazador (Roas 2011: 45-50); las distopías (es el caso de “Criaturas”) se ambientan, en cambio, en “escenarios futuros o espacios alternativos con reglas y restricciones que oprimen a los sujetos” (Fernández-Lamarque 2016: 6); la narrativa de lo inusual, por último, en la que se encuadrarían “Una casa en las afueras” y “El invernadero de Eiffel”, se compone de “ficciones que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía”, dibujando una “normalidad enrarecida” que genera inquietud y desasosiego en el lector antes que en los personajes (Alemany 2019: 310-311, 315).²

David Roas llama la atención sobre el uso feminista de estas formas de lo insólito por parte de un buen número de narradoras, cuyas obras comparten algunos rasgos particulares:

² La noción de “inusual” ha gozado últimamente de gran aceptación, especialmente en el ámbito de la literatura latinoamericana. Serviría para categorizar una parte importante de la última narrativa escrita por mujeres y se caracterizaría por no tener “una intencionalidad explícitamente fantástica aunque sí la necesidad de acudir a otros parámetros que fluctúan en esa franja que oscila entre lo real y lo fantástico pero que termina por detenerse en lo primero” (Alemany 2019: 311). Véanse también Alemany (2016) y García-Valero (2019).

... sus historias traducen un constante movimiento de reconstrucción identitaria [de las mujeres como agentes de la acción] frente a la identidad estereotipada construida por el discurso hegemónico patriarcal, lo que, a la vez, implica [...] la destacada presencia de la monstruosidad como forma de denuncia y transgresión de los modelos tradicionales, tanto en lo referente a la representación del cuerpo como a los límites de la monstruosidad y, sobre todo, a la violencia y el horror como reflejo de la opresión sobre la mujer (Roas 2022: 108).

Con respecto a “los límites de la monstruosidad”, cabe advertir con Carroll ([1990] 2005), que la naturaleza combinatoria del monstruo descansa en su cualidad intersticial en tanto que expresión de un conflicto entre distintas categorías culturales (por ejemplo, en “Hotel Edén”, el fantasma presenta una combinación imposible de las categorías vivo/muerto). Es así como el monstruo fantástico desafía la norma biológica, a la vez que atenta contra el orden cognitivo (en el mundo empírico los fantasmas no existen). Pero incluso cuando no es posible hablar de transgresión fantástica, porque el monstruo no desafía ninguna ley física, la presencia de este sigue violando las normas simbólicas que clasifican los diversos elementos de la esfera social (por ejemplo, la actitud *monstruosa* de la narradora de “Una casa en las afueras”).

Apoyándome en estas consideraciones, trataré de demostrar, en las páginas que siguen, como los relatos de Valeria Correa Fiz, con independencia del género al que se adscriben, orientan dichas infracciones de la norma a la desestabilización del ordenamiento de la maternidad bajo el dominio de lo masculino. Lo hacen desde la revisión de apriorismos muy instalados en la mentalidad convencional, como el determinismo biológico de las mujeres, la negación de su sexualidad o la glorificación de la imagen materna, desde postulados que, potenciando una conexión insólita entre lo humano y lo animal, o lo humano y lo vegetal, van más allá de la mera representación realista, para acabar ingresando en el ámbito de lo simbólico.

2. DE LA ESTERILIDAD A LA HIPERREPRODUCCIÓN

El primero de estos lugares comunes es el determinismo biológico de las mujeres que las impelería a convertirse en madres para, solo de esa forma, ser mujeres completas, así como la frustración que provocaría en ellas la ausencia de los hijos. Ello resulta central en el relato “Una casa en las afueras”, en el que una narradora homodiegética recuerda su última mudanza: “En febrero de 2021 encontramos exactamente lo que buscábamos: una casa de madera a las afueras de Miami con amplias ventanas junto a un canal que vertía sus aguas verdes en el Atlántico. Nos creíamos afortunados” (Correa Fiz 2016: 15).

Sola la mayor parte del tiempo (el marido se va temprano a trabajar y regresa muy tarde), su único contacto social es Jaime, el propietario de la tienda de ultramarinos donde suele hacer la compra. En este ambiente de hastío, la protagonista “adopta” siete gatos, a los que pone nombre y humaniza con sus comentarios (“eran para mí como hombrecitos

paseándose al sol” [16]). Siente especial devoción por Philip, un gato orondo y rubio que le recuerda al actor Seymour Philip Hoffman. Por otra parte, sus actividades se limitan a intentar arreglar el jardín de la casa, aunque con escaso éxito, pues este resulta tan estéril como su vida, su matrimonio y, seguramente, su propio cuerpo:

Cuando nos mudamos, planté flores en el terreno y traté de organizar una pequeña huerta, pero nada prendía en esa tierra de arcilla mojada. Todo se pudrió al poco tiempo en nuestro pedazo de terreno en la península de la Florida. Nuestro jardín era un útero de barro infértil con un buzón de lata amarilla lleno de propaganda y cupones (Correa Fiz 2016: 16).

Una noche de tormenta, una pandilla de adolescentes liderados por la única chica del grupo –“la Reina Loca”, como la llama la narradora–, entra por la fuerza en la casa. Los jóvenes, siguiendo una especie de ritual sádico, cuelgan a Philip de un gancho y le infligen crueles torturas mientras inmovilizan a la mujer. Si los gatos aparecen humanizados, la descripción de los chicos (de los que la narradora nunca llega a conocer sus nombres) los animaliza tanto como su conducta (Quinn 2020: 88-89): de ellos se dice que tienen “ojos de perro mojado” o que huelen a búfalo (Correa Fiz 2016: 18).

Antes, sin embargo, de que acaben con Philip, los faros de un coche iluminan la casa: en el interior del vehículo se encuentra el marido de la protagonista, que, de camino a una supuesta convención de negocios en Las Vegas, ha tenido que volver porque ha olvidado su documento de identidad. No está solo, viene acompañado de su amante. Cuando el hombre entra en la pieza, los jóvenes salen huyendo y entonces sucede lo siguiente:

Tomé el cuchillo, el pequeño y filoso como recomendaban en ese documental de caza. Mi marido no alcanzó a preguntar nada. Ni quiénes eran los chicos que seguramente vio correr, ni qué hacían allí, ni qué le había sucedido al gato. Ni siquiera pudo preguntar por la maldita mochila de alpinista con la que había tropezado. Di dos pasos hacia adelante y él retrocedió cuatro. Sin mediar palabra y sin dejar de mirarlo a los ojos y de una sola puñalada, abrí por completo el vientre del gato. Lo hice con tal fiereza que rayé también la madera de la mesa. Además de las vísceras y la sangre, del vientre del animal salieron tres fetos mojados y de ojos fruncidos. Resultó que Philip tampoco era quien yo pensaba. Nadie lo es (Correa Fiz 2016: 28-29).

La gratuidad de la violencia y la exposición del desecho conectan la negación de la maternidad con lo monstruoso y lo abyecto: “Hay en la abyección -dice Kristeva, ([1980] 1988: 7)- una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”. Eso que viene de “un adentro exorbitante” -literalmente los fetos que traspasan el vientre de la gata abierto en canal- provoca emociones de rechazo

tanto en los personajes (sobre todo el marido), que sienten repugnancia o asco ante lo que están viendo, como para los lectores. Nos quedamos, además, con la duda de si la muerte de Philip se ha producido por piedad para acabar con su sufrimiento o, si en una suerte de traslación, debe interpretarse como una venganza contra el marido, obligado a presenciar la brutal escena. De este modo, el felino carga con la culpa de la pareja, convertido en su chivo expiatorio. Advierte Marta Segarra [2022: 55] que “[v]ivir con un animal implica reconocer la propia impericia y dificultad para establecer y mantener una relación -también intrahumana-, a causa de la opacidad del otro”. En este sentido, y a pesar de su nombre humano, Philip es, en tanto que animal, un no-sujeto, que representa la alteridad radical. De igual forma, gracias al desgarramiento de su carne, permite ver ese interior que normalmente nos es vedado y que opera en el plano corporal pero también en el plano simbólico (la conciencia del otro, hasta la de uno mismo, nos es inexpugnable). La vulnerabilidad de Philip es, en fin, la del cuerpo también vulnerable de su dueña, el que se resiste a llevar a cabo su función reproductora.

Así, el vaciado de la gata preñada permite leer la escena como la imagen del parto como experiencia de lo abyecto. Igualmente, posibilita evacuar la frustración de la mujer (los hijos que no tendrá) y, al mismo tiempo, revelar la verdad de su relación de pareja. También puede interpretarse como un gesto decididamente antisocial: el de la mujer yerma que niega el instinto materno, a la vez que lo proyecta de forma aberrante en el sacrificio de Philip, vinculando, de este modo, deseo de vida y pulsión de muerte a partir de las asociaciones de lo abyecto, como el temor a la naturaleza o la animalidad humana, que implican “incivilización” o incluso “fin de la sociedad” (Figari 2009: 135).

El uso de los elementos naturales (la calma tras la tormenta como preludeo de esa otra tormenta emocional que está por llegar justo cuando los chicos irrumpen en la casa), así como el empleo reiterado de ciertos colores primarios intensifican la sensación de amenaza, de que algo terrible va a suceder: amarillo es Philip, como también lo es el buzón que la joven utiliza para romper la ventana, cuyo marco es igualmente amarillo; amarillo-rubio oxigenado es el cabello de esta misma joven y también el de la amante del marido; mientras que la tierra infértil es rojiza, como roja es la sangre de la gata que cubre las manos de la protagonista. El cromatismo fuertemente connotado (el amarillo reenvía a la putrefacción y el rojo a la sangre) acaba, en suma, insinuando muerte, violencia y esterilidad.

“Una casa en las afueras” guarda evidentes paralelismos con “El invernadero de Eiffel”, en el que las imágenes de infecundidad asociadas a los animales y a la naturaleza se transforman en imágenes de fertilidad asociadas a esos mismos elementos, principalmente árboles, flores e insectos. En una primera instancia, pudiera parecer que el mundo exuberante que se describe en este cuento remite a los mitos vinculados a la Madre Tierra, evocadora del poder femenino como creadora de vida. Pero la Diosa tiene, igualmente, una faceta terrorífica, pues, como recuerda Campbell ([2013] 2021: 52), “la tierra nos da la vida y nos alimenta, pero también [tras la muerte] debemos regresar a ella”.³ Una imagen que enlaza

³ El cuento incluye esa misma reflexión, aunque en boca de la senil tía Cleo: “No hay que ser mezquino con el ciclo de la vida: la tierra que te alimenta es la tierra que te toca alimentar de muerto” (Correa Fiz 2022: 81).

con el arquetipo originario de la “Gran Madre”, conceptualizado, desde el psicoanálisis, por Erich Neumann ([1955] 2009: 36-37), del que se derivan tres figuras: la madre terrible, la madre bondadosa y la madre ambigua, que es buena y mala a la vez.

Estos contrastes son los que tiene que enfrentar la narradora, la joven Vanesa, en su proceso de aprendizaje, cuando, recién cumplidos los trece años, se ve obligada a pasar varias semanas con su tía abuela Clementina (Cleo) y la hija de esta, Hortensia, en una casona aislada, a doscientos kilómetros al norte de Rosario. El motivo del viaje es la operación a la que debe someterse la madre de la muchacha, a quien tienen que extirpar el útero y los ovarios: la van a *vaciar*, como a la gata de “Una casa en las afueras”. La histerectomía de la madre insinúa, además, algún tipo de relación con la infertilidad de la tía Cleo, quien en su juventud sufrió varios abortos y, finalmente, solo pudo tener una hija, así como con la no maternidad de Hortensia, una mujer soltera de cuarenta y cinco años. También resulta significativo que los nombres de ambas remitan a elementos naturales: la fruta clementina y la flor hortensia.

La *esterilidad* de las mujeres de la familia choca, sin embargo, con el espectáculo reproductor del invernadero, en el que se entremezclan flores de todas las especies y colores, plantas medicinales y aromáticas, y en el que se condensan olores sofocantes y pegajosos que se adhieren a la piel:

[La tía Cleo] [m]e condujo por un pasillo del invernadero: no había solo flores sino también un pequeño huerto medicinal, protegido de la intemperie. Los olores dulces mordían el aire y me sofocaban: angustiada miel. [...] Seguimos caminando entre las plantas. Eran sedosas, obedientes y parecían abrirse a nuestro paso (Correa Fiz 2022: 79-81).

Toda esta sensualidad encapsulada en el espacio cerrado (el invernadero es, ciertamente, una construcción artificiosa, y más en este caso, pues es obra del ingeniero francés Gustave Eiffel)⁴ sirve de marco a los encuentros clandestinos de Hortensia y el joven jardinero Fabián. Ella, pálida, ajada, víctima de prejuicios edadistas y de clase social, siente un deseo culpable; por otro lado, el deseo de Fabián –vigoroso, moreno, sensual–, resulta amenazante, pues desafía el orden establecido y altera el mundo interior de las mujeres de la casa. También excita a Vanesa, quien, una noche de luna llena, sorprende a los dos amantes y, desde entonces, experimenta, cada vez más, una atracción no exenta de sensación de peligro (para ella Fabián es “mitad lobo de pelo brillante, mitad mariposa nacarada y oscura” [88]). Una atracción en la que el deseo no se entiende sin su reverso: el asco y la repulsión que le inspiran Horacio, su profesor de piano: “un Frankenstein pálido de modales morosos” (89). Los mismos que a veces despierta la contemplación de la naturaleza, a través de la oscura

⁴ La vida abriéndose paso también se encuentra fuera del invernadero y de la casa. Cuando Vanesa baja a la playa, en la ribera del Paraná, advierte que “[l]a actividad de la tierra era frenética: la laboriosidad de las hormigas que se reproducían y descargaban blancas crías ciegas en la tierra. Escuché el rumor de las raíces que buscaban el agua y la expansión de los tubérculos que germinaban y también unos pasos acercándose” (Correa Fiz 2022: 92-93).

conexión entre lo vegetal, lo animal y lo humano: así, en el invernadero hay plantas de flores, cuyos pétalos parecen los pelos de “un pubis anciano” y otras que tienen “filamentos carnosos como deditos amputados” (78, 80). Esta recurrencia de la carne explora, de nuevo, los límites de lo abyecto y lo innombrable, como cuando la narradora imagina a la tía Cleo, en su lejana noche de bodas, como una “vulva frágil de mariposa clavada contra el blanco de las sábanas” (83) o recuerda la unión erótica entre Fabián y Hortensia a través de la imagen de él hundiéndose “en sus piernas, injerto deseado” (105).

La presencia de lo ritual, de lo sacrificial, es otro elemento que recuerda a “Una casa en las afueras”: si en ese relato, la narradora acababa con el martirio de la gata (o lo remataba), aquí son las mujeres las que, en cierto modo, se ofrecen en sacrificio: la tía Cleo, “aplastada contra el colchón bajo las carnes exageradas de su primer marido” (82); Hortensia, cuando espera, no siempre con éxito, que Fabián acuda al invernadero; Vanesa, cuando trata de besarlo siendo apenas una niña. Estas tres mujeres, en sus distintas edades, y en sintonía con las plantas y las flores que crecen sin control, se rebelan, sin embargo, contra la domesticación de lo femenino y su potencial reproductor. Su rebeldía tiene un componente mortífero, a veces autodestructor (tanto Hortensia como Vanesa se infligen heridas en la piel, se autolesionan). Son capaces de liquidar a maridos molestos (corre el rumor de que la tía Cleo mató a su segundo esposo haciéndole ingerir fertilizantes) o eliminar agresores, como se encarga de hacer la propia Vanesa cuando prepara pastelitos con belladona, entre cuyas propiedades está paralizar la deglución y provocar el atragantamiento, como regalo a su profesor de piano, quien ha tratado de abusar de ella en repetidas ocasiones.

La proximidad entre la vida y la muerte indica, finalmente, una cercanía con lo sagrado. Como advierte la antropóloga Mary Douglas ([1966] 2007: 53), las reglas de higiene y de suciedad son esencialmente simbólicas, pues permiten ordenar y clasificar la materia “en la medida en que el orden implica el rechazo de elementos inapropiados”. En “El invernadero de Eiffel”, hay un recuerdo constante de lo putrefacto, desde la menstruación que la tía Cleo cree tener, aunque lo que hay en sus calzones son restos de inmundicia, o la sangre bajando por las piernas de Vanesa, al venirle la regla por primera vez, hasta el recuerdo de los perros embalsamados enterrados en el jardín o los tarros llenos de hierbas y licores que la tía Cleo guarda en su habitación, algunos ya en proceso de descomposición.

Recuerda Kristeva ([1980] 1988: 11) que “[n]o es tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”. Tanto en “Una casa en las afueras” como “El invernadero de Eiffel” la tematización de la (no) maternidad (y sus expresiones de esterilidad/fecundidad) exhiben “la fragilidad legal”, desbordando las fronteras de lo admitido y de lo socialmente organizado.

3. LA MATERNIDAD NEGLIGENTE

Los cuentos de Correa Fiz también transgreden los imaginarios y discursos que reproducen la idea esencialista de la maternidad a través de otros puntos de vista, por ejemplo, como sucede en “Hotel Edén”, figurando madres que no cumplen con el mandato de la maternidad (Palomar 2004). Como se verá, el relato cuestiona la imagen de la “madre moral” (Chodorow [1978] 1999: 5) cuya función consiste principalmente en dedicarse al cuidado de los hijos y de la familia, tanto en términos biológicos (parir, amamantar), como en términos socializadores.

Este cuento en concreto combina elementos del relato de fantasmas con la crítica social: la narradora recuerda cómo, a sus quince años, recién llegada junto con su familia a Córdoba desde Rosario, pasó una noche en la sierra con su hermana mayor, de diecisiete, y el novio de esta, Fabio, un joven *dealer* por el que se sentía secretamente atraída. Acudían ese día a una fiesta que se celebraba en el anfiteatro del Hotel Edén, convertido en un museo y con fama de estar encantado. Los fantasmas de una de las primeras propietarias, de una bebé que murió de hipotermia y de una niña tísica que, con una muñeca de porcelana bajo el brazo, se aparece solo a los niños con los que quiere jugar funcionan como reclamo para los turistas y añaden misterio al hotel, del que se dice había servido de refugio a nazis huidos desde Alemania a Argentina. La Falda, la ciudad construida alrededor de El Edén, es conocida por albergar y atraer a nostálgicos del fascismo.

En este particular espacio, la narradora conoce a Martina, una madre adolescente de dieciséis años, que ha ido a la fiesta acompañada de su bebé, una niña de apenas doce meses llamada Inesita. La narradora, que en ese momento tiene la misma edad que Martina, no puede evitar pensar cuán diferentes son sus vidas: ella es estudiosa y saca buenas notas, mientras que Martina no va al colegio y trabaja limpiando oficinas. Sola durante el embarazo, llegó a pensar en abortar “pero no tenía plata para ir a una clínica privada” (Correa Fiz 2022: 61). La narradora intuye “que la maternidad precoz y la pobreza le habían arrebatado ya la educación y las muelas y que la podredumbre avanzaría, sin remedio, sobre toda su dentadura y sobre toda su vida” (61). La de Martina es, pues, una “maternidad forzada” (Beauvoir [1949] 2005: 635), desprovista de todo instinto, una maternidad no deseada o informada, más institución que experiencia del sujeto, por culpa de las condiciones materiales y el escaso control que, en ciertos contextos, las mujeres tienen sobre sus propios procesos reproductivos.

En “Hotel Edén” tiene lugar una suerte de conexión *ominosa* entre todos estos elementos dispares. Tomo el adjetivo directamente de Freud, en la medida en que “ominoso” (a menudo *umheimlich* se traduce también como “siniestro”) es lo familiar cuando se convierte en extraño y hasta terrorífico, después de plantear, entre otros mecanismos, asociaciones frecuentes que revelan algo reprimido: “esto ominoso –dice Freud– no es [...] algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud [1919] 1988: 241). Ese algo oculto pone en escena aspectos escondidos de la psique de los personajes. Se da entonces, “un primer paso que

desaloja la inquietante extranjería de la exterioridad a la que la fija el miedo, para sustituirla en el interior no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y reenviado (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio” (Kristeva [1988] 1991: 222).

Lo ominoso –que en este relato se expresa a través de lo fantástico, por su conexión con el cuento de fantasmas– surge de la asociación entre maternidad y deseo sexual. Ciertamente Martina no responde a la imagen idealizada de la madre (va a la fiesta con su bebé, se droga y deja a su hija en brazos de una extraña, la narradora, mientras se besuquea con un chico que acaba de conocer). Su experiencia alienante de la maternidad, contraria al sacrificio y el amor incondicional inherentes a la visión ennoblecida de la madre, se entrecruza con el tabú de la sexualidad de esta. No es solo que Martina exprese su deseo, sino que hay algo en la visión del cuerpo materno que evoca el deseo de la narradora. El relato, de hecho, empieza así:

A veces pienso en El Edén y en esa bebé, sobre todo las noches en las que tengo algún hombre desnudo colgado del pezón en mi cama y la luna derrama su luz ambiciosa sobre todas las cosas. La mirada ausente de Inés, la pechera de su vestido húmedo de leche, los balbuceos de Mari y Fabio y la nube de humo regresan a mí y eso que ahora soy otra (Correa Fiz 2022: 49).

La luz de la luna despierta también el recuerdo de aquella noche oscura, en la que la narradora, ante la visión de Martina amamantando a su hija, se preguntaba “si esta imagen se repetiría en una carpa cerca de Il teatrino: Fabio colgado del pezón estéril de mi hermana” (61-62). De nuevo el pezón estéril, podría ser que por el efecto de la luna, con toda su simbología de esterilidad y de muerte desde su vínculo con Diana cazadora. Efectivamente, la castidad de la diosa hace de ella un ser estéril y, en este sentido, se aleja de la imagen ideal de la mujer “esposa y madre”. Por otra parte, la blancura del astro también puede confundirse con la blancura glacial de la muerte. Sin embargo, en la escena referida el goce sexual se desliga de toda función reproductora, exaltando de forma positiva esa misma esterilidad. Una contradicción que expresa Campbell ([2013] 2021: 78), para quien “la luna lleva consigo su propia muerte en la forma de su sombra creciente, como nos ocurre a todos. Sin embargo, tiene el poder de dejar a un lado esa sombra y volver a nacer. Por tanto, la luna representa para nosotros la promesa del renacimiento, del poder vital comprometido en el ámbito del tiempo y del espacio, capaz de dejar a un lado la muerte y volver a nacer”. Así, la luna posee connotaciones siniestras a la vez que representa lo femenino ligado a lo erótico (la renovación, la vida, el placer).⁵

⁵ Por esta razón, en los textos finiseculares, por ejemplo, la mujer aparece a menudo asociada a la luna, sugiriendo el poder destructor de lo bello. Como observa Dijkstra (1992: 138), en el siglo XIX se hizo muy popular la percepción de este astro como entidad femenina. Además de las consabidas relaciones entre el ciclo lunar y el ciclo menstrual, a la mujer se la vinculaba con la luna, ya que esta se veía como un principio pasivo, al reflejar el sol, el que era considerado, a su vez, un principio activo ligado a lo masculino (Dijkstra 1992: 139).

A propósito de la luna y la luz, lo ominoso se revela en el relato a través de la unión de ambos elementos, reforzado por el cromatismo de connotaciones luctuosas (el color blanco y el azul frío): bajo el cielo sin luna “yo la veía azulada y débil, un ángel moribundo” (Correa Fiz 2022: 65), piensa la narradora de Martina. Y, cuando esta da de mamar a su hija, razona que “[h]abía algo especular entre esa luna blanca, la teta cargada de leche de Martina y la carita redonda de la bebé” (68).

La premonición de que algo está por suceder se confirma más tarde, cuando se produce el incendio -provocado por un grupo de *skinheads*- y, en medio del caos, se enciende la luz de la habitación que un día perteneció a la niña tísica (una “luz azul abismo” [73]). El fantasma coge a Inesita de los brazos de su madre y desaparece con ella: “Fue como si su figura se deshiciera desde el azul creciente de la habitación hasta fundirse en negro. Lo último que vi, flotando en lo oscuro, fue la cara pálida y redonda de Inesita, una muñeca de porcelana en la luz del cuarto” (73).

De esta forma, el relato contraviene, no sin ambigüedad, el mito cultural de la buena madre: servicial, sacrificada y sexualmente pasiva (Lazarre [1976] 2008: 16). Un mito que, desde hace décadas, viene siendo objeto de denuncia por parte del feminismo⁶ y que, sin embargo, continúa vivo en la sociedad actual, incluso cuando se agazapa en formulaciones aparentemente emancipatorias como las de la “maternidad intensiva (Hays 1996) o “romantizada” (Gimeno 2016), que pone los cuidados en el centro de la vida, pero que, bajo las bondades de la crianza con apego, es capaz, sin embargo, de reconfigurar viejos y conocidos espacios de opresión.

4. MADRES MONSTRUOSAS

La madre negligente como versión punible de la mala madre adopta formulaciones más extremas en los relatos en los que esta adquiere una caracterización abiertamente monstruosa. A este respecto, tomo el planteamiento de Rosi Braidotti ([1994] 2021), cuando aplica el concepto de intersticial a la noción de maternidad y entiende el cuerpo gestante como espacio liminar, es decir, perteneciente o relativo al umbral, en la medida en que expresa los procesos transitorios del embarazo y el parto. El cuerpo de la mujer es algo que se encuentra de paso de un estado a otro, que experimenta toda suerte de transformaciones fisiológicas, emocionales y psicológicas y que encarna una nueva unidad materno-fetal. Como explica la pensadora y ensayista Siri Hustvedt en *Madres, padres y demás*:

Nadie recuerda haber sido un feto o el momento del parto, pero es durante el embarazo cuando la confusión de cuerpos en la historia de la vida humana alcanza

⁶ Señalar solo como muestras emblemáticas las aportaciones, de sobra conocidas, de Beauvoir ([1949] 2005), Friedan ([1963] 2019) o Badinter (1981), quienes cuestionan la existencia de un supuesto instinto materno.

un mayor dramatismo. En sus últimas fases, el embarazo es literalmente un cuerpo dentro de otro cuerpo, una condición de ambos, y que tienen en común todos los mamíferos placentarios (Hustvedt 2022: 302).

De esta manera, el “proceso activo de metamorfosis constante” (Hustvedt 2022: 340) invita, en los textos de lo insólito, a conectar el embarazo con lo monstruoso, caracterizado, como ya se dijo, por la naturaleza combinatoria e intersticial de sus manifestaciones: “like the monster, [el cuerpo gestante] destabilizes the concept of the singular self, threatening to spill over the boundaries of the unified subject” (Betterson cit. en Albarrán 2022: 85). Por su capacidad de cambiar de formar resulta extremadamente perturbador, pues, como dice Braidotti ([1994] 2021: pos. 1721 y 1729), peca tanto por exceso (se expande, sobrepasando los límites corporales) como por defecto (pues contraviene la idea de unidad).⁷ Su dimensión liminar se expresa de nuevo en la confusión de las categorías animal/humano, que Correa Fiz utiliza para profundizar y transgredir los límites culturales desde los que se ha conceptualizado la experiencia materna, desbordándola y deslizándola hacia lo abyecto. Es sabido que, en la última recta del embarazo, no son pocas las mujeres que sueñan con alumbrar niños deformes, criaturas monstruosas e incluso animales. Por otro lado, la extrañeza que el embarazo inspira puede tener que ver también con el hecho, como explica Jacqueline Rose, de que algo aproxima la maternidad a la muerte, no solo porque en nuestro subconsciente, y a pesar de los avances de la medicina, la gestación suponga un peligro para la vida de la mujer y del bebé, sino porque conlleva “an uncanny reminder that once upon a time you were not here, and one day you will be no more” (Rose [2018] 2019: 25), por lo que constituye un aviso de la inevitable inconsistencia de la vida.

Este constituirse en umbral entre lo familiar y lo desconocido convierte el cuerpo embarazado en objeto de rechazo y también en un territorio proclive a lo siniestro. Ya me he referido a este procedimiento que consiste en usar símbolos y elementos que, al volverse reiterativos, contribuyen a generar una atmósfera ominosa y amenazante hasta que se produce el estallido (o revelación) final. En “Criaturas” ese elemento recurrente descansa en la imagen repugnante del anfibio. En el relato, ambientado en un escenario distópico, vemos como los personajes soportan con paciencia la enésima plaga, ahora de las ranas y otros anfibios que invaden todos los resquicios y dejan una especie de musgo gelatinoso sobre las superficies, incluida la piel de las personas. El extraño suceso obliga a la gente a seguir una serie de rutinas impuestas por las autoridades: vestir una escafandra y un traje especial cuando se sale de la casa, llevar guantes, rociar de veneno las ranas que han quedado cautivas en las trampas, barrer los animales muertos, etc.

En paralelo avanza el embarazo de la mujer del protagonista, cuyo feto, como los anfibios que están por todas partes, también se desarrolla en un medio acuoso: “Pensaste

⁷ Resuenan las ideas de Kristeva, Jardine y Blake (1981: 31), desarrolladas en “Women’s Time”, donde se afirma que “pregnancy seems to be experienced as the radical ordeal of the splitting of the subject: redoubling up of the body, separation and coexistence of the self and another, of nature and consciousness, of psychology and speech”.

levemente en tu hijo, en el agua que lo custodiaba y lo reblandecía y en los ecos de las ranas que agrandaban la noche” (Correa Fiz 2016: 150). La especie enormemente prolífica de estos anfibios expresa, como ya se comprobó en “El invernadero de Eiffel”, la potencia reproductora de la naturaleza que, paradójicamente, se abre paso como fuerza destructora. De ahí el título del cuento, “Criaturas”, nombre que evoca a las ranas y resto de anfibios, pero también a los niños, bebés y fetos (sin olvidar que en *Frankenstein* el monstruo también recibe el apelativo de “criatura”). La breve escena en la casa de la vecina resulta muy elocuente a este respecto:

Las miradas de los niños en las fotos te ponían nervioso. Te sentías observado por la horda infantil, qué asco de criaturas.

–Qué asco de criaturas –suspiró la vecina.

Te sobresaltaste. Durante un segundo temiste que pudiera leerle el pensamiento.

–Y ni siquiera se puede dormir por la noche con estos bichos, joven (Correa Fiz 2016: 148).

El grado de ominosidad va, sin embargo, en aumento con la contemplación del cuerpo gestante de la mujer, transformado por efecto del embarazo en un cuerpo deforme, monstruoso, animalizado, abyecto. Recojo algunos ejemplos ilustrativos:

Y Catalina, los ojos hinchados de batracio enorme, que daba vueltas en la cama (Correa Fiz 2016: 148-149).

La imaginabas acuclillada, como tu niño dentro de su vientre, una rana él y casi una rana ella también (149).

Ahí estaban los ojos fijos en la oscuridad de la noche, las papadas mórbidas, los vientres hinchados y gomosos, como el de tu mujer, y eso que todavía le faltaban unos tres meses (153).

Detrás del rechazo que este cuerpo provoca en el marido tal vez se esconda la exacerbación de la dupla mujer-naturaleza a ojos del narrador, hasta tal punto “[l]a maternidad es incómoda porque se empeña en mostrar nuestra animalidad” (Vivas 2019: 127). De igual modo, su repulsión puede interpretarse como un reflejo del miedo que el protagonista experimenta ante su inminente paternidad. E incluso como la expresión del fracaso de la pareja, que enlazaría este cuento con el primer texto que he comentado, “Una casa en las afueras”: aquí también son evidentes los silencios, la incomunicación, la violencia soterrada entre los cónyuges. El estallido que en aquel relato tenía lugar con la terrible escena del destripamiento de la gata o en “Hotel Edén” con la desaparición de Inesita, se resuelve en “Criaturas” cuando se produce el parto, un poco antes de lo previsto, y el niño nace muerto. El deceso del bebé, que pesa novecientos gramos, casi lo mismo que pesaría

una de las ranas del cuento, coincide con el fin de la plaga, algo que subraya esa conexión ominosa entre elementos dispares a la que me he referido con anterioridad:

La piel fría de tu hijo desnudo, los miembros encogidos, la barriga hinchada, los ojos abultados y su escaso peso te fueron diciendo que sí, que esta vez era cierto, que, sin lugar a dudas, la plaga de los anuros se estaba por acabar. Cerraste la bolsa; y libre para siempre de criaturas, pudiste por fin llorar (Correa Fiz 2016: 161).

El vínculo entre este bebé deforme y el anfibio activa los dispositivos de alterización que tradicionalmente han concentrado monstruos y animales, lo que, en parte, explica el horror y la fascinación por la diferencia que encarna el hijo muerto, familiar y ajeno a la vez. Como señala Xavier Antich (2011: 23), la “noción de lo animal y de lo monstruoso [...]”, durante siglos, ha constituido el polo de exterioridad radicalmente otra respecto al cual se ha pensado, en cierto sentido, todo lo humano...” (Antich 2011: 23). Remite también a la vieja teoría de la imaginación materna, muy popular durante el Barroco, pero todavía constitutiva de ansiedades en las mujeres gestantes, según la cual la mujer podía concebir monstruos si había pensado cosas horribles durante la relación sexual, soñado con algo monstruoso o mirado a un animal o criatura de aspecto diabólico (Braidotti [1994] 2021: pos. 1745).

De cualquier modo, la cita reproduce el final del cuento, en el que culmina la exploración de lo abyecto a través de la visión del cadáver: “Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” (Kristeva [1980] 1988: 10). En “Criaturas”, el examen de la maternidad deriva, finalmente, en la contemplación del hijo muerto, es decir, en la desaparición de lo humano, en un desenlace tan ambiguo como el de los otros cuentos de Valeria Correa Fiz: el llanto del hombre, que parece ser de tristeza, también podría ser de alivio.

En este espacio distópico, la muerte del hijo no desafía solo el mandato de la maternidad (que queda frustrado sin que nadie ofrezca una explicación inteligible: ¿cómo es posible que los médicos no advirtieran el bajo peso del feto?), sino también el mandato de la “la futuridad” (Edelman cit. en Rubino y Sánchez 2021: 110), en la medida en que la interrupción del ciclo reproductivo amenaza con romper el orden social establecido que, en un principio, estaría encarnado por la pareja (heteronormativa) del relato.⁸

Como en “El invernadero de Eiffel”, la fecundidad fuera de control (la plaga de los anuros) revela el aspecto negativo que, como señala Rich, junto con “su aspecto benigno y dador de vida”, siempre se ha asociado a la maternidad. Hasta en la imagen de

⁸ En su trabajo sobre el relato “Conservas” y la novela *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, Rubino y Sánchez (2011: 110) concluyen que “La negación de la maternidad/paternidad, de la procreación, interrumpiría la reproducción de la heterosexualidad y la ‘familia feliz’ como futurización de vidas ideales”.

la Diosa Madre Naturaleza, presente en muchos mitos fundacionales, anidan “la muerte, la violencia, la matanza y el poder destructivo [...], como el otro lado del perfil de la Madre potencialmente maligno” ([1976] 2019: 172, 174). En “Criaturas” estos aspectos negativos se encarnan en el cuerpo gestante. Considerado un cuerpo impuro (y sagrado) en algunas culturas, a las que a las mujeres embarazadas se les prohíbe entrar en ciertos lugares o realizar determinadas tareas, este concita no pocos elementos del tabú social, como pone de manifiesto el hecho de que al embarazo y el parto a menudo se los nombre con eufemismos (Crespo 2013: 23-24).⁹ En el cuento de Correa Fiz, su representación revela sentimientos de ambivalencia y confusión en torno a la maternidad, que, en esta oportunidad, se ofrece definitivamente alienada o extrañada, fuera de sí, bajo una perspectiva *otra*, como sugieren el uso de la segunda persona del singular por parte de la voz narradora y la adopción del punto de vista del padre, en lugar del de la madre.

5. CONCLUSIÓN

La intención de este trabajo ha sido ofrecer un recorrido, aunque sucinto, por las diversas representaciones de la maternidad en los cuentos de Valeria Correa Fiz, en los que esta temática alcanza un desarrollo muy notable. En los relatos que he comentado, la no maternidad, la maternidad negligente y la maternidad monstruosa cuestionan ciertos lugares comunes en torno a la experiencia materna, además de complejizarla, subrayando sus muchas contradicciones y paradojas. Son narraciones que rechazan la representación mimética como un modo de simbolizar de la manera más indirecta posible la atracción y la repulsión que el embarazo y la maternidad pueden llegar a inspirarnos. La exploración de lo siniestro a partir de asociaciones insospechadas, así como de lo abyecto, con la aparición de fluidos y objetos que “atravesan el umbral entre el interior y el exterior del cuerpo” (Mandel 2013: 10), como la sangre, los excrementos, la leche materna o el feto que se desprende de la madre, permiten indagar en lo indecible, escapar a lo racional, suscitando emociones difícilmente categorizables: sentimientos no procesados por la razón que encajan con los fines de lo insólito, una literatura que escenifica lo inconsciente, el deseo reprimido, y que, por ello precisamente, da voz a lo marginal. Anota Rosemary Jackson que

Los temas de la literatura fantástica giran en torno de este problema: hacer visible lo que no se ve, articular lo que no se dice. El *fantasy* [aquí la autora entiende *fantasy* como insólito] establece, o descubre, la ausencia de distinciones divisorias, violando la perspectiva “normal”, la del sentido común, que representa la realidad constituida por unidades discretas pero conectadas. El *fantasy* se interesa en los

⁹ En su lectura de Kristeva, Rosi Braidotti ([1994] 2021: pos. 1697/2391) afirma lo siguiente con respecto al cuerpo (abyecto) de la madre: “Siamo tutte e tutti nati da donna e il corpo della madre, in quanto soglia dell’esistenza, è allo stesso tempo sacro e putrito, santificato e profano. È attraente e repulsivo, onnipotente e dunque impossibile da viverci accanto”.

límites, en las categorías limitadoras, y en el proyecto de su disolución. Subvierte de este modo los supuestos filosóficos dominantes que entienden la “realidad” como una entidad coherente y simplista... (Jackson [1981] 1986: 70).

Un poco más adelante Jackson añade que “[c]omo literatura de las ausencias, el *fantasy* arroja sobre la cultura dominante un constante recordatorio de ‘otra’ cosa [...]. Se opone al orden institucional”. Este cuestionamiento de la categoría de lo real está en la base de los relatos que se han comentado aquí, pues en ellos el acontecimiento insólito provoca una interrogación sobre la validez de la ley. Además de un desafío a la razón, pues la irrupción de lo imposible introduce brechas en la visión homogeneizadora del mundo, dicha transgresión supone un rechazo a los discursos culturales normativos que, orientados a perpetuar un sistema conocido y familiar, son percibidos, por Correa Fiz pero también por muchas otras autoras de su generación, de forma negativa. En este sentido, la tradición de lo insólito en la que se inscriben estos textos se aleja de la “centralidad canónica” (Roas 2020: 15), en un gesto que, además de estético, resulta también ideológico.

OBRAS CITADAS

- Albarrán Caselles, Olga. 2022. *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Alemany Bay, Carmen. 2016. “Narrar lo inusual. *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la tierra* de Daniela Tarazona”. *Romance Notes*, 56.1: 131-141. DOI: <https://doi.org/10.1353/rmc.2016.0013>
- . 2019. “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor, 307-324.
- Amaro, Lorena. 2020. “Maternidades líquidas: feminismos y narrativas recientes en Chile”. *Revista Chilena de Literatura*, 101: 13-39. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/57309>
- Antich, Xavier. 2011. “Introducción. En torno a la cuestión del animal y del monstruo. Visita a los archivos de la alteridad”, en VV. AA., *De animales y monstruos*. Barcelona: Macba / Universitat Autònoma de Barcelona, 9-25.
- Badinter, Elisabeth. 1981. *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel. XVIIe-XXe siècle*. París: Flammarion.
- Beauvoir, Simone de. [1949] 2005. *El segundo sexo*. Ed. Teresa López Pardina. Trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.
- Braidotti, Rosi. [1994] 2021. *Madri, mostri, macchine*. Roma: Castelvecchi. Kindle.
- Campbell, Joseph. [2013] 2021. *Diosas. Misterios de lo divino femenino*. Trad. Cristina Serna Alonso. Girona: Atalanta.

- Carroll, Noël. [1990] 2015. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Chodorow, Nancy J. [1978] 1999. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Correa Fiz, Valeria. 2016. *La condición animal*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____. 2022. *Hubo un jardín*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Crespo, Cira. 2013. *Maternalias. Una historia de la maternidad*. Santa Cruz de Tenerife: OB STARE.
- Dijkstra, Bram. 1992. *Les idoles de la pervésité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*. París: Seuil.
- Domínguez, Nora. 2007. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Douglas, Mary. [1966] 2007. *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Trad. Edison Simons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fernández-Lamarque, María. 2016. *Espacios modernos en la literatura latinoamericana contemporánea: distopías y heterotopías* (Buenos Aires/ Los Angeles: Argus).
- Figari, Carlos. 2009. “Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”, en Carlos Figari y Adrián Scribano (eds.), *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s). Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires: Ciccus-CLACSO, 131-139.
- Freud, Sigmund. [1919] 1988. “Lo ominoso” (“Das Unheimliche”), en *Obras completas, vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 237.
- Friedan, Betty. [1963] 2019. *La mística de la feminidad*. Trad. Magalí Martínez. Madrid: Cátedra/Universitat de València.
- García-Valero, Benito. 2019. “Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos”, en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor, 325-338.
- Gimeno, Beatriz. 2016. “El nuevo amor romántico”, en VVAA., *(h)amor de madre*. Miranda de Arga: Continta me tienes. Kindle.
- Hays, Sharon. 1996. *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press.
- Hustvedt, Siri. 2022. *Madres, padres y demás. Apuntes sobre mi familia real y literaria*. Trad. Aurora Echevarría. Barcelona: Seix Barral.
- Jackson, Rosemary. [1981] 1986. *Fantasy: literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz Buenos Aires: Catálogos.
- Kristeva, Julia. [1980] 1988. *Podere de la perversion. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Trad. Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI.
- _____. [1988] 1991. *Extranjeros para nosotros mismos*. Trad. Xavier Gispert. Barcelona: Plaza & Janés.

- Kristeva, Julia, Jardine, Alice y Blake, Harry. 1981. "Women's Time". *Signs*, 7.1: 13-35.
- Lazarre, Jane. [1976] 2008. *El nudo materno*. Trad. Elena Villalonga. Barcelona: Las afueras.
- León, Carolina. 2019. "Presunciones que no han sido examinadas", en Adrienne Rich, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficante de sueños, 15-25.
- Llarena Ascanio, María Jesús. 2020. "Bodies Becoming Pain: Unusual Strategies of Dissent in Some Transnational Latin-American Women Writers". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, 8.1: 113-134. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.675>
- Loría Araujo, David. 2017. "Gestaciones abyectas: lecturas de la infancia y la maternidad en Guadalupe Dueñas y Samanta Schweblin", en Margaret Shrimpton Masson, David Loría Araujo y Celia Rosado Avilés (eds.), *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 247-261.
- Mandel, Claudia. 2013. "Notas sobre la categoría de lo 'abyecto' en las artes visuales contemporáneas". *Revista Escena*, 36.72-73: 7-12. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=561158773002>
- Neumann, Erich. [1955] 2009. *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta.
- Noguerol, Francisca. 2013. "Driven up the Wall: Maternity and Literature in Contemporary Latin American Women Writers", *Review. Literature and Arts of the Americas*, 46.1: 13-19. DOI: <https://doi.org/10.1080/08905762.2013.780893>
- Palomar, Cristina. 2004. "Malas Madres: la construcción social de la maternidad". *Debate Feminista*, 30: 12-34. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1046
- Quinn, Paul P. 2020. "Animalización y deshumanización en dos relatos de Valeria Correa Fiz", *Entropía*, 1.1: 85-98. <https://revista-entropia.com/ojs/index.php/entropia/article/view/36>
- Rich, Adrienne. [1976] 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Trad. Ana Becció. Madrid: Traficante de sueños.
- Roas, David. 2011. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- _____. 2020. "Fantástico femenino vs. fantástico feminista. Género y transgresión de lo real", en David Roas y Alessandra Massoni (eds.), *Las creadoras ante lo fantástico. Visiones desde la narrativa, el cine y el cómic*. Madrid: Visor, 15-29.
- _____. 2022. "La monstruosidad femenina en las narradoras fantásticas españolas del siglo XXI". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31: 105-124. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.32225>
- Rose, Jacqueline. [2018] 2019. *Mothers. An Essay on Love and Cruelty*. Nueva York: Farrar Straus & Giroux.
- Rubino, Atilio R. y Sánchez, Silvia. 2021. "La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La 'futuridad reproductiva' en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin".

Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico, 9.2: 107-127. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.728>

Segarra, Marta. 2022. *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vivas, Esther. 2019. *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*. Madrid: Capitán Swing.