

Vera Lucía Wurst*

Una mirada animal a la maternidad y al lenguaje en *Matate, amor* (2012), de Ariana Harwicz

<https://doi.org/10.1515/iber-2024-2024>

Resumen: Este artículo se basa en los *animal studies* y en los estudios de género para analizar la novela *Matate, amor* (2012), de la escritora argentina Ariana Harwicz. Propone que el vínculo que su protagonista establece con un ciervo, específicamente a través de la mirada animal, es clave para comprender el retrato de ambivalencia materna de la obra, así como los límites del lenguaje para su representación. Se estudian, así, los intentos de resistencia de la protagonista al rol tradicional de madre y esposa, y se le posiciona, junto con el ciervo, dentro de un *continuum* de lo viviente (Giorgi) para examinar las potencialidades de sus intercambios, que, despojados de significantes, exceden la significación (Derrida).

Palabras clave: desfamiliarización, ambivalencia materna, maternidad, *animal studies*, estudios de género

Pienso en tu mirá

Rosalía

En la campiña francesa, una mujer observa a su esposo e hijo pequeño en una escena idílica, y fantasea con matarlos. Así empieza la novela *Matate, amor* (2012), de la escritora argentina Ariana Harwicz: un retrato impávido y descarnado de una madre arrepentida al borde del colapso mental. Ante el opresivo encierro doméstico y la demandante monotonía del puerperio, la protagonista no es capaz ni está dispuesta a renunciar a su deseo para cumplir con el rol tradicional de madre y esposa, y se refugia, en cambio, en el bosque, donde establece un vínculo afectivo con “un ciervo que se [le] queda mirando de una manera brutal como no [la] miró nadie nunca” (Harwicz 2017: 19). Mientras que, para los personajes de su órbita, como su esposo, suegros, psiquiatra y vecino convertido en amante, el comportamiento de la protagonista parece errá-

*Corresponding author: Vera Lucía Wurst, Freie Universität Berlin, ZI Lateinamerika-Institut, Bereich Literaturen und Kulturen Lateinamerikas, Rüdeshheimer Str. 54–56, Raum 210, 14197 Berlin, Deutschland, E-Mail: vera.wurst@fu-berlin.de

 Open Access. © 2024 the author(s), published by De Gruyter.  This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

tico y autodestructivo, su monólogo interior lo demuestra como un intento de resistencia y subversión de los preceptos sociales y lingüísticos que la constriñen.

Matate, amor, ópera prima de Harwicz que inaugura su llamada “trilogía de la pasión”, ha ganado numerosos premios¹ y ha sido traducida al inglés, alemán, francés, italiano, hebreo, portugués, entre otros; también ha sido interpretada como obra de teatro alrededor del mundo y actualmente está siendo adaptada para el cine en Hollywood.² Ya se han escrito algunos artículos académicos sobre esta novela, que abordan el rechazo de la protagonista a los roles tradicionales de género y que analizan el deseo, el lenguaje, la naturaleza y la locura como formas de resistencia desde diversos enfoques, como el psicoanálisis (Audran 2015a; Ponce Padilla 2018), el poshumanismo (Hornike 2023), el mercado literario global (Helber 2021), el materialismo y los nuevos feminismos (Carmona Gil 2019; Gallego Cuiñas 2019). Sin embargo, aún no se ha tratado desde la perspectiva de los *animal studies* como herramienta de análisis literario.

La ambivalencia materna

La ambivalencia en torno a la maternidad, aunque aún un tabú social, no es un tema reciente. Orna Donath la propone como un rasgo intrínseco de la experiencia de matinar, y la describe como un estado de ánimo complejo y contradictorio, compartido de forma muy diversa por todas las madres, en el que coexisten sentimientos de amor y de odio por sus hijos (Donath 2016: 7–8). También Adrienne Rich expresa en sus memorias que sus hijos le causan “el sufrimiento más intenso que he experimentado en mi vida. Es el sufrimiento de la ambivalencia: la alternancia infernal entre el amargo resentimiento y los nervios de punta y la ternura y satisfacción gozosa” (Donath 2016: 39). Similarmente, Simone de Beauvoir describe la maternidad como “un extraño compromiso de narcisismo, de altruismo, de sueños, de sinceridad, de mala fe, de abnegación, de cinismo” (1965: 307). Elisabeth Badinter cuestiona la existencia del instinto maternal en su historiografía de la maternidad como mito (1981) y Julia Kristeva describe a la maternidad como abyecta —fascinante y repulsiva a la vez (1980)—. Sin embargo, como señala Rozsika Parker (2005: 2), la falta de reconocimiento de esta ambivalencia en la cultura genera sentimientos de culpa y aislamiento en las madres.

1 Mejor Libro del Año de La Nación; Internationaler Literaturpreis por su versión en alemán. Estuvo nominada al Man Booker International Prize por su versión inglesa.

2 La película será dirigida por Lynne Ramsay, producida por Martin Scorsesse y protagonizada por Jennifer Lawrence.

Julia Kristeva vincula, además, la representación occidental de la figura materna con el masoquismo y llama la atención a la ética del sacrificio y sufrimiento que promueve, modelada a partir de la Virgen María. Este arquetipo marianista ha sido prevalente en Argentina desde los inicios de la república y se ha apoyado en la figura victoriana del ángel del hogar (Masiello 1992: 53), que nace del largo poema compuesto por Coventry Patmore, *The Angel in the House* (1866), y que propone un ideal de mujer abnegada, dulce, sumisa y asexual. Virginia Woolf escribe que la figura del ángel del hogar “never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others” (2017: 237), y confiesa que, por eso, tuvo que asesinarla antes de que la matara a ella. Una actitud análoga podrá verse, también, en otras escritoras y feministas latinoamericanas, así como en la protagonista de *Matate, amor*.

Carol Arcos Herrera propone, así, el concepto de “biopolítica de lo materno” para explicar de qué modo se “institucionaliza y homogeniza la maternidad como la experiencia de género y sexualidad de las mujeres por antonomasia” (2018: 33). En sus propias palabras: “El liberalismo relocaliza la maternidad en una función productiva para el nuevo orden social y político republicano, a través del arranque y la paulatina preeminencia de una ideología de la domesticidad y del sistema de valores burgueses que relega a las mujeres al ámbito de lo privado, terreno de lo afectivo, del cuidado y mantenimiento de la vida” (Arcos Herrera 2018: 33).³

Este sistema de valores persiste hasta hoy, y los cuerpos femeninos permanecen como territorios de disputa cultural y política. Sin embargo, el intento de control del cuerpo materno por la ley del *pater familias* y el Estado entra en tensión con la concepción feminista del cuerpo femenino como deseante y el cuestionamiento de la división sexual desigual de los trabajos afectivos y del cuidado (Arcos Herrera 2018: 34). Colectivos de activistas feministas como LasTesis, en Chile, y Ni una menos, en Argentina, sitúan, por eso, el deseo y el trabajo afectivo-reproductivo en el centro de sus demandas, con eslóganes como “La maternidad será deseada o no será” y “Eso que llamas amor es trabajo no pago”.⁴

En el ámbito literario, cada vez hay más novelas, escritas por mujeres, que se hacen eco de estas demandas. Por ejemplo, *Fugaz* (2019), de Leila Sucari; *La hija única* (2020), de Guadalupe Nettel; *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin; *Precoz* (2015) y *La débil mental* (2014) —que completan la trilogía de la pasión de Ariana Harwicz—, todas estas novelas ofrecen retratos que se alejan del ideal materno y se enfocan, más bien, en el lado oscuro de maternar.⁵ En el campo de la

3 Arcos se centra en Chile, pero el mismo argumento podría darse sobre Argentina.

4 Más información en López/Wurst (2023).

5 Más información en Amaro (2020), Maradei (2016) y Noguero (2013).

no ficción, Lina Meruane disputa la promesa de felicidad del imperativo reproductivo en su ensayo *Contra los hijos* (2018). Ana Gallego Cuiñas apunta que proyectos literarios de este tipo cristalizan “el fracaso de las convenciones de las instituciones del Estado, de la idea de familia, de pareja y de madre” y “desfamiliarizan los procesos normativos de la subjetivación femenina, para poner en tela de juicio el pensamiento hegemónico y desnaturalizar su puesta en práctica mostrando la perversión del propio sistema” (Gallego Cuiñas 2019: 6–7). Guadalupe Maradei manifiesta que “la literatura trata de poner en entredicho las leyes determinadas por la sociedad” y menciona el canónico libro sobre maternidad y literatura argentina de Nora Domínguez, *De donde vienen los niños* (2007): “La maternidad es [...] proclive a las regulaciones y los mandatos; es un terreno fundamentalmente disciplinador. Su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta le permite a la primera ensayar sus posibilidades de transgresión” (Maradei 2016: 34).

Matate, amor, cuya protagonista ni siquiera es nombrada por la autora para enfatizar la tensión entre la presión de su rol social y su deseo de libertad (Audran 2015b), es un claro ejemplo de una obra literaria que desestabiliza los discursos hegemónicos sobre las mujeres y la familia. En la novela, la protagonista y narradora no tiene reparos en referirse a su rechazo del papel materno. Al inicio de la obra, confiesa que, cada vez que mira a su bebé, lamenta el momento que permitió la eyaculación de su marido que produjo su concepción,⁶ y, más adelante, expone sin titubeos su arrepentimiento:

Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre. Y dale con el llanto, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento [...]. Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más. Quiero ir al baño, pero ese cacareo interminable, esa queja, me lo hace imposible. Qué quiere de mí. ¿Qué se supone que deba hacer? ¿Tragarme sus excrementos como frutas exóticas, aspirar su acidez bucal, bailar una conga porque logré expulsarlo de mí y no es deforme? ¿Qué querés? No me deja dejarlo. [...] me pega algo viscoso en el ombligo [...] qué asqueroso es todo esto. (Harwicz 2017: 101–102)

En esta escena, la narradora representa su experiencia desprovista de cualquier romanticismo: es brutalmente honesta en su retrato de lo abyecto y en lo que Juana Roggero denomina el presente continuo, perpetuo, de la maternidad (2020: 257). Maternar implica para la protagonista un agobio constante del que desea desesperadamente escapar y que la lleva a gruñir y berrear (Harwicz 2017: 10) de frustración.

⁶ “Cada vez que lo miro recuerdo a mi marido detrás de mí, casi eyaculándome la espalda cuando se le cruzó la idea de darme vuelta y entrar, en el último segundo. Si [...] yo hubiera cerrado las piernas, si le hubiera agarrado la pija, no tendría que [...] comprar la torta [...] y las velitas, medio año ya” (Harwicz 2017: 10).

La protagonista también se siente asediada por las expectativas sociales de su familia política. Silja Helber (2021: 188–190) apunta que la maternidad, que consume por completo la vida cotidiana de la protagonista, la obliga a desatender otras necesidades y labores, lo que atrae las críticas de sus suegros y esposo, quienes la consideran pasiva e improductiva, y desaprueban su falta de esmero en tareas que van desde mejorar su francés como lengua extranjera⁷ y postular a empleos,⁸ hasta el cuidado de la casa⁹ y su aspecto físico.¹⁰ La protagonista, a su vez, internaliza estos reproches y los refuerza con los propios (Helber 2021: 190): “Y soy una mujer que se dejó estar y tiene caries y ya no lee. Leé, idiota, me digo. Leéte una frase de corrido” (Harwicz 2017: 10). Como explica Helber, la “‘mera’ función de madre no es suficiente” (2021: 189): nuestra sociedad capitalista exige trabajo productivo además del reproductivo.

Meruane también se refiere a la figura de la súper madre como ideal imposible de la madre actual: “No hace falta ser vidente para entender que en esta manía de asumirlo todo, esta madre lleva a una dimensión superlativa el añejo ideal de sacrificio femenino: es la excelente-profesional, la buena-sustentadora (aun cuando haya marido proveedor); es la dulce esposa y la siempre dispuesta amante y la madre espléndida: doña Perfecta” (2018: 45). En otras palabras, al ángel del hogar se le han sumado exigencias de belleza, productividad y consumo. La protagonista de *Matate, amor*, sin embargo, no se adhiere a estos paradigmas capitalistas de optimización personal ni al guion de felicidad heteronormativo, y procura su emancipación fuera de la pareja normativa (Gallego Cuiñas 2019: 6) y del imperativo reproductivo a través del adulterio y la masturbación.

A lo largo de la novela, se pueden observar los fútiles intentos de la protagonista de escapar del confinamiento de su papel social asignado como mujer (Gallego Cuiñas 2019: 5). Este es emblemático, de un lado, por la casa familiar (Gallego Cuiñas 2019: 5). Por eso, es significativa la escena en la que la protagonista finalmente atraviesa la puerta de vidrio de su hogar, tras haberlo fantaseado en numerosas ocasiones, lo que Carmen Belén Carmona Gil interpreta como una voluntad de romper la división burguesa de lo público y lo privado (2021: 8). De otro lado, el sanatorio, en donde a instancia de su marido la protagonista acepta internarse, representa su encierro de modo más literal. Dafna Hornike (2023) interpreta esta decisión como un último esfuerzo de resolver su polaridad interna y encontrar una manera socialmente aceptada de encajar en la familia heteronormativa típica. La protagonista

7 “¿Por qué no hacés un curso de pronunciación? ¿Por qué no intercambiás idiomas con algún aldeano?” (Harwicz 2017: 108).

8 “¿Estuviste viendo ofertas de trabajo?” (Harwicz 2017: 24).

9 “¡Podrías empezar a cuidar mejor la casa!” (Harwicz 2017: 43).

10 “Mi suegra me objetó de lejos [...] por qué no hacía algo de gimnasia” (Harwicz 2017: 108).

huye de estos espacios confinados al bosque, que se presenta, en oposición, como un paraje bucólico donde puede desplegar su deseo y liberarse en el encuentro con la mirada primitiva y tranquilizadora de un ciervo (Audran 2015a: 88).

El silencio viviente

Para comprender mejor esta relación humano-animal, es necesario examinar primero las teorías de los *animal studies* que se ocupan de este tema. Donna Haraway (2016: 103), por ejemplo, acuña el término *making kin* (hacer parentesco) para describir la comprensión y aceptación de los vínculos imperfectos entre la naturaleza, los animales y los seres humanos. Gabriel Giorgi (2014: 11), asimismo, hace referencia a una “animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana” y que emerge “allí donde se interrogue el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos”. Se rechaza, así, una distinción jerárquica entre lo humano y lo animal o, mejor dicho, entre el animal humano y no humano, y se propone, en cambio, un *continuum* no jerárquico de lo viviente. Como se analizará a continuación, este tipo de teorías permiten una lectura de *Matate, amor* que examina la potencia, así como los posibles abismos del lazo de la protagonista con el ciervo dentro de este *continuum*.

Es así como la protagonista tiene una relación con el ciervo que va desde el deseo hasta la identificación. Parecería, pues, que la protagonista utiliza al ciervo como una especie de pantalla de proyección de sus propios pensamientos y anhelos. No en vano declara Sergio Chejfec (2013) que la voz de los animales es prestada, pues, como precisa Jean-Christophe Bailly, sabemos muy poco de lo que realmente les sucede a los animales, e incluso si somos capaces de formarnos una vaga idea de ellos, es solo a través del filtro de nuestras propias impresiones (Bailly 2015: 87). Giorgi menciona, además, la “inestabilidad semántica” (2014: 22) de los animales y Jacques Derrida los describe como “une existence rebelle à tout concept” (2006: 26), mientras que Chejfec manifiesta que “los animales son la parte del mundo más coloreada por la indeterminación” (2013), lo que los hace únicos como agentes de significado. Asimismo Miguel Aillón Valverde se refiere a su “carácter ubicuo y polisémico” y los denomina “signos en desplazamiento constante”, que exceden y eluden la representación, y declara que, “en este sentido, el animal es menos una instancia de ‘representación’ que una instancia de fuerzas” (Aillón Valverde 2018: 78). Por eso, no es casual que filósofos como Giorgio Agamben (2002), Rosi Braidotti (2002), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980) hayan utilizado la figura del animal para desarrollar teorías que cuestionan la visión antropocéntrica del mundo y discuten la potencialidad del descentramiento del sujeto humano. En *Matate, amor*, veremos, entonces, que el ciervo le permite a la protagonista disputar la desfamiliarización y ambiva-

lencia que siente en torno a su rol de madre y esposa a través de un proceso de resignificación que va más allá del lenguaje, porque, como bien declara Chejfec, “los animales sirven para decir cosas diferentes” (2013).

Para empezar, la búsqueda frustrada por parte de la protagonista de nuevos modos de expresión la lleva a una experimentación lingüística que culmina en un lenguaje que “dinamita el contrato social y la comunicación” (Gallego Cuiñas 2019: 7). Gallego Cuiñas explica que

Matate, amor se [sitúa] en una tensión entre lenguaje y silencio, cristalizada en el secreto, en el misterio y en la imposibilidad de acceder a una verdad, siempre subjetiva, no normativa. [...] no hay significado ni sentido más allá del significante. De ahí los juegos lingüísticos, el uso excesivo de interrogaciones e interrogantes sin respuesta, las frases cortas, la agramaticalidad y las onomatopeyas en Harwicz, que sirven para hacer hincapié en los vacíos y silencios a los que se aviene la (in)comunicación humana, imposibles de narrar o comprender. (2019: 7)

Por ese motivo, es relevante resaltar también la manipulación de la palabra *marido*, transformada en *dorima* por la protagonista (Audran 2015a: 96; Helber 2021: 197), que materializa su resistencia y deseo de transformar las normas preestablecidas tanto en el lenguaje como en las relaciones afectivas e instituciones sociales (Carmona Gil 2021: 10).

Asimismo, a lo largo de la novela, la protagonista muestra una clara preferencia por el lenguaje connotativo sobre el denotativo. Ella menciona, por ejemplo, a autoras como Virginia Woolf y Sylvia Plath, cuya influencia se reconoce en su propio discurso simbólico y contemplativo. Además, cuando la protagonista se refiere al momento en que su hijo empieza a hablar, llama la atención la importancia que concede a la dimensión estética del lenguaje: “Quisiera que la primera palabra que diga mi hijo sea una palabra bella. Me importa más eso que su seguro médico. Y si no, que no hable. Que diga magnolia, que diga piedad, no mamá o papá, no agua. Que diga devaneo” (Harwicz 2017: 25). Esta declaración encapsula e ilustra la desfamiliarización de la protagonista, tanto en el sentido de su rechazo y desmitificación de la institución familiar, como en el sentido estético, al llamar la atención al lenguaje poético y privilegiarlo sobre el ordinario.¹¹ Es esta misma desfamiliarización la que motiva, como veremos a continuación, su progresivo acercamiento a lo animal.

¹¹ Como apunta Isabel Exner en su contribución al presente volumen (“Desfamiliarizaciones: políticas y estéticas de la convivencia y del deseo en transición”), la *desfamiliarización* como metáfora estética es la traducción al español del concepto de *ostranenie*, acuñado por el formalista ruso, Viktor Shklovski: “La *familia*, en esta metáfora, es el vehículo que denota un principio de lo conocido, lo normal, lo acostumbrado y lo acogedor. La dislocación o el desvío frente a este principio representan la innovación o el extrañamiento artísticos.” (Exner 2024: 175–176).

Parafraseando a Chejfec (2013), el ciervo le permite a la protagonista decir cosas diferentes, porque sirve como un símbolo polisémico para expresar sus frustraciones domésticas: lo considera su amante¹² —“Él es mi hombre” (Harwicz 2017: 72) —; se identifica con él para expresar su insatisfacción —“Soy un venado asustado, tiernito, infeliz” (108)—; y lo ve como su línea de vida —“Lo que me salva esta noche y el resto no es para nada el amor de mi hombre ni de mi hijo. Lo que me salva es el ojo dorado del ciervo, mirándome todavía” (69)—. Insatisfecha en una relación amorosa donde se siente incomprendida, el ciervo es aquel que, con sus “ojos de vidrio” (72), “sabe mirar [su] tristeza infinita” (73). Los ojos de vidrio del venado la penetran como las esquivas que le tajan el cuerpo cuando atraviesa violentamente el ventanal de su casa: ambos son intentos de escapar del infierno conyugal. De ahí que la protagonista busque desesperada al ciervo antes de dar un sí reticente en su boda y declare: “Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio a la iglesia” (76). Esta aseveración presagia el final de la novela, en el que la protagonista opta por abandonar a su esposo y adentrarse en el bosque. El vínculo con el ciervo le permite, así, desautorizar la promesa de felicidad heteronormativa, que para ella nunca llega a cumplirse.

Parecería, a primera vista, paradójico que la protagonista se sienta tan entendida y compenetrada con un ser con el que no puede intercambiar ninguna palabra. Bailly apunta que “Animals do not talk, and it is against this backdrop of silence, [...] fundamentally silent in terms of what we understand as meaning, that they scrutinize us” (Bailly 2015: 86). No es a pesar de la mudez de su conexión, entonces, sino debido a ella, que la protagonista puede sentirla de una forma tan intensa. De hecho, los nexos más intensos que ella experimenta, no solo con el ciervo sino también con su bebé y su amante, no están regidos por el lenguaje. En un encuentro con este último, la protagonista declara: “No escuché su voz ni una sola vez. Podría haber sido mudo, tener rotas las cuerdas vocales” (Harwicz 2017: 109), y cuando lo deja, tiene que acostumbrarse nuevamente a pronunciar palabras (110). Bailly nos invita a preguntarnos cómo podría ser un mundo de cosas sin nombre, al que, como advierte, hemos podido acceder furtivamente en nuestra lejana infancia, aunque lo hayamos olvidado (Bailly 2015: 87). El hijo de la protagonista, debido a su corta edad, aún habita este espacio prelingüístico que lo acerca a lo animal. La protagonista también lo caracteriza de este modo: “La la la. ¿Qué dice? ¿Cómo puede tener ánimo

12 Esta identificación del ciervo con el amante se inscribe en una tradición literaria que data de la Edad Media. Más información en Thiébaux (1974). Dignos de mención, por ejemplo, son los versos con los que San Juan de la Cruz abre su *Cántico espiritual* (1578): “¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido” (San Juan de la Cruz 2023: 7). Agradezco a mis colegas, Teresa Gómez Trueba, María Martínez Deyros y Carmen Morán Rodríguez, por esta observación.

para decir algo? Mi lobito con el hocico frío aullando a algún planeta” (Harwicz 2017: 110). De aquí que estos encuentros, en las palabras de Giorgi, ilustren “líneas de continuidad, contigüidad, pasaje y ambivalencia entre cuerpos humanos y animales” (2014: 29), a través de las cuales la protagonista puede aproximarse a otro tipo de significaciones.

Estas conexiones se producen más allá de las palabras, justamente porque los personajes experimentan dificultades para expresarse y comprenderse mutuamente a través del lenguaje. Es así como la protagonista se lamenta: “No sé traducir lo que siento” (Harwicz 2017: 83), pues se muestra escéptica ante la lengua como medio para comunicar plenamente la experiencia viviente. Por ese motivo las palabras tampoco le sirven para entender al ciervo: “A lo lejos asoma el bambi, ojalá supiera qué intenta decirme” (111). Esta interrogante recuerda a otra que ella le hace a su “animal fiero” (15), su bebé, en la escena que analizamos previamente como retrato del presente perpetuo de la maternidad. Cuando la narradora se encuentra agobiada por sus demandas incesantes, le pregunta: “¿Qué querés?” (101), pero este aún no puede responderle. También el marido le pregunta a la protagonista, antes de su separación definitiva al final de la novela: “Bueno..., ¿qué querés hacer? [...] ¿Qué decis?” (154), pero ella tampoco “[puede] decir nada” (154). Estos son ejemplos de cómo la novela revela los límites del lenguaje, pero es a través de la figura del ciervo que estos se ilustran de manera más efectiva. Siguiendo a Derrida, el animal “stands for what is really incalculable and unfathomable and unveils thereby the inescapable aporia at the heart of human knowledge and action” (Salzani 2017: 105). El ciervo evidencia esta falla para la narradora y la lleva incluso a rechazar su propia humanidad: “Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma que hablan no alcanza. A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad” (73). Al llamar al ciervo su “hombre” y compararlo con los otros, la protagonista difumina distinciones entre lo humano y lo animal a favor de un *continuum* de lo viviente donde todos los seres sufren la precariedad del lenguaje.

La protagonista sufre frustraciones lingüísticas de manera más aguda en su condición de madre, lo que es eco de las reflexiones de la escritora Rachel Cusk, que describe “new motherhood” como más allá del lenguaje:

When I became a mother I found myself for the first time in my life without a language, without any way of translating the sounds I made into something other people would understand. When people speak of the isolation of motherhood, this is what I suspect they mean: a loneliness that is not so much physical or practical as linguistic, a loneliness that derives from losing the right to self-expression and the ability to make yourself understood. People do not like women complaining – or writing, or even speaking, in an unconventional way – about motherhood. (2001)

La soledad lingüística experimentada por la protagonista se manifiesta a través de una desconfianza en la palabra y se sublima en el lazo silencioso con el ciervo, que

evidencia los vacíos de la lengua y la incapacidad de una comunicación plena, pero también abre la posibilidad a “no sólo un lenguaje *otro*, sino también una realidad y una identidad *otras*” (Carmona Gil 2021: 10).

Roggero aclara, de la misma manera, que la aparente inverosimilitud de la maternidad solo puede ubicarnos en el lugar de la interpelación: “El relato de la maternidad es, necesariamente, el relato de una pregunta. Ya no hay principios rígidos ni definiciones, solo atisbos de imágenes que multiplican la interrogación” (2020: 258). No extraña, por lo tanto, que a la joven madre le repelan las instituciones y normas sociales, y prefiera el refugio de la naturaleza y la animalidad:

Yo, que quería parir un hijo no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante. No parido en una sala de partos sino alumbrado en el rincón más oscuro del bosque. No silenciado con chupetes sino acunado con el grito animal. Lo que me salva esta noche y el resto no es para nada el amor de mi hombre ni de mi hijo. Lo que me salva es el ojo dorado del ciervo, mirándome todavía. (Harwicz 2017: 69)

Para expresar aquello que la interroga y no podría responder de otro modo, la mirada del ciervo acude al rescate. La mirada del ciervo, por lo tanto, insta, parafraseando a Derrida, a considerar la ausencia del nombre y palabra de otro modo: como algo distinto de una privación (Derrida 2006: 74).

La mirada animal

Ya se ha teorizado, en los *animal studies*, sobre la mirada como medio de conexión con los animales. Haraway discute el poder de “look back” a un ser que sufre, aunque sea de otra especie, como un modo de respetar al Otro y reafirmar nuestras propias percepciones, sentimientos y pensamientos (Haraway 2008: 88). Bailly explica cómo la mirada no humana ilustra la existencia de una otredad. Y John Berger, en uno de los textos pioneros de este campo, “Why Look at Animals?”, señala que la progresiva desaparición de los animales desde el siglo XIX ha ido acompañada de su captura real o simbólica y que, en todos los casos, los animales son los observados: “The fact that they can observe us has lost all significance. They are the object of our ever-extending knowledge. What we know about them is an index of our power, and thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away they are” (Berger 1980: 14). En *Matate, amor*, sin embargo, es la protagonista sufriente quien recibe el consuelo de la mirada animal.

La manera en que la protagonista observa al ciervo y se siente observada por él es una reminiscencia a otro texto precursor de los *animal studies*, *L’animal que donc je suis*, donde Derrida relata la vulnerabilidad que experimenta cuando se vuelve

consciente de la mirada de su gato: él contempla cómo el pequeño felino lo contempla a él. Él caracteriza esta mirada como “[l]e point de vue de l’autre absolu” (Derrida 2006: 28) y sugiere que la lucha por ser reconocido podría encontrar su máxima expresión no entre seres humanos, sino entre un ser humano y un (otro) animal (Weil 2010: 17). Al mirar a su gato, Derrida expone un entrelazamiento de lo humano y lo no humano, que no niega sus diferencias, sino que llama la atención a la construcción de la diferencia (Weil 2010: 18), y abre, de esta manera, nuevas potencialidades.

En párrafos anteriores, ya se pudo identificar el énfasis que la protagonista hace en la mirada y cómo esta prima en su vínculo con el ciervo. Ella también manifiesta que “si levitar es algo, mirarlo a los ojos era lo más parecido” (Harwicz 2017: 68) y declara: “Esa mirada es un momento que dura todavía. Giró la cabeza y aparecieron sus pupilas; ahora estoy ciega” (68). Bailly hace referencia a esta experiencia única del contacto visual con los animales

its first effect being to place before our eyes, in the shape of a look that is not like ours, that is not ‘human’, nor ever can be, the existence of another gaze, and hence existence of otherness as such [...] which precisely because it has no resolution, opens the door to [...] the completeness with which, in the absence of any constraint, existence condenses into the singularity of the being that embodies it and bends it to its own ends. (Bailly 2015: 92–93)

La otredad manifestada a través de la mirada del ciervo saca a la protagonista de su elemento y la deslumbra, pues la confronta con su propia desfamiliarización existencial, aquella sensación de extrañeza e incompreensión en medio de las diversas maneras de comprender y habitar el mundo.

Se puede reconocer, además, un paralelo entre las miradas que la protagonista intercambia con el ciervo y las que comparte con su amante. El vecino, en uno de los capítulos donde asume la narración, medita sobre la fascinación que le produce la mirada de la protagonista desde antes de conocerla: “¿Me habrá mirado, me pensará? Los ojos son lo que más me intriga. [...] ¿Cómo será tener sus ojos sobre los míos?” (Harwicz 2017: 31–32). El *affaire* también empieza con contacto visual: “Lo miro mientras me mira y sé que después me iré a vomitar a lo largo del bosque. Lo miro y sé que después voy a tener pico, plumaje y garras. [...] nos besamos” (55). En otro capítulo narrado por el amante, este recuenta cómo les bastó observarse mutuamente para decirse todo:

Incluso con toda la violencia sexual y mis ganas de atracarla, de aspirarla, no me moví. Ella tampoco. Yo diría que nos conocimos en ese momento. Entre sombras. Eso fue contarnos la tragedia de nuestras vidas. Eso fue hablar del pasado, de por qué estábamos en este pozo, en este bicherío, de qué es lo que nos lleva a escapar en medio de la noche. (40–41)

En estos encuentros, en los que las miradas de los amantes exceden la significación, la protagonista parece ocupar el lugar del ciervo y personificar una otredad que perturba y fascina al vecino.

Las miradas que la protagonista intercambia con el ciervo y su amante, silenciosas, pero cargadas de significado, son un claro contraste con las interacciones con su marido, que ella considera solo “entre comillas porque para mí eso no es mirarse ni conversar” (Harwicz 2017: 21). Los intercambios con él o con sus suegros están colmados de palabras, pero son conversaciones insustanciales o repletas de reproches, y las miradas o no son correspondidas o parecen cumplir más una función de vigilancia que una de comprensión y reconocimiento.

Bailly explica que el contacto visual con los animales evidencia la diversidad de formas de ver y habitar el mundo: “Over and above the exchange itself and its most characteristic property, namely the simultaneous presence of two visions, two gazes, two ways of being, what one is led to conclude is that the world exists and can be looked at in different ways, that the very moment that links us unfolds in a plurality of worlds” (Bailly 2015: 92). Es esta misma lógica la que motiva a Derrida a proponer el neologismo *animot*, que problematiza “his objections to the singular hegemonic reference to the animal, rather than the multiplicity of nonhuman life forms, as well as the argument that nonhuman life forms are the site for questions of the (human) Other” (Armstrong/Simmons 2007: 5). Bailly, además, precisa que las cosmovisiones varían no solo del animal al humano, sino también de un animal a otro, del mismo modo que lo harían de un ser humano a otro (Bailly 2015: 92). Cada ser posee, entonces, una forma propia de ver, pero son aquellas miradas despojadas de cualquier significante las que admiten los abismos insondables del lenguaje y la representación.

Carlo Salzani se refiere, por ende, al “desire to escape what Fredric Jameson called the ‘prison-house of language’, to acknowledge other ways of being, experiencing and knowing, and to hear and attend ‘what it may not be possible to say’” (2017: 102), y aclara:

The impulse comes of course from the general crisis of humanism and especially from feminist and postcolonial critiques, but the animal turn stretched these critiques to the limit by extending them to the realm of the nonhuman. The turn to the animal brings to the fore the necessity of bypassing language, of exiting the representational cage, in order to make sense of animals (and of human animality), and thus of going beyond the ‘human’ as defined by Western tradition. (Salzani 2017: 102)

El nexo que Salzani establece entre los *animal studies* y los estudios de género apoya, pues, nuestra lectura de *Matate, amor*.

En la escena final, la protagonista parece responder a ese deseo de escapar de la casa del lenguaje, las instituciones y los imperativos heteronormativos, que la apri-

siona, cuando decide abandonar a su familia y ocupar el lugar del ciervo en el bosque: “El ciervo no aparecía y en cambio estaba yo” (Harwicz 2017: 154). De esta manera, se presencia la liberación de la protagonista al adoptar, ya no tentativamente, sino de forma decisiva, la indeterminación e indefinición propias de los animales. La mirada del ciervo le ha abierto la posibilidad de algo parecido a un significado —aunque no nuestro tipo de significado (Bailly 2015: 87)—, pues se trata de una aproximación a la significación más allá del lenguaje, divorciada de cualquier significante. De ahí que la narradora no tenga nada que añadir antes de perderse en el bosque: “No se podía hacer nada después de esa mirada, qué me toca agregar ahora” (154).

El final de la novela es abierto: no sabemos con exactitud qué ocurre después de que la protagonista se adentra en el bosque, más allá de que su “tristeza infinita” (Harwicz 2017: 73) se ha convertido en “una tristeza excitante, salvaje” (154). No se pretende ofrecer una resolución al desasosiego de la protagonista ni a sus relaciones. Dar una interpretación conclusiva, parecería, por tanto, ir en contra del espíritu de apertura de este libro. Cabría, en su lugar, admirar aquellos vacíos e imprecisiones que persisten y exceden este retrato de ambivalencia materna, iluminados por “el ojo dorado del ciervo” (69).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002): *L'aperto: L'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Aillón Valverde, Miguel (2018): “Relatos salvajes: animalidad y migrancia en *Nombres y animales* de Rita Indiana”, *Kipus* 44, pp. 65–80.
- Amaro Castro, Lorena (2020): “Maternidades líquidas. Feminismos y narrativas recientes en Chile”, *Revista Chilena de Literatura* 101, pp. 13–39.
- Arcos Herrera, Carol (2018): “Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno”, *Debate Feminista* 55, pp. 27–58.
- Armstrong, Philip; Simmons, Laurence (2007): “Bestiary: An Introduction”, en: Armstrong, Philip; Simmons, Laurence (eds.): *Knowing Animals*, Leiden: Brill, pp. 1–24.
- Audran, Marie (2015a): “*Matate amor* de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo”, en: Martín Clavijo, Milagro et al. (eds.): *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla: Alciber, pp. 88–102.
- Audran, Marie (2015b): “Provocar una escritura hija de otra cosa. Conversación con Ariana Harwicz”, *Amerika* 12 [en línea: <https://journals.openedition.org/amerika/5930>, 11/02/2024].
- Badinter, Elisabeth (1981): *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*, Barcelona: Paidós-Pomaire.
- Bailly, Jean-Christophe (2015): “Animals Are Masters of Silence”, *Yale French Studies* 127, pp. 84–94.
- Beauvoir, Simone de (1965): *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Berger, John (1980): “Why Look at Animals?”, en: *About Looking*, New York: Pantheon, pp. 1–26.
- Braidotti, Rosi (2002): “Met(r)amorphoses: Becoming Woman/Animal/Insect”, en: Braidotti, Rosi (ed.): *Metamorphoses. Towards a Materialistic Theory of Becoming*, Malden: Polity, pp. 117–171.

- Carmona Gil, Carmen Belén (2021): “Una lectura feminista y materialista de la trilogía de la pasión de Ariana Harwicz”, *Tonos Digital* 41, pp. 1–21.
- Chejfec, Sergio (2013): “La voz prestada de los animales”, *E-Misférica* 10.1 [en línea: <https://hemisphericonstitute.org/es/emisferica-101/10-1-dossier/la-voz-prestada-de-los-animales.html>, 27/01/2023].
- Cusk, Rachel (2001): “The Language of Love”, *The Guardian* [en línea: <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/12/familyandrelationships.society>, 09/02/2024].
- Deleuze, Gilles; Guattari Félix (1980): *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Paris: Éditions de minuit.
- Derrida, Jacques (2006): *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilée.
- Domínguez, Nora (2007): *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Donath, Orna (2016): *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*, trad. Ángeles Leiva Morales, Barcelona: Reservoir Books.
- Exner, Isabel (2024): “Desfamiliarizaciones: políticas y estéticas de la convivencia y del deseo en transición”, *Iberoromania* 100, pp. 174–187.
- Gallego Cuiñas, Ana (2019): “Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza”, *Cuadernos LIRICO* 20 [en línea: <http://journals.openedition.org/lirico/8554>, 02/06/2020].
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Harwicz, Ariana (2014): *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce.
- Harwicz, Ariana (2015): *Precoz*. Santiago de Chile: Cuenta.
- Harwicz, Ariana (2017): *Matate, amor* [2012], Lima: Animal de invierno.
- Helber, Silja (2021): “Ariana Harwicz – Widerspenstiges Schreiben als ein No-Go im internationalen Buchmarkt?”, en: Müller, Gesine (ed.): *Weltliteratur aus Lateinamerika. Eine Debatte über Valeria Luiselli, Julián Herbert, Ariana Harwicz, Juan Gabriel Vásquez und Rita Indiana*, Berlin/Boston: De Gruyter, 148–204.
- Hornike, Dafna (2023): “Maternidad, locura y subjetividad: Devenir madre y el impacto del terror en *Matate, amor* de Ariana Harwicz”, *Amerika* 26 [en línea: <https://journals.openedition.org/amerika/18309>, 18/10/2023].
- Juan de la Cruz, San (2023): “Cántico espiritual”, *Poesía completa*. Edición, estudio y notas María Jesús Mancho Duque. Madrid: Real Academia Española/Editorial Planeta, pp. 3–46.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*, Paris: Éditions du Seuil.
- López, Natalia y Wurst, Vera Lucía (2023): “Formas del deseo en los movimientos feministas recientes en América Latina”, en: *Working Paper Series Puentes Interdisciplinarios* 01, Bonn: Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos/Interdisziplinäres Lateinamerikazentrum, Universidad de Bonn [en línea: <https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/10998>, 05/02/2024].
- Maradei, Guadalupe (2016): “Cuerpos que inciden: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década”, *Chasqui* 45.1, pp. 246–263.
- Masiello, Francine (1992): *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, Lincoln: Nebraska University Press.
- Meruane, Lina (2018): *Contra los hijos*, Buenos Aires: Literatura Random House.
- Nettel, Guadalupe (2020): *La hija única*, Barcelona: Anagrama.
- Noguerol, Francisca (2013): “Driven up the Wall: Maternity and Literature in Contemporary Women Writers”, *Review. Literature and Arts of the Americas* 86, 46.1, pp. 13–19.
- Parker, Rozsika (2005): *Torn in Two: The Experience of Maternal Ambivalence* [1995], London: Virago.

- Patmore, Coventry (1866): *The Angel in the House* [1854], London/Cambridge: Macmillan.
- Ponce Padilla, Gabriela (2018): “*Matate, Débil, Precoz*: derivas del lenguaje en la trilogía de Ariana Harwicz”, *Kipus* 44, pp. 49–64.
- Roggero, Juana (2020): “Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo”, en: Arnés, Laura A.; Domínguez, Nora; Punte, María José (dir.): *Historia feminista de la literatura argentina*, t. V, *En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Córdoba: Eduvim, pp. 257–261.
- Salzani, Carlo (2017): “From Post-Human to Post-Animal. Posthumanism and the ‘Animal Turn’”, *Lo Sguardo* 2.24, pp. 97–109.
- Schweblin, Samanta (2014): *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Sucari, Leila (2019): *Fugaz*, Barcelona: Tusquets.
- Thiébaux, Marcelle (1974): *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*, Ithaca: Cornell University Press.
- Weil, Kari (2010): “A Report on the Animal Turn”, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 21.2, pp. 1–24.
- Woolf, Virginia (2017): “Professions for Women”, en: *The Death of the Moth & Other Essays*, Frankfurt am Main: Mosaicum Books.