

Nora Domínguez, *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*

Rosario, Beatriz Viterbo, 2007, Colección Ensayos Críticos, 520 páginas.¹

De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina, de Nora Domínguez, abre con una voz en *off*. Se trata de la voz de la madre de Matías, el nene de la historieta creada por Sendra. Esa “voz capturada”, propone Nora, “introduce uno de los ejes centrales de este libro: *el discurso de las madres es un discurso dominado y desplegado por la voz de los hijos*” (p. 10, subrayado en el original).

Yo quiero traer a escena otra voz en *off* que, sobre imágenes de la ciudad de Nueva York que se despliegan en un *continuum*, lee cartas a la hija. El texto de esas cartas es el de la madre que las ha escrito, pero la voz no. La hija ha sustituido a la madre y mientras lee esa retahíla monótona (por el tono, pero también por la recurrencia de los reclamos afectivos) la deja fuera de cuadro, fuera de campo. La deja afuera. Durante toda la película. “Mi queridísima chiquita, acabo de recibir tu carta y espero que sigas escribiéndome con frecuencia. De todas maneras, espero que vuelvas conmigo pronto. Espero que sigas bien y que ya estés trabajando. Veo que te gusta Nueva York y se te nota contenta. Nos da mucho placer, aun cuando preferiríamos verte de nuevo muy pronto.” Se trata de *otras cartas de mamá* que vienen de Bruselas, en el film *News from home (Noticias de casa)*, de 1977, de la belga Chantal Akerman.

Que apareciera insistentemente en mi recuerdo esa película de Akerman me confirmaba que yo había optado por tomar un atajo. O sea: acusaba recibo del impacto que la lectura del libro de Nora me había provocado y, no sé si el libro o yo misma, pero algo me estaba expulsando, poniéndome afuera de él. El libro me había dejado prácticamente muda. No es raro. Hay libros que desencadenan en nosotros una pulsión de sobreescritura y los leemos como quien sobrescribe (en muchos casos completando, en tantos otros corrigiendo). *De donde vienen los niños* me llevó, en cambio, a desear escribir un libro *en paralelo* con la producción de un período que Nora Domínguez había decidido no tocar. O sea: fantaseé con hacer una *summa* similar a la que ella hizo para la segunda mitad del siglo XX pero con el siglo XIX, claro. Porque me di cuenta de que algunas series que desde hacía un tiempo me rondaban ahora sí podían entrar en un sistema que las volviera interesantes; ahora hacían sentido, tenían sentido. No *antes* de la lectura del libro de Nora, no *mientras* leía el libro de Nora, sino justo y precisamente *ahora* que ya había leído el libro de Nora. *Ahora y a partir de ahí* se me hacía posible completar dos series y hacer una red (no exclusivamente textual) de madres e hijos, y de textos infanticidas en la literatura y la cultura argentinas del siglo XIX.

Madres e hijos: Sarmiento y Paula Albarracín (por supuesto); pero también la madre que aparece en las *Cartas a un amigo*, de Esteban Echeverría, texto que abre con su agonía y su muerte y con la culpa de un hijo de “vida dispada” para cerrar, luego de coquetear con la idea de quitarse la vida, con la imagen materna que insufla en el hijo una moral contraria al suicidio. Pero también se me aparecía la madre de Alberdi, que muere al dar a luz a su hijo; o Lucio V. Mansilla que, travestido, con pañuelo en la cabeza, era tan parecido a su mamá, la hermana de Rosas. Claro que no podía olvidarme incluso de la *causerie* que él mismo escribió, titulada justamente “La madre y el hijo”, para aludir a la relación de su tío Juan Manuel con la implacable Agustina López de Osornio. Ahora ya no me resultaba casual que yo misma hubiera escrito un texto al que llamé “Madre e hijo” (como la película de Sokurov), para armar una constelación entre el diario de Mariquita Sánchez de Thompson y el de su hijo Juan.

Pero también, como dije, *exhumé* la cadena de *textos infanticidas* de la literatura nacional en una serie que se inaugura con el niño degollado por el desprendimiento de un lazo en “El matadero”. Son siempre textos cuyas tramas incluyen niños que mueren, aunque no siempre se trate de niños que hayan sido víctimas efectivas de un delito cometido por su madre. No son textos necesariamente filicidas, aunque también los haya (recordemos que la muerte de Rocamadour, que se trabaja en el libro de Nora Domínguez, *técnicamente* tampoco lo es). La serie (que no hago exhaustiva) incluye: el niño degollado de María, en *La Cautiva* de Echeverría; la nena que perece en el incendio final de *La gran aldea* de Lucio V. López; la pequeña Andrea que muere víctima de una implacable enfermedad pese a la desesperación esforzada de su padre en *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres; la niña que se salva de un intento de homicidio realizado por su propia madre en *Nicanora Fernández*, el folletín de Eduardo Gutiérrez (y cuyo caso promueve en el texto una teorización sobre ese tipo de delito); y el hijito cuyos pedazos recoge en un atadito la mujer cautiva en *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández.

Lo que creía, luego de leer *De donde vienen los niños*, era que sólo podía generar discurso sobre lo que Nora no había abordado. Me parecía que no iba a poder decir nada sobre el libro, sino sólo a partir

¹ El texto de Adriana Amante fue leído como presentación del libro de Nora Domínguez, en el Centro Cultural *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 2007.

del libro. Que ella ya lo había dicho tanto todo, que no había resquicio por donde colarse. El libro me había dejado, como a algunas madres, fuera de campo, fuera de la escena.

Sin embargo, había una escena que se me había vuelto una obsesión mientras leía el libro. Una escena que me rondaba cuando leía y de la que buscaba los restos (como la narradora de *El Dock* frente a la imagen de la guerrillera agonizante) en mi memoria. El motor era una cita de John Berger. Cito el libro de Nora: “John Berger en su libro *Modos de ver* analiza el desnudo como una forma particular de la representación y señala que, en realidad, el protagonista principal del cuadro, fotografía o historieta es el espectador que se supone siempre masculino; todo va dirigido hacia él, por él asumen las figuras femeninas representadas su propia desnudez. Los cuerpos femeninos ofrecen su femineidad para que se las admire y examine, el espectador no es uno sino todos” (p. 141).

Yo fui alumna del primer seminario que dio Nora Domínguez en la Facultad de Filosofía y Letras sobre “El relato de intimidad en la narrativa escrita por mujeres”. Estoy hablando de 1989. Que esa referencia al libro de Berger apareciera en su libro hacía evidente algo que podemos saber pero que a mí me resulta fascinante comprobar: porque esa cita volvía tangible el tiempo de la conceptualización crítica. Yo ubico en ese seminario la primera emergencia de una idea en Nora; y que apareciera ahora en el libro, en 2007, daba cuenta del tiempo de maduración de una reflexión y del adensamiento que vendría con tantos textos, con tantas ideas (y, claro, por qué no, con los años). Pero también daba cuenta de una claridad conceptual que tal vez haya sido incluso previa a la emergencia del recorte y hasta de los ejes que finalmente regirían su tesis y su libro (la relación discursiva entre madre e hijo o hija —y viceversa—, las escenas de representación y *performance* de la maternidad, y la puesta en abismo que configura a la maternidad como enigma).

De todas formas, no era ése que se cita en *De donde vienen los niños* el pasaje que mi memoria rescataba, sino otro de ese mismo capítulo 3 del libro de Berger leído con Nora, leído *por sugerencia* de Nora. Lo cito: “Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión” (Berger, p. 55).

Con la explicación que Nora hizo en aquella ocasión de esta cita yo accedí a la clave teórica de la representación en relación con el género. No puedo dissociar a Nora de la lectura del libro de Berger; como no puedo dissociar a Nora de mi iniciación en el abordaje crítico del problema del género. Porque en la explicación de esa cita se concentraba la *matriz* (y, en este contexto, el uso de esa palabra no puede ser inocente), en la explicación de esa cita se concentraba la matriz del abordaje crítico desde el género (al menos una). Como en un rito de iniciación, Nora me advertía sobre cómo mirar. *Me enseñó* (como quien dice *me mostró* porque *me hizo ver*) de qué había que estar prevenida para leer, al leer.

Y, como en el capítulo de Berger que leía con ella, Nora —sin saberlo, o tal vez sí— también era observada observando la literatura escrita por mujeres (¿o no sólo?) donde había mujeres mirando mujeres. *Mise en abyme* de la representación y de la lectura crítica. Escenas de lectura que organizan miradas y son organizadas por miradas. Escenas de aprendizaje de lectura. Porque aprender a leer es también aprender a mirar (y viceversa).

“[E]l universo de la mirada organizó las diferentes partes de este capítulo” (p. 259), dice en “Fecundas y estériles”, como si hiciera falta. Pero igual se agradece. Se agradece el gesto extraño que tiene el libro de parar para pensar. Para *volver* a pensar. Porque *De donde vienen los niños* es una deriva. La estructura es errante porque busca, cada vez, en cada capítulo, entrar de nuevo.

Libro mutante, cada capítulo plantea un nuevo agenciamiento. Si hay un sistema en él es el de no estancarse en un mismo modo de abordaje, ni en regirse por una única economía para el armado de redes de textos o de autores. Arbitraria, pero no caprichosa, en cada capítulo, Nora Domínguez hace saltar el eje para acopiar o desarrollar (que es una forma de desplegar) por diferencia. Mientras tanto, atraviesa los ejes en profundidad, tiende las relaciones posibles, plantea el arco panorámico de cada cuestión, señala virtuales derivaciones hacia atrás o hacia delante del período que ha delimitado. Dije “arbitraria pero no caprichosa”, aunque algo de capricho hay en la insistencia de algunos núcleos, que escanden el libro como condensación del sentido y del trabajo sobre el sentido. Pero en ese leitmotiv obstinado anida una de las claves más brillantes y sintéticas de la operación crítica del ensayo: sobre el paradigma que reza “madre hay una sola”, Nora Domínguez instala el cambio de dimensión que se produce en la cultura argentina cuando emerge la política, con Eva Perón y las Madres de Plaza de Mayo y “el lugar de madre se pluraliza” (p. 283).

Entonces, decía: el texto deriva. Ya que, en rigor, es la escritura crítica la que deriva. Porque la indagación es (ha sido) una deriva por asuntos, procedimientos, escenas, voces. Pero después se detiene para pensar, para *volver* a pensar; para *rever* (que es una forma de revisar, de supervisar) lo que ha escrito y para repetirlo, como en un *close up* crítico que hace detener la circulación por la red para *volver a ver*

(si hemos leído bien), para *percibir* (si algo se nos escapó). Esos finales de capítulo donde el texto para para pensar, son algunas (hay otras) de las emergencias del yo crítico que controla la trama de esa deriva. Que siempre estuvo controlando ese flujo errante pero no errático de circulaciones y redes.

“Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen, el hijo sale idéntico a ese rostro o a esa imagen” (p. 237), se cita en el libro de Nora un relato de Silvina Ocampo. (Sentencia popular que refrendaría mi propia madre, que adjudica los inesperados ojos verdes de mi hermano al hecho de haber mirado obsesionada una foto de Paul Newman durante todo el embarazo).

El del rostro es uno de los ejes más proteicos de *De donde vienen los niños*, que lo trabaja fundamentalmente en la producción de Silvina Ocampo y que recupera en el epílogo a propósito de una “escena central: [la de] un hijo que mira un rostro materno, descompuesto por el ácido [que le arrojara el marido] en *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza. Explica Nora: “El rostro, espejo por excelencia de lo humano, deviene vacío, abismo, páramo. La destrucción del rostro concierne a la destrucción de las funciones sociales que él refleja y contiene. En el final del siglo XX, el rostro de esta madre resulta una presencia superlativa y fantasmal, un rostro texto, un rostro acontecimiento que provoca todas las preguntas y altera todos los lenguajes y discursos. [...] [N]o hay rostro materno por imitar, no hay modelo sino ruinas. Esta novela lleva a un punto de extenuación una de las hipótesis centrales de este libro: el relato de la madre es sobre todo un relato desplegado desde la voz de los hijos” (pp. 473-474).

Estamos en el cierre de *De donde vienen los niños*. Y me resulta inevitable recordar otro cierre que también alude a un rostro. A un rostro y a un libro (o, mejor, a la *composición* de un libro): “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara” (dice Jorge Luis Borges en el Epílogo a *El hacedor*). No un hombre, en este caso, sino una mujer, crítica e investigadora que entrega el fruto de una laboriosa urdimbre, paciente laberinto de larga duración, fulgurante en ideas, contundente en resultados. La mujer crítica también es, a su modo, una autobiógrafa, que se anima a decir, al comienzo de su libro: “Este estudio se concentra en cincuenta años, desde 1950 hasta los primeros años del presente siglo, período que abarca, años más o años menos, lo que va de mi vida” (p. 22). La crítica también es una autobiógrafa a quien podría sucederle que encontrara, al final de su trabajo, su propio rostro, como propone Borges.

Y es precisamente con un texto brevísimo que Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares recopilan en su *Antología de la literatura fantástica* que quiero terminar. Hasta ahora yo pensaba que “Sola y su alma”, era uno de los cuentos breves más aterradores que había leído. Seguro lo recuerdan: “Una mujer está sentada sola en una casa. Sabe que no hay nadie más en el mundo: todos los otros seres han muerto. Golpean a la puerta”.²

Pero, desde que leí *De donde vienen los niños* me resulta más aterradora, más siniestra, pero también más fantástica la siguiente anécdota que alguna vez me contó una madre, también brevísima, que no está en el libro de Nora Domínguez, pero que podría ser su cifra: una mujer, *hija única*, se lamenta porque cuando llama a su madre por teléfono no es infrecuente que suceda este diálogo:

—¡Hola! ¡Mamá!
—¿Quién habla?”.

Adriana Amante

² Es de Thomas Bailey Aldrich.