



Artículo de Investigación

“Artemisa” de Pía Barros o la construcción literaria de una maternidad compleja

“Artemisa” by Pía Barros or the Literary Construction of a Complicated Maternity

Recibido: Marzo 2014 Aceptado: Septiembre 2014 Publicado: Noviembre 2014

Mónica Moreno Ramos

Universidad Complutense de Madrid
España
momore01@ucm.es

Resumen: “Artemisa” supone una oportunidad excelente para acercarse al tema de la maternidad desde un punto de vista problemático, alejado de la idealización que, frecuentemente, observamos en tantos textos literarios. En este artículo, trataremos de ver cómo y por qué se fragua en el cuento una visión insopportable del hecho de ser madre, así como una imagen monstruosa del hijo cuya pulsión de vida termina desgastando y debilitando el cuerpo de la mujer a través del amamantamiento forzoso. Por otro lado, reflexionaremos en torno al papel subordinado de Luisa y su interiorización tanto del poder patriarcal como del rol de objeto y no sujeto de deseo. Las principales herramientas metodológicas de nuestro trabajo se desarrollarán desde una perspectiva de género.

Palabras clave: Maternidad - amamantamiento - cuerpo femenino - mujer objeto

Abstract: “Artemisa” supposes an extraordinary opportunity to approach the theme of maternity from a problematic point of view, far from the idealization that we usually observe in so many literary texts. In this article, we are going to try to search for how and why the story constructs an unbearable vision of the fact of being mother, as well as a monstrous picture of the son whose ‘life drive’ ends up with the female body reduced and exhausted because of the obligatory breast-

Citación: Moreno, M. (2014). “Artemisa” de Pía Barros o la construcción literaria de una maternidad compleja. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 24(2), 152-166. DOI: 10.15443/RL2413

Dirección Postal: Departamento de Filología IV (Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana). Facultad de Filología. Edificio D. Ciudad Universitaria 28040 Madrid.

DOI: dx.doi.org/10.15443/RL2413



feeding. In the other hand, we are going to think about the Luisa's subordinate function and her acceptance of the patriarchal power and her role as objet and not as subject of desire. The main analysis tools of our project are going to develop from a gender perspective theory.

Keywords: Maternity - breast-feeding - female body - trophy women

1. Introducción

El presente trabajo supone un intento de profundizar en el estudio de “Artemisa” de Pía Barros. Este análisis nos parece pertinente debido a la poca atención que la crítica ha prestado al texto. El hecho se explica, en gran parte, si tenemos en cuenta la falta de un estudio pormenorizado de la obra de la escritora, más allá de artículos o capítulos en libros sobre autoras chilenas. Por ello, se ha pretendido aquí suplir esta carencia, valiéndonos fundamentalmente de las herramientas de un análisis de género para facilitar un acercamiento más reflexivo al cuento.

El artículo también supone una invitación compartida a la lectura del relato, cuyo tratamiento literario tan poco frecuente de la maternidad puede servirnos para reflexionar, desde otra perspectiva, sobre el hecho de ser madre.

El acercamiento crítico se elaborará siempre con la precaución de atender a las características y demandas propias del texto a la hora de aplicar la metodología y no, como frecuentemente ocurre, al revés, relegando el objeto de estudio a un segundo plano en función de la aplicación de una teoría que se quiere incorporar a toda costa.

Simone de Beauvoir con *El segundo sexo* (1949) y Betty Friedan con *La mística de la feminidad* (1963) serán las dos primeras referencias teóricas que nos ayudarán a emprender este análisis de género. Ambas se erigen como figuras que preconizan el interés por los estudios acerca de la maternidad desarrollados en la academia francesa a partir de los años 80, entre los que destacan los realizados por Elisabeth Badinter, Yvonne Kniebher y Antoinette Fouquet.

Simone de Beauvoir ha sido considerada como la madre de la llamada *segunda ola* del feminismo de los años 60 y 70, al iniciar un nuevo camino basado en una teoría explicativa sobre la subordinación de la mujer. En uno de los capítulos de *El segundo sexo*, titulado “La madre”, la autora (1998) se encarga de leer la maternidad como uno de los más pesados obstáculos que impiden la emancipación de la mujer y trata de desligarla de su imagen ensoñadora y de la idea de su persecución como único destino vital femenino.

En concreto, su reflexión en torno al papel de otredad que juega la mujer en relación con el hombre nos servirá para pensar en el rol subordinado que ocupa Luisa con respecto a su marido. Otro eje clave del libro es aquél que se encarga de analizar cómo se produce la construcción cultural de lo que implica ser mujer (resumido en la célebre frase “No se nace mujer: se llega a serlo”). Este análisis constructivista-existencialista de la identidad femenina sienta las bases para la diferenciación entre los conceptos de *sexo* y *género* que realizan las académicas anglosajonas de los años 70. En términos muy generales, la idea de sexo apunta a las características biológicas del cuerpo, mientras que el género define los roles que se asignan durante la socialización a las personas en función de su sexo y que, por tanto, tienen que ver con el resultado de un proceso

cultural que construye a mujeres y hombres (Maquieira, 2001). Estos conceptos estarán latentes a lo largo de todo el artículo y nos ayudarán a realizar un análisis de los diferentes roles genéricos que cumplen los personajes.

Por otra parte, *La mística de la feminidad* es una de las obras más influyentes dentro de la segunda ola del feminismo. La psicóloga Betty Friedan (1974), al penetrar en la nueva situación conservadora de la mujer norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial, también va a rebatir el sentido común que define la identidad femenina asociada al mito de la maternidad. El análisis que realiza del infantilismo femenino, a pesar de estar enmarcado en una coyuntura muy particular, nos será de gran utilidad para explicar alguno de los rasgos de personalidad de Luisa y vincularlos a su papel dominado.

Además, hemos acudido a conceptos claves de la teoría feminista, esbozados en los años setenta, como *patriarcado* o *androcentrismo* para poner de relieve, primero, las relaciones de poder que se establecen en el ámbito privado que tan bien escenifica “Artemisa” y, segundo, para hablar del discurso que otorga una posición central a la visión de un sujeto masculino que, en este caso, construye y pauta los modelos de comportamiento maternales bajo la idealización de un supuesto carácter universal, invisibilizador de otro tipo de prácticas que el cuento saca a la luz. Ambos términos serán explicados con más profundidad durante el transcurso del artículo.

Por último, la compleja imagen de la maternidad proyectada en el texto nos obliga a plantearla como práctica cultural que fuerza, según señala Cristina Palomar, a “relativizar los lugares comunes sobre ésta, ya que implica asumir, de entrada, que el significado que esta práctica tiene está en estrecha relación con el contexto cultural, social y económico en el que se realiza” (2005: 43). Esta definición parte del importante trabajo realizado por Knibiehler y Fouquet en 1977, *L'Histoire des mères. Du Moyen Âge à nos jours*. En él, estas autoras se van a oponer a una maternidad entendida como práctica intrahistórica y esencialista, al subrayar que en el deseo de ser madre intervienen factores de tipo social, biológico o psicoafectivo. Además, van a distinguir entre el comportamiento maternal y los discursos que intentan dogmatizar las pautas de conducta femeninas, ante los cuales las mujeres han guardado un largo silencio (Moreno Seco & Mira Abad, 2004).

En consecuencia, vamos a trabajar sobre la base teórica de esta perspectiva acerca de la maternidad, ya que nos parece que se ajusta, perfectamente, con la idea explícita contenida en la base misma de “Artemisa”. Tanto esta idea de la maternidad cultural como la diferenciación entre discursos y prácticas nos posibilitará un análisis adecuado de Luisa como madre que se aleja del arquetipo del amor maternal. En esta línea, observaremos también las diversas formas de concebir la maternidad a través de los personajes de Luisa, la enfermera y la criada.

Pedimos la paciencia del lector para que nos permita, antes de entrar en materia, contextualizar, brevemente, el trabajo de Pía Barros. La autora nació en 1956 en Melipilla, en el seno de una familia aristocrática ligada al campo chileno y en la que creció como la única mujer de cinco hermanos. Según cuenta esta, “quiso ser escritora en un medio social -monjas, campo y apellido vinoso-donde leer y ser intelectual no eran aficiones de señoritas” (Zerán, 1990). El transcurso de su adolescencia y juventud estuvo marcado por el golpe de Estado de Pinochet y los años de dictadura. Este periodo de vuelta al conservadurismo se caracterizó por una exaltación de la imagen tradicional de la mujer como madre y esposa que debía ponerse al servicio de la empresa personal del hombre y ser su soporte espiritual, ideología que se hallaba arraigada más que en ningún otro sitio en el espacio provinciano chileno.

Sin embargo, como respuesta a esta situación, se produjo también en este momento un auge del movimiento feminista, paralelo al despertar del feminismo de la segunda ola. Según Macarena Lobos (2011), este movimiento articuló su práctica a través de diferentes partidos políticos clandestinos o de la red de asociaciones de madres y esposas de desaparecidos, llevando a cabo un cuestionamiento del autoritarismo y del patriarcado en la esfera pública y privada. Para explicar este último concepto, clave en la teoría del feminismo radical, de *patriarcado* o de

poder patriarcal acudimos a la definición aportada por Celia Amorós (1985), de acuerdo con la cual éste se constituye como el sistema de dominación masculina asentado mediante un pacto interclasista entre varones.

Al mismo tiempo, muchas mujeres chilenas tomaron conciencia de su doble silenciamiento: “la mujer, desde su otredad, aparece articulando un nuevo lenguaje, un lenguaje que había sido silenciado, reprimido por el discurso militar y por el discurso masculino. Doblemente silenciado” (López, 1990: 20). Por supuesto, estas luchas abonarán el terreno para la aparición de una destacable corriente literaria femenina, en la que se va a inscribir Pía Barros, junto con otras narradoras como Diamela Eltit, Ana María del Río o Lilian Elphick.

Dentro de un marco más amplio, se ha situado la obra de la escritora en la llamada *Generación del 80, del 87, NN o de la Dictadura*, entre otros apelativos, a la que pertenecen cuentistas como Jaime Collyer, Ramón Díaz Eterovic, Juan Mihovilovic, Diego Muñoz Valenzuela o las ya citadas Ana María del Río y Lilian Elphick. Cabe destacar como hito fundacional la aparición, en 1986, de la antología *Contando el cuento* que les dio a conocer en el panorama literario chileno.

Emerson Tropea (1999) ha señalado los elementos más significativos que atraviesan a este grupo: haber nacido en torno a la década de los años 50, haber experimentado el golpe militar y la dictadura en edades próximas (lo que significa que eran adolescentes en 1973) o manifestar una postura disidente con respecto al gobierno militar.

Asimismo, apunta a una autodefinición de esta generación como marginal y huérfana. La marginalidad enlazaría con los medios que posee este grupo para publicar y dar a conocer su obra, ya que, por motivos políticos evidentes, se ven obligados a difundirla sin el apoyo del poder institucional, en duras condiciones de censura y clandestinidad. La idea de la orfandad hace referencia a la casi ausencia de modelos literarios precedentes, derivada del exilio forzoso de muchos escritores de la Generación del 50 y del 60. Wellington Rojas (1986: 3) explica muy bien este hecho cuando afirma: “aquellos a los que por derecho propio les correspondía ser sus maestros, es decir, el eslabón entre su generación y la anterior, se encontraban dispersados por la diáspora en lejanas geografías”. Sin embargo, Tropea (1999) matiza muy acertadamente que muchos de estos narradores se formaron al amparo del taller que José Donoso puso en marcha a su regreso en los años 80, de manera que esta apreciación de la orfandad requiere ciertos ajustes, si bien es cierto que, en términos generales, hubo una falta clara de modelos literarios.

En la línea de lo apuntado anteriormente, el poeta Jorge Montealegre, responsable de la denominación de su generación como *NN*, comenta al respecto:

Lo *NN* significa los sin nombre: *Non nomine*, una generación destinada a desaparecer, a morir metafóricamente en la vía pública, gente que en muchos casos optó por el anonimato, que publicaba sus cosas en pequeñas revistas con seudónimos que iban cambiando, o sin firmar, más por razones de seguridad que por modestia. Lo del anonimato y lo clandestino está muy impreso en esta Generación. (Gómez López, 2001)

La existencia de numerosos talleres literarios durante estos años tuvo, asimismo, un papel de suma importancia en la formación de estos futuros escritores. Pía Barros, tras participar en unos cuantos y constatar la existencia de cierta discriminación hacia las mujeres, decide crear espacios femeninos propios como los talleres *Ergo Sum* o *Taller Soffia* (Lobos, 2011). La *Agrupación Cultural Universitaria* (ACU) y la *Unión de Escritores Jóvenes* (UEJ), surgidas en los años 76 y 77, fueron también asociaciones fundamentales en las que los autores hicieron circular sus primeros textos, de forma clandestina, a través de las copias mimeografiadas o las fotocopias.

Para entrar ya en materia, “Artemisa” forma parte de la colección de cuentos que integran su segundo libro titulado *A horcajadas* (Mosquito Editores, 1990). En cambio, nosotros seguimos la edición de 1992, publicada por Asterión, editorial que fundó Pía Barros en 1990 “offering Chilean women and minority voices an alternative to corporate publishing” (Gomoll & Olivares,

2010: 2).

La obra posee como núcleo esencial el erotismo, visto siempre desde la mirada de la mujer. En ella, se persigue un claro afán combativo cuya principal arma de reivindicación es la apropiación femenina del discurso sexual transmitido a través de la literatura. La propia autora, en una entrevista concedida a Nina Contesse, señala el carácter polisémico del título del libro, cuyos significados apuntan a las ideas que estamos desarrollando: "(...) tiene que ver con el modo de pararse ante la vida. 'A horcajadas' puede ser una posición erótica. Es también un modo de montar a caballo sobre los sueños. Y es también un modo de denunciar. Tiene que ver con un sentido casi amazónico de cómo instalarse ante una realidad" (Contesse, 2011: min. 0:23-0:40).

Una de las formas de apropiación del discurso sexual se va a relacionar con el cultivo, en algunos cuentos, de una visión desmitificadora de la imagen triunfalista del erotismo. En este sentido, Pía Barros afirma: "Creo que no hay mayor ni más profundo desencuentro a nivel masculino-femenino que a través del sexo. Lo que trato de demostrar es una erótica del desamparo y no una erótica victoriosa y triunfante. Mostrar esa soledad profunda y absolutamente incomunicada del cuerpo de la mujer frente al cuerpo del hombre" (Coddou, 1991).

Para la lectura específica de "Artemisa", nos interesa recalcar lo señalado por Macarena Lobos (2011) sobre la caracterización del cuerpo y la erótica femenina en los textos de Pía Barros. La autora destaca la importancia que concede la escritora chilena a los fluidos propios del cuerpo de la mujer, como la menstruación o la leche materna. Este último elemento, como veremos, será fundamental para el cuento que analizamos.

Como final de esta breve introducción es necesario preguntarse con detenimiento el por qué de un título como "Artemisa". La respuesta a esta pregunta ha provocado, a nuestro entender, algunas confusiones dentro de la crítica. Así, para Marcelo Coddou (1991), se trata de una denominación irónica en la que se revierte por completo el mito clásico. Sin embargo, en su artículo no se explica de qué manera se produce esta inversión.

Por su parte, Macarena Lobos (2011) relaciona adecuadamente a la diosa griega con lo femenino a través de su vinculación lunar. En cambio, nos parece desacertado su análisis del personaje de Luisa como un ser reservado y solitario que se pondría en relación con el mundo salvaje e indómito que representa Artemisa, diosa de la caza. Más bien, se trata de una mujer que atraviesa por un periodo de depresión postparto y cuyo carácter no puede vincularse en ningún momento con lo indómito y lo salvaje. En todo caso, si tuviéramos que hacer una relación de este tipo, compararíamos a Luisa con un tipo de mujer domesticada y subordinada.

Para mostrar ahora nuestra hipótesis vamos a recordar, brevemente, la historia que nos relata la mitología. Ya hemos hecho mención a algunas de las características principales de la diosa: Artemisa como virgen consagrada a la caza y asociada a la luna. Sin embargo, es necesario añadir algunos datos que nos van a dar la clave de la interpretación que defendemos. Artemisa es hermana gemela del dios Apolo, a quien ayuda a nacer en la isla Ortigia (Martín, 2005). De ahí que, desde entonces, sea reconocida como protectora de las madres y partera: "Artemisa (...) cuidaba amablemente a las madres cuando daban a luz a sus bebés" (Graves, 1999: 19). Por tanto, el título se acopla a la perfección y, de ningún modo de forma irónica, al sentido del relato que gira en torno a las consecuencias traumáticas que posee para la protagonista el hecho de dar a luz.

2. Luisa: verbalización del cuerpo y sometimiento a la lógica patriarcal

A través de la protagonista del relato, asistimos a lo que Pía Barros ha destacado como uno de los rasgos fundamentales de la literatura de mujeres: "una aventura que atraviesa por el proceso de verbalización del propio cuerpo" (Calderón, 1998). Este hecho cobra especial importancia en "Artemisa", cuento que comienza con la descripción de Luisa frente al espejo y en la que se va recorriendo, de manera focalizada, la anatomía del personaje.

Dicha descripción proviene de la forma en la que ésta se observa a sí misma y de las implicaciones psicológicas que intervienen en este proceso (por ejemplo, una baja autoestima), más centrado en lo valorativo que en lo descriptivo. Así, el texto pone énfasis en la realización de una pintura corporal impresionista y subjetiva que no repara en la pormenorización ni en un retrato objetivo, puesto que su función consiste en hacer emerger uno de los núcleos temáticos fundamentales de “Artemisa”: el enfrentamiento entre el cuerpo post-embarazo y el cuerpo pre-embarazo, así como el estado depresivo que se deriva de tal comparación.

Por ello, el relato se abre, precisamente, con el momento en el que Luisa se autocontempla en el espejo y recuerda su antiguo cuerpo. Este momento se inaugura con la fijación casi cinematográfica en las zonas asociadas a la maternidad, el vientre y la cintura, que se completará, más tarde, con una alusión recurrente a los pechos:

Por un instante sospechó que el espejo tenía memoria, que le devolvía una imagen antigua para engañarla, para que estuviera orgullosa y feliz como antes, antes de la curva grosera, antes del abatimiento y el rencor culpable. Pero no, se reconocía, era otra vez ella. Dejó que la mano reptara sobre la piel, que el tacto le devolviera su vientre casi plano ya, la cintura breve y flexible. Con los ojos cerrados ante el vidrio que la reflejaba, sonrió (Barros, 1992: 51).

En el pasaje citado, podemos observar cómo Luisa se acerca al espejo con la ingenuidad de una Alicia adulta que desea pasar al otro lado para sustituir el presente de su cuerpo “ruinoso” por un pasado más triunfal. Dicho acto de autocontemplación desemboca en un soliloquio en el que el sujeto se desdobra (cuerpo presente vs cuerpo pasado). El espejo constituye aquí la puerta que simboliza esta duplicidad y que “participa como mediador al facilitar, a través del código del reflejo, el discurso” (Eufrazio, 2003)¹.

Sin embargo, cabe precisar que solo al principio este código del reflejo suscita el diálogo, la contraposición entre la realidad que se posee y lo deseado que se poseyó, pues después se interpone como elemento que interfiere en la ensoñación, al mostrar, finalmente, aquello que no se soporta. De ahí que Luisa termine por cerrar los ojos, en un intento de negar la legitimidad de la imagen proyectada, y acabe refugiándose en la reconstrucción imaginaria de su antigua cintura “breve y flexible”.

En relación con esta percepción de sí misma, la protagonista es caracterizada como un personaje subordinado, incapaz de valorarse de manera autónoma y, en consecuencia, siempre dependiente de la opinión y el reconocimiento del otro para aceptarse. Sobre todo, del reconocimiento del otro masculino, cristalizado en el cuento a través de la figura de Marcos, su marido: “Imaginó su piel adhiriéndose a otra, deslizándose por esa otra más morena, su piel acariciada por otras manos, sin necesidad del espejo para verificarse... Sería amada, venerada nuevamente” (Barros, 1992: 51).

El autoestima de Luisa depende de ser “venerada nuevamente” por su cónyuge, de que el otro reconozca su cuerpo como objeto de culto. Tampoco es casual que los términos *amada* y *venerada* aparezcan casi confundidos entre ellos, pues la protagonista sitúa su físico como principal (aunque no única) fuente de legitimidad para ser querida. Por ello, solo va a concebir el regreso verdadero del amor en la pareja cuando se produzca la restauración del hermoso cuerpo que antes poseía.

Lo dicho evidencia la interiorización de la concepción patriarcal de la mujer como objeto y no como sujeto, la cual se cosifica a través de la pura reivindicación del cuerpo como atributo tanto para ser reconocida y valorada, como para conseguir poder indirecto, reservando lo racional y la palabra para el ámbito masculino. Esta última idea será desarrollada en líneas posteriores.

De esta forma, en contra de lo expuesto por Patricia Rubio (1999), no siempre la ruptura con la dominación sobreviene como resultado del reconocimiento femenino del propio cuerpo. Habría que matizar qué formas de reconocimiento son liberadoras u opresoras para la mujer. En este sentido, el cuento nos muestra cómo, precisamente, esta preocupación constante por

su anatomía lleva a Luisa a encajar perfectamente con la definición patriarcal tradicional del sujeto femenino, valorado solo en su materialidad de cuerpo suministrador de placer, objeto de admiración estética o medio de reproducción.

En el texto, esta cosificación deriva en una presión corporal recurrente: “A veces, Marcos la sorprendía a la hora del almuerzo (que ella se negaba a ingerir para recuperar su antigua forma)” (Barros, 1992: 53). Al mismo tiempo que se resuelve en una obsesiva mirada femenina auto-inquisidora: “un montículo casi inadvertido para otro ojo que no fuese el acucioso denotador de cualquier imperfección que ella poseía” (Barros, 1992: 55).

Para profundizar en este tema nos parece apropiado rescatar algunas ideas de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. Según Elena Beltrán (2001), la autora francesa recurre a la filosofía hegeliana y a su oposición amo-esclavo para definir la situación de la mujer como *la Otra*. De manera que, al igual que el esclavo se reconoce en la conciencia autónoma del amo, la mujer se reconoce en la conciencia del varón, buscando en él sus expectativas de futuro y valores. En esta situación “la mujer no se reivindica como sujeto porque carece de medios concretos para hacerlo, porque vive el vínculo necesario que la ata al hombre sin plantearse una reciprocidad, y porque a menudo se complace en su alteridad” (De Beauvoir, 1998: 55).

La primera aparición de Marcos cumple a la perfección con este rol de amo, ya que se inicia con una imposición a la que la protagonista responde sometiéndose, actitud dominante que se prolongará a lo largo de todo el relato: “Aún ahora su marido la sorprendía al llegar a casa con «Dale de mamar a ese niño, ¿no ves que está llorando?» y ella como atontada, dejaba la seducción del espejo para escuchar el llanto insistente, agotado ya, de la criatura” (Barros, 1992: 52).

Luisa representa también por completo su papel de *Otra*, relegada al espacio de lo doméstico y lo privado, del reducto femenino tradicional. Por lo que no debe extrañar que, cuando ésta quiere tener un comportamiento que incite al deseo, además de aguardar a su esposo “con su mejor blusa”, revista este de infantilidad y se apresure a “llenar los vasos”. Este rol de subordinada se pone de manifiesto todavía con más claridad cuando, frente a la indiferencia del marido y a su sugerencia de ir a ver al niño, Luisa renuncie a su condición de amante frente a la de madre. Sobre esta idea volveremos con más detenimiento en la segunda parte del artículo:

Marcos llegó al siguiente día. Luisa le aguardaba con su mejor blusa y su actitud felina y aniñada de los primeros tiempos. “Tengo todo preparado, amor, te esperaba”, hizo ademán de ir a llenar los vasos, pero fue interrumpida por “¿Y mi hijo?” “Está con Angelina, déjalo” “Primero veré al niño, ven conmigo”. La sonrisa se le congeló en el rostro, pero fue con él hasta el cuarto al que no había entrado desde su partida (Barros, 1992: 54).

Con respecto a este comportamiento femenino pueril reflexiona Betty Friedan (1974) en *La mística de la feminidad*, al analizar la nueva condición conservadora de la mujer estadounidense tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En dicho ensayo, la psicóloga trata de observar las contradicciones y angustias que implica para el ama de casa de clase media (“el malestar que no tiene nombre”) la asunción de un nuevo modelo de mujer que dejará de lado las reivindicaciones feministas para regocijarse en su condición de esposa y mujer. A pesar de la enorme distancia con respecto a la situación histórica a la que hace referencia el libro, algunas de sus ideas pueden ayudarnos a comprender mejor estos rasgos infantiles que afloran en la protagonista de nuestro cuento. Según Friedan (1974), las mujeres estadounidenses negaron su personalidad al comportarse de forma infantil y destruir su capacidad de autodeterminación, así como la posibilidad de prever el futuro, al seguir un camino paulatino que las lleva a despojarse de los campos de referencia del adulto normal y a deshumanizarse casi por completo.

Por todo lo dicho, Luisa no es capaz de expresar sus deseos con claridad, al tener siempre que verbalizarlos de forma indirecta o utilizar la manipulación para que éstos se materialicen. Este comportamiento conlleva el reconocimiento implícito del dominio de Marcos, así como la imposibilidad para alcanzar un empoderamiento real.

De esta situación también da cuenta el siguiente pasaje, en donde podemos observar cómo, en vez de manifestar abiertamente su voluntad, Luisa invierte el razonamiento para intentar lograr no amamantar al bebé. Así, la decrepitud del recién nacido no se debe a que esta le niegue el pecho, sino a que su leche es mala y el niño la rechaza. Por ello, debe dejar de amamantarlo. Es importante señalar también la presión ejercida en este pasaje tanto por la criada (Angélica) como por el marido para que el personaje se comporte como una buena madre:

El niño estaba ojeroso, demacrado. “¿Qué le ocurre a este niño, Angelina? Parece enfermo”. Antes de responderle, Angelina se encontró con la mirada llameante y guardó silencio. “Debo ser yo, querido, tal vez ya no deba darle más de mi leche...”. “Tonterías, la leche materna es lo más sano, seguro se trata de otra cosa. Póntelo, ya verás que estará mejor... No habrás dejado de amamantarlo, ¿Verdad?” “No, por supuesto, es sólo que...” (Barros, 1992: 54).

Por contraposición a esta escena, sólo vemos a la protagonista mostrarse como figura de autoridad en su trato con la criada, cuando, además, no está su esposo y, por tanto, existe un vacío de poder. Sin embargo, aquí la dominación se ve legitimada tanto por la dicotomía empleador/empleado como por la diferencia de clase social. Lo interesante es que, como ya dijimos al principio, este dominio se establece de manera relativa, ya que Luisa no posee el suficiente poder para despedir por sí sola a la criada, sino de manera indirecta a través de la utilización instrumental de su cuerpo: “«Le di una orden, Angelina» «Pero señora...» «Obedezca, y lléveselo al otro cuarto, no soporto más los gritos». La muchacha obedeció acunándolo. Lo malcriaba, estaba segura, pero ya prescindiría de ella cuando Marcos estuviese más tolerante. Ahora no hacía caso de sus pedidos, pero en cuanto recuperara su cuerpo, todo iría mejor” (Barros, 1992: 54).

Por otro lado, se da aquí una oposición entre sirvienta y señora con respecto a la concepción de la maternidad que se reproduce, igualmente, con la otra única mujer que aparece en “Artemisa”: la enfermera. De ambos personajes se sirve el cuento para disociar la imagen de la maternidad del discurso patriarcal esencialista, es decir, de aquél que presenta el hecho de ser madre como estereotipo que unifica a las mujeres, al negarse las individualidades o las consideraciones tanto de clase social como culturales (Moreno & Abad, 2009).

A grandes rasgos, podemos enfrentar la posición de rechazo por parte de Luisa (relacionada principalmente con una preocupación insistente por el cuerpo) con una actitud más receptiva tanto de la criada como de la enfermera. Si bien existen diferencias entre la perspectiva profesional desde la que se sitúa esta última, la cual establece un diagnóstico médico (aunque no exento de desprecio) de lo que le sucede a Luisa: depresión post-parto y la perspectiva de la criada que parece no comprender muy bien por qué la protagonista rechaza al niño.

No menos importante es señalar algo a lo que ya hicimos mención de pasada en líneas anteriores. La presencia de estos dos modelos femeninos (a los que habría que añadir la figura del esposo) funciona como metáfora de la presión social que se cierne sobre la protagonista, ya que se espera de ella que sea una buena madre en relación, precisamente, con una concepción esencialista de la mujer, según la cual ésta se halla, por instinto, destinada a aceptar sin conflictividad aquello que tiene que ver con la maternidad.

Como apuntamos en la introducción, “Artemisa” nos muestra un tratamiento poco frecuente de la maternidad, al dar cabida a la representación de un personaje que, a través de los sentimientos de rechazo hacia su hijo, no encaja con el estereotipo idealizado de la figura maternal. El relato introduce una perspectiva inusual al ocuparse del tema bajo el prisma de la depresión posparto (un verdadero problema para muchas mujeres) y de la compleja relación que Luisa establece con el rol que se le asigna. Al realizar esta operación, Pía Barros valida la entrada de puntos de vista y sentimientos acerca de la maternidad que los dictados que pautaban el comportamiento femenino, en la machista sociedad chilena de los años ochenta negaban o silenciaban.

Por ello, el texto ejemplifica a la perfección la distinción entre un concepto de maternidad basado en un discurso normativo de carácter biologicista y androcéntrico frente a una maternidad

entendida como práctica y experiencia en la que este discurso puede ser verificado o refutado. Cuando hablamos de carácter *biologicista* queremos hacer referencia a un tipo de discurso que deriva de lo biológico (en este caso, del sexo femenino como sexo reproductor) un determinismo de tipo innato en cuanto a los comportamientos y prácticas humanas. Con el término *androcéntrico* pretendemos explicitar, según apunta Virginia Maquieira (2001), una dimensión fundamental de las relaciones de poder que plantea que el sujeto de conocimiento ha sido siempre el sujeto masculino. Desde esa situación de poder, este sujeto elabora discursivamente el lugar que ocupan mujeres y hombres, al mismo tiempo que proyecta, con carácter universal, concepto y categorías que invisibilizan y opacan la situación real de las mujeres y los mecanismos de desigualdad.

Por otro lado, el cuento nos introduce en el mundo de lo íntimo, de lo doméstico que, según Mercedes Valdivieso en un cuestionario realizado por Pfeiffer, alcanza “en el discurso femenino de hoy en día, una dimensión equitativa a la de los considerados ‘grandes temas’ abordados por la tradición literaria” (2002: 68).

“Artemisa” da cuenta del tema de la maternidad y del papel de la mujer desde una perspectiva que pone de relieve las relaciones de poder que se establecen en este espacio del hogar. Esta idea nos recuerda a la defensa que hacían las feministas radicales de los años sesenta y setenta resumida en la consigna de “lo personal es político”. En este sentido, el cuento consigue, como dice Trevizán (1999) al explicar este famoso lema, que el debate social trascienda la esfera de lo público y que el cuestionamiento de género se introduzca en el acotado ámbito de lo doméstico.

3. Una maternidad compleja: la figura del recién nacido como elemento de ruptura y de continuidad

Veamos ahora qué implica que el recién nacido condense en sí mismo estas dos ideas, aparentemente contradictorias, de la ruptura y la continuidad. En primer lugar, la presencia del niño es sentida por Luisa como un componente desestabilizador, causante de una fractura en su relación de pareja. Por un lado, debido a que su cuerpo se ha deformado a causa del embarazo y ha dejado de ser un objeto de deseo y de admiración. Por otro lado, debido a que tiene que disputarse con el bebé las atenciones que antes su marido le proporcionaba en exclusiva. Esta ruptura se pone de relieve desde el principio del cuento, cuando Luisa culpa de su actual abatimiento y rencor a la “curva grosera”. Así, el niño supone la bisagra en torno a la cual se articula tanto una fragmentación a nivel individual (el cuerpo femenino antes y después de su llegada al mundo), como una fragmentación a nivel inter-subjetivo (la relación de pareja antes y después del parto).

En cuanto a la fragmentación a nivel individual, la maternidad es vista por Luisa como una homogeneización de su cuerpo (Lobos, 2012), puesto que las transformaciones sufridas le impiden competir como antes con sus congéneres, al convertirla en un sujeto maternal más: “Esas dos moles redondas, inflamadas, le impedían la elegancia, la complacencia de las miradas envidiosas de sus congéneres. Esas masa compactas, destilando el olor pastoso de la leche, la convertían en una más, la vulgarizaban” (Barros, 1992: 51). En cuanto a la ruptura de lo que hemos llamado “ruptura a nivel inter-subjetivo”, es en la escena en la que el personaje fracasa llevando la iniciativa sexual donde mejor se pone de evidencia la figura del niño como causante de la indiferencia de su marido (Véase la cita Barros, 1992: 54 incluida en la página 158).

Esta falta de atención también la podemos observar cuando, ante las pesadillas de Luisa, Marcos le pide que no grite porque va a asustar al recién nacido, en vez de tratar de calmarla y preocuparse por su estado. O cuando, a petición de este mismo, se produce la introducción del niño en la cama matrimonial, en el espacio más íntimo y privado de la pareja: “El sábado, él quiso que lo dejaran junto a ellos en la cama” (Barros, 1992: 55).

En el cuento se constituye una férrea oposición madre-hijo que surge de la lucha por el amor del padre. Así, podemos observar una dicotomía entre un *thanatos* (pulsión de agresión/muerte)

representado por Luisa y un *eros* (pulsión de conservación de la vida) representado por el niño. Veamos dos ejemplos. En el primero, se pone de evidencia el deseo (no materializado) de agredir al bebé: “la repulsión le hacía sentir ganas de golpear, romper, desmembrar a ese crío voraz y dominante” (Barros, 1992: 56). En el segundo, observamos al hijo prendiéndose con fervor al pecho de su madre: “Apenas lo acercaba y el niño ya se prendía al pecho atragantándose, tosiendo” (Barros, 1992: 53).

Esta dicotomía se configura, a su vez, en una oposición entre un deseo simbólico infanticida (que se corresponde con la pulsión de muerte), a través de la negación de amamantar al bebé, y el deber de hacerlo derivado de la presión externa (que se vincula con la pulsión de conservación): “La enfermera insistió «Pero debe amamantarlo». La obligó a descubrirse y ella horrorizada tuvo que soportar a ese bicho adosado succionándola” (Barros, 1992: 52).

La oposición entre madre e hijo también la podemos ver encarnada en la relación corporal absolutamente instrumentalizada que se establece entre ambos, un contacto obligado por el amamantamiento y no mediado por el afecto, sólo reservado al marido. Resulta, pues, paradigmático que Luisa, en el momento en el que la enfermera pone al recién nacido en sus brazos, rechace cualquier tipo de acercamiento, ya que, simbólicamente, dicho gesto supondría legitimarlo como hijo y objeto de afecto: “Parecía un siglo, pero sólo dos meses antes se lo habían puesto en los brazos con un «Felicidades, señora» y ella lo había rechazado con asco, encogiéndose los brazos. «Lléveselo»” (Barros, 1992: 52).

El trato despectivo que la protagonista da al bebé atraviesa todo el cuento, al que cosifica y animaliza de manera alternativa, deshumanizándolo² para imponer una distancia afectiva. Por ello, no resulta asombroso que no se mencione el nombre del recién nacido y que la primera vez que se haga referencia a él sea a través del pronombre demostrativo neutro “eso”.

En cuanto al proceso de animalización, este se encuentra indisolublemente asociado al amamantamiento. La animalización se agudiza a medida que transcurre el relato, al construirse en torno a la figura del niño una imagen monstruosa de depredador contra el que se libra una batalla por no ser devorado: “El niño se prendió al pecho con desesperación. Ella lo veía como un animal frenético, torpe” (Barros, 1992: 54), “Luego el crío se hartaba y dormía sin desprenderse. Debía separarlo como a los perros de su presa, introduciendo el índice por el costado de su boca” (Barros, 1992: 53).

Este símbolo del recién nacido como elemento de ruptura se extremará en algunos pasajes del cuento, en los cuales podemos observar una configuración de este como obstáculo que cancela cualquier tipo de restitución, de vuelta al paraíso perdido: “Abrió los ojos. Eso le cerraba el paso a su vida recuperada. Los ojos se le inundaron” (Barros, 1992: 51). Así, el niño representa la imposibilidad del sujeto de retornar a su condición anterior, ya que su nacimiento determina, entre otras cosas, la anteposición, por parte de Marcos, del rol de matrona de Luisa al de mujer sexual, mujer deseada.

Gloria Gálvez-Carlisle (1994) ha recordado que la literatura ha representado a la mujer como la “madre virgen”, limitando su cuerpo a la función procreadora, pero restringiéndole la posibilidad de goce. Asimismo, Macarena Lobos (2012) insiste en que lo que se espera del sujeto femenino es que se establezca como esposa fiel y obediente, al mismo tiempo que lleve a cabo su labor de madre, lo que implica amar y cuidar al niño por encima de todo.

Por ello, sólo cuando Luisa cumple su deber de madre, se produce la recompensa de una no acostumbrada atención como objeto de deseo: “Tuvo que dejárselo al pecho ante la mirada dulzona y estúpida de Marcos (...). Esa noche su marido la desvistió cuidadoso, con una veneración que le desconocía” (Barros, 1992: 55). Se trata de la interiorización, por parte del esposo, de la vieja dicotomía patriarcal madre/prostituta: “mujer legítima, monógama y madre de los hijos del hombre”, representante del ideal de pureza y de feminidad virtuosa frente a “la mujer promiscua, con la que se tiene sexo sin compromiso” (López & Baringo, 2007: 63-64).

La misma Luisa tampoco escapa a la interiorización de esta dicotomía, como observamos cuando dice: “No, sería bonita otra vez, estilizada y sensual, no una matrona gruesa, deformada por la complacencia” (Barros, 1992: 53). Pero, con una diferencia fundamental, y es que aquí el énfasis es puesto en su condición de objeto de deseo, de “cuerpo de consumo” y no de cuerpo reproductor. Así, en contraposición con la importancia que Marcos le otorga al hecho de su condición de matrona (“que no te avergüence, es hermoso ver amamantar a un hijo” (Barros, 1992: 52)), ésta se niega a presentarse ante él como tal y a exhibir las partes corporales deformadas por el embarazo: “Se desnudaba pausada, a escondidas, como todo lo hecho en los últimos once meses” (Barros, 1992: 52). Sin embargo, y a pesar de dicha diferencia, la restricción de la posibilidad de goce femenino continúa operando en el texto, puesto que Luisa sólo sustituye la valoración de su cuerpo como reproductor por la valoración de su cuerpo como objeto de consumo masculino. Ambos casos tienen en común la cosificación de la mujer, pues no existe en ninguno una reivindicación de la persona como sujeto de deseo.

En segundo lugar, y en oposición a esta primera idea que hemos desarrollado, el bebé también supone un elemento de continuidad. La clave para entender esta idea se halla en la frase que Marcos pronuncia nada más llegar a la casa, en una visita sorpresa: “Vine a ver al heredero” (Barros, 1992: 53). Dicho calificativo establece un nexo de conexión entre padre e hijo frente a la ruptura y oposición que se genera entre madre e hijo, pues este se prefigura ya como un continuador ejemplar del poder y la dominación sobre la mujer. Para establecer el recorrido de esta hipótesis es importante analizar las diferentes interpretaciones que dan Luisa y Marcos al hambre desmedida del niño.

Para la primera, el alimentarlo supone un verdadero acto de violencia sobre su cuerpo, de fagocitación que le horroriza y asquea: “la obligó a descubrirse y ella horrorizada tuvo que soportar a ese bicho adosado succionándola. Le dolía y asqueaba” (Barros, 1992: 52). Así, el bebé despliega una fuerza arrolladora e impositiva que va reclamando, cada vez con más ahínco a lo largo del cuento, el cumplimiento del deber del amamantamiento a medida que este se le niega. Sobre este asunto, es interesante observar qué opina Pía Barros, en una entrevista realizada por Macarena Lobos:

P.A: Para mí, la maternidad es un fenómeno complicado: es una relación de amor/odio. Un cuento que a mí me raya bastante es “Artemisa” (...). Hay una profunda bronca en el amamantar, y el amor intenso que hay en esto de dar, de darte, porque alguien te come y te fagocita. Pero, al mismo tiempo, puedes odiar a ese ser.

M.L: El “fagocitar” también es un concepto que se repite constantemente...

P.A: Sí, tiene que ver con comer hasta atiborrarse de algo. Es un gesto casi brutal.
(Lobos, 2011: 102).

El momento cumbre de este “gesto brutal” coincide en el relato con el desenlace de la narración. El texto se resuelve como un cuento fantástico muy cortazariano en el que lo cotidiano es desestabilizado por la irrupción inesperada de un suceso extraño sin explicación: la metamorfosis del cuerpo de la protagonista en superficie epidé(r)mica plagada de tetillas goteantes de leche: “Al amanecer, Marcos observó el cuerpo de Luisa. Era algo serio, estaba seguro, debía tratarse de una peste extraña, o algo así” (Barros, 1992: 57). A través de esta genial, pero inquietante metáfora, nos encontramos ante una mujer totalmente derrotada por la maternidad, vaciándose y sintiéndose cada vez más “débil y adormecida”, mientras el recién nacido muestra su victoriosa pulsión de vida lamiendo con ansiedad la almohada inundada de leche:

Luisa despertó sola y horrorizada. Tenía el cuerpo cubierto de tetillas y de cada una manaba leche. El niño mostraba su hambre revolviéndose inquieto en la cuna. La cama estaba empapada. Trató de levantarse, pero se sentía a cada instante más débil y adormecida.

El niño lloraba junto a ella. Al girar para no contemplarlo, su cuerpo produjo el sonido de un chapoteo. A breves pasos, el espejo le devolvía su figura macilenta y húmeda. Se fue sumiendo en la inconsciencia, mientras la leche empezaba ya a mojar la cuna del niño, que chupeteaba la almohada con ahínco.

(Barros, 1992: 57).

Al respecto, Catherine Pélage (2000: 68) hace notar la recurrencia, en la obra de Pía Barros, de personajes sobre los que pesa una especie de maldición: “Esta dureza no es sino una triste condena que impone a sus personajes igual que la realidad la impone, según ella, a las mujeres. De hecho, cada transgresión aparece relacionada con el dolor”. En la misma línea, Juliette Grenier (1999) destaca el muro de indiferencia e incompreensión contra el que chocan los caracteres femeninos cuando ponen en claro sus aspiraciones o frustraciones.

En cambio, muy distinta es la actitud del padre frente al niño, pues Marcos reacciona con orgullo y simpatía ante los requerimientos de este “crío voraz”, ya que los traduce como síntomas de salud y fortaleza: “¿Ya está llorando? Este hijo mío tiene buenos pulmones” (Barros, 1992: 53). Pero también de aquello que se espera de un buen heredero, esto es, que detente un comportamiento feroz y dominante:

Cuando trató de retirarlo, él se le aferró a la piel y succionó aire de sus costillas. Marcos reía. “Ves, tiene hambre, es un niño muy comilón este hijo mío” (Barros, 1992: 55).

Dormía cuando Marcos lo dejó a su lado. El niño la buscaba, succionando cada trozo de la piel a su paso. El padre sonreía divertido y puso la boca pequeña en el sitio correcto (Barros, 1992: 57).

4. Conclusiones

En definitiva, a través de estas páginas hemos intentado profundizar en la lectura de “Artemisa” de Pía Barros. Para ello, nuestro artículo contó con dos partes diferenciadas. En la primera, tras explicitar algunas claves de la metodología aplicada y contextualizar la obra de la autora, reflexionamos sobre el modelo de mujer subordinada que el cuento muestra, a través del personaje de Luisa. En la segunda, centramos nuestra atención sobre el personaje del bebé y las diferentes formas que tienen de percibirlo sus padres. Estas diferencias se cristalizarán en el niño como símbolo de ruptura para la madre y como símbolo de continuidad para el padre. Asimismo, profundizamos en la mirada desmitificadora que el relato desarrolla con respecto a la maternidad.

Uno de los núcleos temáticos fundamentales de esta primera parte giró en torno al enfrentamiento entre el cuerpo pre-embarazo y post-embarazo, así como al estado depresivo que se deriva de tal comparación. Intentamos mostrar el papel subordinado que Luisa posee, incapaz de valorarse de manera autónoma y siempre pendiente de la opinión del otro masculino para aceptarse. Al situar su físico como principal fuente de legitimidad para ser querida, vimos cómo esta idea se relacionaba con la interiorización de la concepción patriarcal de la mujer como objeto, sólo reconocida en su materialidad. Dicha cosificación devenía, además, en una obsesiva presión corporal. Como consecuencia de su papel subordinado, Luisa no era capaz de expresar su deseo con claridad, teniendo que verbalizarlo a través de la manipulación y, sobre todo, a través de la utilización instrumental de su cuerpo, hecho que puso en evidencia el reconocimiento del dominio de Marcos y la imposibilidad de alcanzar un empoderamiento real.

Por último, reparamos en la oposición que se establece en el cuento entre Luisa y los modelos femeninos representados por la criada y la enfermera. Estos dos últimos sirven para poder negar el discurso patriarcal esencialista para el que el hecho de ser madre iguala y unifica a la mujer. Al mismo tiempo, insistimos en la aparición de estas dos figuras femeninas, que se complementan con la de Marcos, como metáfora de la presión social que se cierne sobre la protagonista, ya que se esperaba de ella, en relación con el discurso esencialista, que, por instinto, fuera una buena madre y aceptase este papel sin conflictividad.

En la segunda parte del artículo, observamos de qué manera el recién nacido, como símbolo de quiebre, supone una bisagra en torno a la cual gira tanto una fragmentación a nivel individual (el cuerpo antes y después del embarazo), como a nivel inter-subjetivo (la relación de la pareja antes

y después de la llegada del bebé, causante de la indiferencia del marido). Asimismo, analizamos la férrea oposición entre madre e hijo en lucha por el amor del padre. En esta oposición, Luisa representa una fuerza tanática, al sentir, en ocasiones, ansias de atacar a su vástago o negarse a amamantarlo frente a la pulsión de vida que simboliza el niño, sintetizada en su hambre voraz.

De esta lucha se deriva una apreciación deshumanizada y animalizada del recién nacido, despojado de todo nombre que lo individualice, al que la madre compara, insistentemente, con un animal de presa contra el que se libra una batalla por no ser devorado. En este sentido, el cuento se resuelve como un relato fantástico en el que lo cotidiano es desestabilizado por el extraño suceso de un cuerpo que se plaga de tetillas goteantes, símbolo de una maternidad que acaba por derrotar a Luisa, mientras el vástago muestra su victoria pulsión de vida lamiendo con fervor la leche derramada en la almohada.

Por el contrario, en oposición a esta relación fragmentada, se establece entre Marcos y el bebé un lazo de conexión alrededor de la idea del “heredero”. Así, éste reacciona, frente al pavor de su mujer, con simpatía y orgullo ante los requerimientos del “crío voraz”, ya que los traduce como síntomas de salud y fortaleza; pero también de aquello que se espera de un buen heredero: que haga gala de un comportamiento voraz y dominante.

Bibliografía

- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.
- Barros, P. (1992). *A horcajadas*. Santiago de Chile: Asterión.
- Beltrán, E. (2001). Feminismo liberal. En Beltrán, E. & Maquieira, V. (Eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 86-104). Madrid: Alianza Editorial.
- Calderón, T. (1988). Pía Barros: un talento lleno de amor. [En línea]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/barros1211.htm> (consultado en enero de 2014).
- Caporale Bizzini, S. (2004). La teoría crítica feminista anglosajona contemporánea en torno a la maternidad: una historia de luces y sombras. En S. Caporale Bizzini (Coord.), *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora* (pp. 199-223). Madrid: Entinerna.
- Coddou, M. (1991). A horcajadas. [En línea]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/barros1311.htm> (consultado en enero de 2014).
- Contesse, N. (2011). Pía Barros responde a Nina Contesse qué significa para ella e-book A horcajadas. [En línea]. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=VJhdUD1jZ-g> (consultado en enero de 2014).
- de Beauvoir, S. (1998). *El segundo sexo*. Vol.I y II. Madrid: Cátedra.
- Eufrazio, P. (2003). Los límites del espejo: cultura es naturaleza. *Espéculo* 24 [En línea]. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/espejo.html> (consultado en enero de 2014).
- Friedan, B. (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar.
- Gálvez-Carlisle, G. (1994). Desde ‘La Pasión de la Virgen’ a Horcajadas: subjetividad, distopía y transgresión erótica. *Acta Literaria* 19, 49-58.
- Graves, R. (1999). *Dioses y héroes de la antigua Grecia*. Madrid: Colección Millenium El Mundo.
- Grenier, J. (1999). Algunos aspectos de la problemática femenina en los cuentos de Alejandra Basualto y Pía Barros. En R. Forgues (Comp.), *Mujer, creación y problemas de identidad en América*

- Latina* (pp. 175-181). Mérida (Venezuela): Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Gómez López, R. (2001). Jorge Montealegre: poeta NN con identidad. *Revista Literaria Rayentru* 20. [En línea]. Disponible en <http://rayentruvirtual.es.tl/Jorge-Montealegre.htm> (consultado en julio de 2014).
- Gomoll, L. & Olivares, L. (2010). *Writing Resistance in Crisis and Collaboration* (Exhibition catalog.). Santa Cruz (USA), University of California: MACS. [En línea]. Disponible en: <http://escholarship.org/uc/item/2xh5s30k#page-10> (consultado en junio de 2014).
- López Insausti, R. & Baringo Ezquerro, D. (2007). Ciudad y prostitución heterosexual en España: el punto de vista del cliente. *Documentación social* 144, 59-74.
- Lobos Martínez, M. (2011). La valiente. Oposición y subversión en la narrativa breve de Pía Barros. Trabajo de Fin de Máster. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lobos Martínez, M. (2012). Pía Barros: la brevedad como opción narrativa. *Actas del Congreso Internacional América Latina: La autonomía de una región. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles* (pp. 1062-1072). Madrid: Trama editorial.
- López, M. (1990). La mujer chilena: 1973-1989. *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483, 17-22.
- Maquieira, V. (2001). Género, diferencia y desigualdad. En Beltrán, E. & Maquieira, V. (Eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos* (pp. 127-190). Madrid: Alianza Editorial.
- Martín, R. (2005). *Mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Moreno Seco, M. & Mira Abad, A. (2004). Maternidades y madres: un enfoque historiográfico. En S. Caporale Bizzini (Coord.), *Discursos teóricos en torno a la(s) maternidad(es): una visión integradora* (pp. 19-63). Madrid: Entinerna.
- Palomar Vereza, C. (2005). Maternidad: Historia y Cultura. *Revista de Estudios de Género. La Ventana* 22, 35-67.
- Pélage, C. (2000). Pía Barros y Diamela Eltit: transgresión y literatura femenina en Chile. *La Palabra y el Hombre* 114, 59-77.
- Pfeiffer, E. (2002). Reflexiones sobre la literatura femenina chilena. En J. Morales Saravia & K. Kohut (Eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Rojas, W. (1986). Joven Narrativa Chilena. *Renacer de Chile*, Angol, 22 de octubre, 3.
- Rubio, P. (1999). Introducción. En P. Rubio (Ed.), *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento* (pp. 11-27). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Trevizán, L. (1999). Pía Barros. En P. Rubio (Ed.), *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento* (pp. 579-590). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Tropa, E. (1999). La nueva narrativa chilena: otro intento de aproximación. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 22, 61-65. [En línea]. Disponible en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=406 (consultado en junio de 2014).
- Zerán, F. (1990). La seducción de Pía Barros. [En línea]. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/barros220502.htm> (consultado en febrero de 2014).

Notas

1 Además de esta duplicidad a la que da lugar el espejo, es interesante ver cómo se genera una estructura circular en torno a éste, el cual abre y cierra el relato. Así, supone el objeto en el que, inicialmente, la protagonista contempla su cuerpo deformado por el embarazo y a través del cual, al final, constata su decrepitud física, metáfora de una maternidad que se transforma devoradora e insufrible.

2 En este sentido, el narrador en tercera persona de la historia se halla totalmente contaminado por la mirada de la protagonista. De manera que el distanciamiento que se busca a través de esta técnica escritural sólo funciona aparentemente, pues la perspectiva de Luisa es la única a través de la cual contemplamos el relato, perspectiva transmisora de esta imagen peyorativa del recién nacido y de la maternidad.