

LA MADRE DEMÉTER LETAL EN *LAS MADRES NO* DE KATIXA AGIRRE

Araceli Toledo Olivar
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)
araceli.toledo@correo.buap.mx
<https://orcid.org/0000-0002-7916-7270>

RESUMEN: *Las madres no* (2019) de Katixa Agirre da cuenta de un filicidio doble perpetrado por una mujer joven en el País Vasco. La narradora de la novela investiga y escribe sobre el crimen al tiempo que experimenta, con marcados altibajos emocionales, su propio embarazo. En este artículo me interesa analizar la figura de la Madre Deméter Letal desde la perspectiva Junguiana de Eric Neuman, Jean Shinoda Bolen y Sibylle Birkhäuser-Oeri, con el objetivo de delimitar los elementos arquetípicos de dicha imagen. De igual forma, me detengo en la reflexión que la narradora elabora sobre el peso abrumador de la maternidad, considerando que dicha introspección representa para la sociedad una suerte de monstruosidad, dado que se contrapone a los ideales de la figura materna sacrificada y abnegada. Para tales efectos, recorro a la perspectiva de Marcela Lagarde y de los Ríos.

PALABRAS CLAVE: maternidad, filicidio, Katixa Agirre, Carl Gustav Jung, Eric Neuman, Jean Shinoda Bolen, Sibylle Birkhäuser-Oeri, Marcela Lagarde y de los Ríos.

LETHAL MOTHER DEMETER IN *MOTHERS DON'T* OF KATIXA AGIRRE

ABSTRACT: *Mothers Don't* (2019) by Katixa Agirre tells the story of a double filicide perpetrated by a young woman in the País Vasco. The novel's narrator does research and write about the crime, and at the same time she experiences, with visible emotional fluctuations, her own pregnancy. In this article, I am interested in analyzing the figure of Lethal Mother Demeter from the Jungian perspective of Eric Neuman, Jean Shinoda Bolen and Sibylle Birkhäuser-Oeri, with the objective of defining the archetypical elements of such image. In the same way, I outline the reflection that the narrator elaborates about the overwhelming weight of motherhood, considering that this introspection may also represent a kind of monstrosity, since it opposes to the mother figure ideals such as sacrifice and abnegation. For such purposes, I resort to Marcela Lagarde y de los Ríos' perspective.

KEYWORDS: motherhood, filicide, Katixa Agirre, Carl Gustav Jung, Eric Neuman, Jean Shinoda Bolen, Sibylle Birkhäuser-Oeri, Marcela Lagarde y de los Ríos.

«Quedé abierta, ofrecida
a las visitaciones, al viento, a la presencia.»

Rosario Castellanos

La escritora vasca Katixa Agirre, nacida en 1981, se desempeña, en la actualidad, como académica en la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación de la Universidad del

País Vasco. De su obra creativa se desprende el poemario *Kapela berdea pianoaren gainean* (*El sombrero verde sobre el piano*), que en el 2003 la llevó a ganar el premio Ernestina de Champourcín. En narrativa cuenta con las obras *Sua falta zaigu* (*Nos falta el fuego*) del 2007 y *Paularen seigarren atzamarra* (*El sexto dedo de Paula*) también del 2007; *Habitat y Ez naiz sirena bat, ¿eta zer?* (*No soy una sirena y ¿qué?*) del 2009; *Atertu arte itxaron* (*Los turistas desganados*) del 2015 y *Amek ez dute* (*Las madres no*), que ve la luz en el 2018. Debe puntualizarse que todos los títulos anteriores fueron publicados en euskera, a través de la editorial Elkar, y que, *Amek ez dute* fue escrita gracias al apoyo de la XVI Beca de Novela Agustín Zubikarai 2017. A su vez, *Amek ez dute* fue traducida al español como *Las madres no* y su publicación corrió a cargo de la editorial Tránsito, en el 2019; sin embargo, para efectos de esta investigación utilizaré la séptima edición, correspondiente al 2022. A través de las páginas de *Las madres no*, Katiza Agirre echa mano de la crónica y el ensayo para relatar la historia de dos mujeres: la de una escritora, próxima a ser madre, que funge como narradora, y la de una mujer francesa, que en apariencia podría tener una vida cómoda y sin problemas económicos, pero cuya maternidad la trastoca al grado de llevarla a cometer el filicidio de sus gemelos. Este hecho, ubica a Alice Espanet, antes llamada Jade, en la imagen de la madre asesina; es decir de una Madre Deméter Letal. Con el fin de analizar dicha configuración, me concentro en el personaje de Alice. Para ilustrar esto, recurro a las lecturas guía de Eric Neuman, Jean Shinoda Bolen, Sibylle Birkhäuser-Oeri y Marcela Lagarde y de los Ríos.

SER MADRE, SER RECIPIENTE

La maternidad acapara todo en la vida de las mujeres, desde el momento de la concepción, el cuerpo se modifica y se prepara para compartir con alguien más un espacio físico, mental y emocional. De igual forma, todos y cada uno de los orificios del cuerpo femenino y más el del cuerpo gestante realizan, justo como lo enuncia Eric Neuman en *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, un «intercambio entre el interior y el exterior [...] En su corporeidad concreta, el recipiente del cuerpo cuyo interior permanece siempre desconocido y oscuro constituye la realidad del individuo; y en él va teniéndose experiencia del mundo entero de los instintos inconscientes» (2009: 52-53). La mujer embarazada vive una relación inédita consigo misma y con el mundo. Lo que entra y sale de su interior da cuenta del intercambio nutricio entre ella y el/la hijo/a que poco a poco va ganando espacio entre órganos, entrañas, desechos, fluidos y latidos. Hablo aquí de una ecuación indisoluble de crecimiento y dependencia. Por esta razón, se puede relacionar a la madre con la imagen de un árbol nutricio, receptáculo y proveedor de vida. En *Mujer o Árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Roberta Ann Quance aborda el carácter divino de los árboles, en correspondencia con el umbral femenino, aspecto vinculado a lo oculto y a los ciclos eternos de la vida y sus secretos (2000: 113). La mujer como el árbol es creadora de vida: de su vientre se desprende la semilla hecha fruto. Mujer y árbol son contenedores del líquido fecundador, pero, al mismo tiempo, guardan en sus raíces el implante de Tánatos.

El carácter elemental y recipiente de la tierra no solo se manifiestan en el infierno y en el mundo subterráneo, sino también en la gruta y en la tumba. La gruta es un espacio de vida como un lugar de muerte, y el carácter de recipiente del Gran Femenino no solo cobija al

nonato en el recipiente de cuerpo o a lo nacido en el recipiente del mundo, sino que recobra también lo muerto, haciéndolo otra vez suyo en el recipiente de la muerte, en la gruta o el sarcófago, la fosa o la urna (58).

El Gran Femenino es el trazo primigenio del que se desprende la conciencia de la Gran Madre, perteneciente al periodo matriarcal. A su vez, la Gran Madre es una imagen arquetípica habitante de mitos, pasajes religiosos y su esencia puede ubicarse en personajes fantásticos como lo son sirenas, diablas y apariciones tanto benévolas como perversas (Neuman, 2009: 27). En ese tenor, la Gran Madre no se encasilla en una época o tiempo determinado, sino que pervive en la vida anímica de los seres humanos.

Lo inconsciente, según observamos, podría declararse contra el consciente, al grado de engullirlo como lo haría una Madre Letal. Por otro lado, el arquetipo de la madre, tal y como lo describe Carl Gustav Jung, va más allá de las asociaciones individuales que cada persona podría hacer a partir de la imagen de su propia madre. En todo caso, las asociaciones universales sobre este arquetipo son las que nutren nuestro inconsciente y nos hacen actuar en consecuencia. Así pues, la madre representa la seguridad, el alimento, el bienestar en su polo positivo; mientras que la cara negativa se traduce en opresión, caos, muerte. Esta ambivalencia, tan común en las imágenes arquetípicas, despierta todo tipo de sentimientos contrastantes a un nivel individual y colectivo. Para efectos de mayor comprensión, es menester recurrir a lo que Neuman describe como el *simbolismo central de lo femenino*; esto es, la idea de que lo femenino es receptáculo, y que, como consecuencia lógica, el cuerpo de la mujer es el encargado de recibir, hospedar y alimentar a un ser ajeno a su cuerpo.

El símbolo central de lo femenino es el *recipiente*. Desde los comienzos hasta los estadios más avanzados de la evolución observamos que este símbolo arquetípico viene representando la quintaesencia de lo femenino. La ecuación simbólica fundamental: mujer = cuerpo = recipiente, se corresponde con la que tal vez sea la experiencia básica elementalísima que tanto mujeres como varones tienen de lo femenino. La experiencia del cuerpo como un recipiente es común a todos los seres humanos y no se circunscribe a la mujer. Lo que hemos bautizado como «simbolismo metabólico» es una expresión de este fenómeno, consistente en la atribución al cuerpo del carácter de un recipiente. (Neuman, 2009: 52)

La concepción del cuerpo femenino como único generador y contenedor de vida ha sido romantizado desde el punto de vista social y cultural, debido a que se deja de lado la incomodidad física, seguida de la sensación de extrañeza corporal generada con la acumulación de líquidos y grasa. Esta realidad a veces trastorna la identidad de la futura madre, de la mujer vasija que se confronta, escindida, con su interior. Esta y otras realidades se recrudecen en el momento del parto. Veamos cómo lo experimenta la narradora de *Las madres no*:

Yo era aquella cosa amorfa pegada a dos grandes tetas, a las que a su vez se pegaba un niño minúsculo y hermoso.

Esa era al menos la imagen que yo ofrecía por fuera. Si alguien me hubiera hurgado por dentro habría encontrado más dobleces, y bastante más oscuras. Tenía la entrepierna cosida — sólo había sido un desgarró de primer grado, y aun así—, los pezones en carne viva, por primera vez disfrutaba de la visita de las hemorroides, aún así sentía agujetas en brazos y

piernas por el esfuerzo bestial en el último tramo del parto y, por culpa de una anemia todavía sin diagnosticar, me sentía más endeble que una hoja de otoño. (Agirre, 2022: 20)

El ejemplo da cuenta de los contrastes generados durante la maternidad, tanto en el embarazo como en el parto. Por un lado, la protagonista reconoce la vulnerabilidad de su cuerpo, y por otro, le entusiasma el hecho de alimentar a su hijo recién nacido. Lo anterior no niega el carácter ambivalente de la imagen arquetípica de la madre, instaurada en la psique a nivel colectivo, pues como lo señala Neuman, el Gran Femenino responde a polos positivos y negativos, y lo mismo pasa con la «Gran Madre», pues de ella se desprende la madre benévola y la madre terrible. En consecuencia, el Gran Femenino otorga vida, pero también la arrebatada (58).

Un arquetipo que pone de relieve esta condición es el de Deméter. Jean Shinoda Bolen en *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina*, explica que la diosa Deméter gusta de cuidar a los demás, de proporcionar todo lo necesario para su crecimiento físico, emocional y espiritual. Sin embargo, la diosa en su cara oscura tiende a la destrucción: «Una madre gravemente deprimida y que no funciona puede ser un peligro para la vida de su recién nacido» (2015: 248).

En este caso, la mujer vasija se observa como un espacio expuesto, algunas veces peligroso para el/la hijo/a que ha salido de su interior, para el ser humano que es una extensión suya y que, paradójicamente, ocupa un espacio mayor estando fuera del vientre. El bebé sigue siendo un habitante intrínseco del cuerpo, la mente, el tiempo y las emociones de su madre; por tal razón, los casos de disfuncionalidad materna podrían representar un riesgo latente para la integridad física de este nuevo ser humano. Recordemos que en la novela que nos ocupa, se nos presenta la historia de dos madres: la de la narradora y la de Alice, la filicida. Apelo al artículo «Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre. Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano» de Santiago Pérez Isasi y Aiora Sampredo, con el fin de mostrar los aspectos que unen y separan a ambas mujeres.

Esta escisión entre ambas madres, entre ambas narrativas (la del asesinato, y la de su investigación), apuntan a dos modelos diferentes (uno más extremo, naturalmente) de ‘malas madres’. Por una parte, el caso prácticamente inimaginable de la madre infanticida, un tabú que parece ir contra los instintos humanos y animales más básicos; por otra, la narradora representa aquello que en alemán se designa con el término derogatorio de *Rabenmutter* (mujer cuervo): aquella mujer que privilegia su vida profesional por encima del cuidado de los hijos, o que al menos se resiste a perder su identidad como mujer o como persona. La madre infanticida ejerce así un efecto de fascinación, atracción y rechazo sobre la narradora, ya que «la madre asesina es para la madre narradora una especie de espejo oscuro en el que se mira», en palabras de la propia autora. (2021: 183)

En el imaginario que recubre a la sociedad, la figura de la madre se observa como un espacio seguro. Por dicha causa, se le encomienda el sostén emocional del clan entero; no hay descanso cuando se es madre, esta presencia es requerida en todo momento de la vida cotidiana familiar. Marcela Lagarde y de los Ríos elabora un razonamiento sociológico al respecto en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* cuando afirma que, la sociedad visualiza a las mujeres que son madres alejadas de la experiencia erótica, porque de hacerlo entrarían en la categoría de *madre mala*, de bruja

(2015: 468). Lagarde y de los Ríos asegura que, en realidad, la mayoría de las madres entran en tal categoría, ante la imposibilidad de amoldarse a las demandas sociales, porque ser madre supone un nivel de perfección cuyas proporciones son sobrehumanas. Recorro a un ejemplo de *Las madres no* para ilustrar el argumento previo:

Pocos meses después, ya como madre, todo había cambiado y, cuando iba sola por la calle — cosa que raramente ocurría—, mi sensación era bien distinta. Ni media sonrisa, ni autosuficiencia. Por el contrario, me sentía desnuda, incompleta, un fraude involuntario [...] En ocasiones sentía que tenía que liberarme del niño, pero cada vez que me alejaba para dar un paseo solitario era peor, pues seguía llevando al bebé colgado de mi conciencia [...] La identidad de la madre había terminado por devorar todas las demás y había mandado a todos mis yos pasados al exilio más remoto. ¿Escritora, yo? ¿Trabajadora, yo? ¿Esposa, yo? ¿Hija, yo? ¿La que se bañó desnuda en la fuente de Trafalgar Square, yo? ¿La que durante un verano fue guía turística en el lago Ness y aprovechó para ligar con turistas americanos, yo? No era posible, no lo era. (32-33)

La sombra de la madre acecha a la madre nueva en todo momento, y con ello se suscita un sentimiento ambivalente que oscila entre la obligación de cumplir el rol maternal (lo cual significa quedarse en casa para ocuparse del cuidado del hijo en todo momento) y el deseo de continuar con sus labores profesionales (desenvolverse en la esfera pública). Luego, la narradora de *Las madres no*, desde esta óptica, enfrenta el conflicto de ser una madre *desnaturalizada*, y al ceder el paso a la culpa, termina por fragmentar su identidad. Aspecto que no compromete gravemente su papel de criadora y que tampoco pone en peligro a su hijo. Sin embargo, el papel de madre se radicaliza hacia el lado oscuro en el personaje de Alice. Veamos cómo se aterriza mediante el arquetipo de Madre Deméter.

MADRE DEMÉTER

En la historia escrita por Katiza Agirre ubico a Alice en el polo aniquilador del arquetipo Madre. De manera concreta, en las primeras páginas de *Las madres no*, Alice (cuyo nombre de nacimiento es Jade), después de haber ahogado a sus gemelos en la tina de baño, los deposita en su cama. La niñera de los pequeños descubre sus cuerpos:

Eran los gemelos, ambos con los ojos cerrados. A su lado, sentada en un sillón tapizado de rayas, estaba Alice Espanet, la madre, en camisón y con el pecho al aire. El izquierdo.

La niñera, una *au pair* de veintidós años, natural de Orleans y hasta entonces una chica alegre y algo cursi, no dijo nada, o no lo recuerda. Se acercó, eso sí, entre temblores [...].

Apenas tocó los paquetes. Medio segundo fue suficiente. Los gemelos no se movían, tampoco estaban dormidos. Los labios morados, la piel fría. Desnudos ambos. La sábana aún húmeda (2022: 10-11)

Carl G. Jung realza la importancia universal del arquetipo de la Madre como proveedora de cuidados, protección y amor absoluto. Desde esta perspectiva, se ubican las siguientes características positivas de la imagen materna: generosidad, sustento, amparo; sin embargo, este arquetipo, como se ha mencionado en páginas anteriores, también tiende a la destrucción. La cita anterior da cuenta de la acepción oscura del arquetipo materno; hablo

aquí de lo que está oculto de la luz, lo mortífero, lo ineludible. En todo caso, Alice se muestra cómo una Madre Deméter que, habiendo descendido a la zona más escabrosa del Hades; esto es, de su psique, ha removido el candado del instinto asesino y lo ha dejado fuera. Sin embargo, Alice parece no tener conciencia del hecho acontecido, ni de la acción recién consumada. Lo único que dice sin inmutarse es: «– Ahora están bien–» (Agirre, 2022: 11), como si el haber asesinado a sus hijos fuera un acto más del repertorio de cuidados maternos.

Al mismo tiempo, llama la atención la manera en la que Alice da muerte a sus hijos, detalle intertextual que Katiza Agirre trae a cuenta al contemplar la leyenda de la Llorona en las páginas de *Las madres no*: «El mito hunde sus raíces en las culturas prehispánicas, aunque cobra fuerza en los tiempos coloniales. Se trata de la Llorona, una mujer que, tras tirar al río a sus hijos (o a su hijo o hija, según sea la versión), devastada por la culpa, se suicida para comenzar un errático vagar como alma en pena, siempre merodeando lugares acuáticos» (Agirre, 2022: 59). Aquí vale la pena hacer una digresión con el fin de vincular el arquetipo de la Llorona con el de la Madre Deméter. En la versión del escritor Antonio del Valle-Arizpe (1888-1961), la Llorona tenía atemorizados a los habitantes de México, y por esa razón, el pueblo entero se encerraba en sus casas a piedra y lodo, antes de las diez de la noche. Siguiendo a del Valle-Arizpe, ver o escuchar a la Llorona era uno de los grandes miedos de la sociedad mexicana del siglo XVI. Juan Trigos, por su parte, elabora la historia de la Llorona en retrospectiva. La historia inicia con la ejecución de la Llorona en el siglo XVI, en La Plaza Mayor. Como castigo por haber asesinado a sus hijos, se le da muerte a la mujer frente a una multitud, que repudia su crimen; sin embargo, más allá de la esfera terrenal, su principal penitencia será que su fantasma llora por las calles, y al grito de *Ay mis hijos*, provoque el terror de los vivos.

En esta misma dirección, *La Llorona* de Marcela Serrano retoma la leyenda, pero con un final orientado al deseo de justicia, pues se habla aquí de una mujer que ha perdido a su hija por cuestiones de mala praxis médica. Y entonces, la madre doliente debe hacer frente a la pérdida de su hija y a las habladurías de su comunidad:

Tú la mataste.

Eso me dijeron en el pueblo. Y me llamaron la Llorona.

No porque derramara lágrimas sin ton ni son. Nunca regalé el llanto, ni de pequeña. Hoy era calladito. Hasta mis gritos se ahogaban como si me atravesaran la garganta con una herramienta afilada de las que se encuentran en el potrero. Media garganta grita también a medias. Me llamaron así por la leyenda, por el alma en pena de una madre que asesinó a sus hijos ahogándolos en el río. Dicen que vaga por las noches en los lugares cercanos llorando y lamentando sus muertes. (Serrano, 2017: 1)

El hilo conductor entre el homicidio cometido por Alice y la Llorona, a partir de los ejemplos presentados (a excepción de la novela de Serrano), es el ahogamiento de sus víctimas y el repudio de la sociedad. A la Llorona la juzgan públicamente y también Alice es objeto de escarnio a través de los medios de comunicación: «La prensa divulgó todo tipo de opiniones. Un afectado ciudadano de Vitoria declaró “Ni con una eternidad en el infierno podría pagar por lo que ha hecho la malnacida”. Otra ciudadana, aún más impresionada si cabe, lo veía desde otro prisma: “Cuando se dé cuenta de lo que ha hecho llegará el verdadero castigo, pobre mujer”» (Agirre, 2022: 56). Las opiniones de la comunidad con respecto del

crimen cometido por Alice son condenatorias, aunque, conforme avanzan los días, la postura de la prensa da un giro hasta cierto punto indulgente, según lo describe la narradora.

Se decía que estaba rota, incapaz de aceptar lo que había hecho; comentaban que bastante castigo tendría digiriendo los hechos, que en realidad nunca lo superaría, que su vida sería un infierno perpetuo. La posibilidad de una depresión posparto se mencionó entonces por primera vez, primero en boca de una supuesta vecina a la que me había sido imposible localizar, después en forma de suposiciones, porcentajes y síntomas lanzados por expertos psiquiatras. (Agirre, 2022:57)

Tal y como lo enuncia Shinoda Bolen, el brote de un episodio depresivo en la Madre Deméter es indicio de la manifestación expansiva del arquetipo. De hecho puede llegar a actuar como la diosa que, desesperadamente clama el regreso de su hija Perséfone. Así pues, en el caso de Alice, se presenta un llanto después de, poco a poco, salir de un estado de *amnesia disociativa*. Ella empieza a preguntar por sus hijos, y al escuchar la descripción de lo ocurrido se niega a asumir la realidad: «Preguntaba por sus hijos, y, cuando le relataban lo sucedido, gritaba que era imposible: “jamás jamás jamás”, chillaba y lloraba. Luego los aullidos se convertían en gemidos sordos; después llegaba el silencio y, al poco, los temblores y espasmos de nuevo» (Agirre, 2022: 55). Encontrándose el arquetipo de Madre Deméter en un estado álgido, Alice se rehúsa a aceptar la realidad y con ello se niega a alimentarse, porque después de haber dado muerte a sus hijos, su vida parece desoladora.

Por otra parte, como puede observarse en los ejemplos antes citados, el agua es un símbolo de peso dentro de la estructura arquetípica de la Madre Deméter. En efecto, la ambigüedad de esta imagen arquetípica se corresponde con la del agua, cuyo principio femenino responde a un temperamento maternal. Creación y destrucción se alternan en la ondulación del agua. En correspondencia: el agua es vida y también es muerte. Para ilustrar la idea anterior recurro a la Alice Madre Deméter que se ha internado en el valle subterráneo del Hades y ha bebido de sus aguas oscuras.

Paro entonces las consecuencias de los hechos, es decir, los dos pequeños cuerpos, se encontraban ya en el Instituto Vasco de Medicina Legal, en la avenida Gasteiz, esperando la autopsia. Una autopsia que no desvelaría ninguna sorpresa. Las dos muertes se habían producido del mismo modo: ahogamiento por inmersión. Espuma en los pulmones, agua en el estómago, cavidad izquierda del corazón exangüe. No había sitio para otra hipótesis en aquellos pequeños corazones [...]. En total, Alice pasó cinco días en prisión, todos ellos en la enfermería, pues nadie tenía muy claro qué hacer con ella, qué protocolo seguir. Las cárceles no se han construido para mujeres como Alice (Agirre, 2022: 55-56).

Como mujer Deméter, Alice experimenta un estado emocional frágil a causa de la ausencia de sus bebés. Pero, a diferencia de las madres que, en ocasiones, atraviesan por esta fase una vez que lo/as hijo/as han abandonado el hogar para iniciar una vida adulta, Alice sigue sin comprender el alcance de sus actos. Agirre inserta la participación de los medios en el caso de la madre asesina. Se observan comentarios que van desde el repudio, el odio y la lástima hacia Alice, pero no hay rastro de empatía. A lo sumo, se filtra la hipótesis de una depresión posparto, pero la narradora que, como se sabe, se ha dado a la tarea de investigar el crimen, atraviesa por dificultades cuando intenta dar con la fuente de dicha suposición. Siguiendo estas conjeturas: «Quizás los medios eligieron un nuevo *framing* con el simple y

sano objetivo de alargar la curiosidad de los consumidores. Las conspiraciones mediáticas tienen a veces un muy prosaico origen» (Agirre, 2022: 57). Esta vía, nos dice la narradora, lleva al deleite del público, además de que tal cambio de enfoque traslada la noticia de la crónica a «una tragedia griega actualizada» (57).

Como se puede apreciar, el crimen ejecutado por Alice Espanet rescata de la memoria colectiva la historia de Medea, tragedia de Eurípides. Se debe tener en cuenta que Medea asesina a sus hijos a causa de la deslealtad de su esposo Jason. Él se aleja de la familia construida con Medea para desposarse con la hija del rey Creonte, Glauca. Por tanto, una Medea encolerizada se lanza, primero, contra la nueva esposa de Jason, para después descargar su ira contra sus propios hijos. En este punto resulta oportuno recurrir a lo estipulado por Massimo Recalcati en *Los tabúes del mundo* con respecto al mito de Medea, en cuanto a la maternidad como forma de sujeción por parte del patriarcado. Recalcati afirma que muchas madres se han visto obligadas a sacrificar a la mujer que llevan dentro con tal de conseguir la aceptación y la validación social: «Medea pone patas arriba la representación patriarcal de la madre de manera traumática: al matar despiadadamente a sus hijos, demuestra que ella no es la madre del sacrificio que aniquila a la mujer, sino la mujer que reivindica su absoluta otredad frente a la madre» (2022: 76). Tanto Medea como Alice son habitantes de un país extranjero. Las dos dejaron parte de su historia en la tierra natal; ambas se desenvuelven de una forma poco convencional: Medea exhibe en todo momento una personalidad indomable, reacia a la domesticación; mientras que Alice con «su oscuridad, su aura de soledad, sus alas rotas, ese talento artístico nunca plenamente revelado y que la llenaba de frustración y rabia le [pareció a Ritxi, su marido] lo suficientemente poco convencionales» (Agirre, 2022: 67).

Alice no deja de ser una extraña, que se ve obligada a comunicarse en una lengua ajena. De hecho, el cambio de nombre (recordemos, en su juventud era Jade) es, entre otras cosas, un indicativo de la nueva identidad adoptada, cuando decide cambiar de vida, desde antes de conocer a su marido y de abandonar Francia, su país de origen. Medea y Alice viven en el exilio. La primera por los delitos cometidos a su propia familia, porque de esa manera logró congraciarse con Jason. Fue la prueba más grande de su amor por él. Por otro lado, Alice deja fuera de su historia una infancia poco colorida y malograda. Ambos personajes sucumben a la calidez de Deméter, entran en contacto con el instintito de la maternidad, pero después se entregan a la cólera de la misma imagen arquetípica. Para ser más precisa, enuncio la perspectiva simbólica de la palabra madre desarrollada por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en *Diccionario de los símbolos*:

En el análisis moderno, el símbolo de la madre asume el valor de un arquetipo. La primera forma que toma para el individuo la experiencia del alma, es la madre, es decir, lo inconsciente. Esto presenta dos aspectos, uno constructivo y otro destructor. Es destructor en tanto que es «la fuente de todos los instintos... la totalidad de todos los arquetipos... el residuo de todo lo que los hombres han vivido desde los más lejanos comienzos, el lugar de la experiencia supraindividual». Pero tiene necesidad de la conciencia para realizarse, pues aquello no existe más que en correlación con ésta: lo cual distingue al hombre del animal. De este último se dirá que tiene instintos, no un inconsciente. Precisamente es en esta relación donde puede instalarse y ejercer su tiranía el poder de lo inconsciente. (1986: 675- 676)

De madre entregada, madre patriarcal, en palabras de Recalcati, Alice se interna en el extremo del arquetipo Madre, abre la puerta a la madre destructiva (siguiendo la denominación de Shinoda Bolen) y, con ello al matar a sus gemelos, se deshace de la madre socialmente aceptada y en apariencia gana la mujer (Recalcati, 2022: 77). Este personaje lleva a la Madre Deméter a su extremo destructivo, por tanto, Alice es, desde mi óptica, una madre Deméter Letal.

MADRE LETAL

Sibylle Birkhäuser-Oeri establece en *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles* que, en los cuentos de hadas, la configuración de las madres tiende a la hipérbolización de las características positivas y negativas: «Lo que nos llama especialmente la atención al estudiar estas figuras es lo mucho que se *diferencian de las madres reales*. A menudo poseen rasgos sobre o infrahumanos» (2010: 191). Así pues, para Birkhäuser-Oeri, este contenido plasma un estado anímico arquetípico y no una situación palpable o concreta. En consecuencia, a un nivel arquetípico, la madre se halla en el inconsciente «en un sentido positivo como negativo, es decir, tanto como creador como destructor. Se trata de uno de los mayores principios de la vida» (2010: 228). Siguiendo esta lógica, la teórica ubica a la Madre Letal, cuya forma de acción es destructora, como una vertiente inquietante y aterradora de la Gran Madre. Rendirse ante la parte oscura de la Gran Madre podría poner en riesgo al /la hijo/a. En este tenor, el asesinato de niños, siguiendo lo expuesto en *Las madres no*, ha sido registrado en varias épocas de la existencia humana: sea por descuido, negligencia médica, control de natalidad, sea por eliminación de seres *débiles*, sacrificio para los dioses, entre otras razones.

Durante el proceso legal se busca un castigo ejemplar para Alice por haber cometido el asesinato de los gemelos. Ella relata frente a un juez y a un jurado la relación de los hechos: «Su peor pesadilla, dice Alice, madre sin hijos, cuando le piden que describa *los hechos*. La llamada del fantasma. Una llamada que escuchó desde el principio, pero a la que no quiso hacer caso. Es por eso por lo que no quería estar a solas con los niños, porque sabía que algún día ya no podría resistirse, que tendría un día especialmente débil y la corriente se la llevaría» (Agirre, 2022: 130). El pasaje anterior ilustra lo que Birkhäuser-Oeri identifica como la sombra femenina. La teórica suiza sostiene que esta sombra apela al instinto no reconocido, que después es conducido por el Eros femenino y se convierte en un vehículo de exterminio «puesto que la voluntad destructiva al parecer pertenece al ser femenino primigenio, cabe el peligro de que sea experimentado inconscientemente por cada madre que –por no hacerse consciente de sus tendencias oscuras– sea incapaz de liberar su instinto maternal del instinto puro» (Birkhäuser-Oeri, 2010: 600 de 551). A partir del estrato antes mencionado, es posible dilucidar que el instinto no gobernado de Alice pudo haber sido el punto de partida de su acción homicida. Alice fracasó en sus intentos de encajar en su medio y en su nuevo papel social (madre):

Pintar la ayudaba. Y había empezado por fin a quedarse sola con los bebés. Sólo algunas horas, las más tranquilas. Y fue entonces cuando la sombra del fantasma se cernió sobre ella. En el momento que menos lo esperaba. Los detalles no los recuerda. Todo se oscureció de pronto. Cuando una corriente de aire se llevó por fin los nubarrones negros, vio a sus hijos sobre la cama, mojados, fríos. Intentó darles pecho, a los dos, aunque nunca antes lo había

hecho. Vio que era imposible. No recuerda más hasta despertar en el hospital (Agirre, 2022: 130).

Resumamos: después de partir de Francia, Alice deja a Jade atrás y con ello pretende dar muerte a una identidad poco compatible con la vida ideal que le ofrece Ritxi. Siguiendo las convenciones sociales, se casa y con el rol de esposa busca ser madre, pero su cuerpo se niega, por esa razón ella y su marido acuden a una clínica de fertilización. La mujer se somete al tratamiento correspondiente y al resultar exitoso, queda embarazada de gemelos: un niño y una niña, a los cuales da muerte sin que medie una explicación racional. La maternidad es un trabajo abrumador para Alice, su incapacidad para desarrollar tal papel parece sumirla en un estado de depresión, y con ello, su cercanía con los recién nacidos supone un peligro velado. Entonces, podría resultar un contrasentido que esa «falta de impulso» (Bolen, 2011: 249) le impida hacerse cargo de sus pequeños, cuando esa es la condición que guía su instinto hacia un Eros de tintes devastadores.

Ante la situación planteada, siendo la literatura y el cine vasos comunicantes, vale la pena recurrir a Javier Parra con su texto *La madre terrible en el cine de terror*, con la intención de establecer una intersección entre la Madre Letal y el arquetipo de la Madre Terrible:

Partiendo de los arquetipos de Jung y de la simbología que establece para con la madre terrible desde su lectura de la mitología, hallamos tres representaciones diferenciadas: la Lamia, como imagen primordial de la Madre de Tinieblas; la Esfinge, como plasmación de la pulsión sexual provocada por el incesto, y el Tifón como máximo exponente de la madre destructora [...]. [Debe tomarse en cuenta] [...] la clasificación que hizo el estudioso Gilbert Durand de las imágenes simbólicas, según la cual la figura de la madre terrible en sus tres acepciones formaría parte de lo que él denominaba «régimen diurno», que, en oposición al «régimen nocturno», mucho más integrador y liberador, concibe lo femenino como animalizado y monstruoso, algo que debe temerse y someterse. (2020: 22-24)

La Madre Terrible, tanto en cine como en literatura, resalta características en negativo relacionadas con la maternidad: abandono de los hijos/as, egoísmo extremo. Siguiendo lo planteado por Javier Parra, la Madre Letal y la Madre Terrible comparten la esencia de la Lamia, pues las dos están vinculadas con la cara oscura de la Gran Madre. Asimismo, Parra recupera la clasificación hecha por Pilar Pedraza e identifica a la Lamia con Lilith (2020: 38). En adición, la mirada psicoanalítica acerca a la Lamia con la imagen de la madre desde los fundamentos de lo imaginario (40), donde de acuerdo con lo asimilado de la cita anterior, la Madre Terrible responde a atributos de condición monstruosa. Con esto en mente, la configuración del personaje de Alice responde a la naturaleza del híbrido Madre Letal-Terrible, como también lo hace con la imagen arquetípica de Deméter. Hecha la observación anterior, Alice, desde la perspectiva de lo imaginario se reviste de las particularidades oscuras de la madre y, aunque carece del deseo de venganza propio de Medea, responde afirmativamente al llamado del instinto, a la vehemencia cegadora de un Eros que busca con urgencia una forma de reafirmación, no obstante las terribles consecuencias de tal lapso: «Medea actúa con “corazón de roca” y con la fuerza del “hierro”; la madre es eliminada traumáticamente por la *hybris* de la mujer» (Recalcati, 2022: 78).

CONCLUSIONES

Tanto la vida real como la ficción (literatura, cine) muestran casos de mujeres que han cometido filicidio. Las causas llegan a ser variadas: lapso de locura, pobreza, ira, descuido, por citar algunos ejemplos, aunque, según lo indica Lagarde y de los Ríos, una de las razones de peso que la institución impartidora de justicia utiliza para explicar dicho acto es la locura. Estas madres reciben condenas de tipo social y legal, pero, posiblemente, tal y como se indica en *Las madres no*, el peor de los castigos sea saberse asesinas de sus propios hijos.

A pesar del crimen cometido, el esposo de Alice se propone apoyarla en todo lo necesario para que salga libre. La narradora admite tener ciertos vacíos después de que la acusada sale bajo fianza y recibe tratamiento para curar su psicosis. En la espera del juicio, la noticia deja de serlo y se disuelve. A los ojos de la comunidad, la madre monstruosa se muestra aparentemente ecuánime y logra despertar cierta sensibilidad en el jurado. Con el homicidio de sus hijos, Alice, Madre Deméter Letal desecha de su sistema interno a la madre, y desde la opinión externa, genera lástima, pero no deja de verse como una mujer desnaturalizada, como una escoria de la sociedad.

Al respecto, Lagarde y de los Ríos hace hincapié en los argumentos legales y psicológicos sobre los que descansa la explicación de un filicidio: «Hoy se suman estas concepciones y caracterizan la transgresión como delito, cuya definición es la locura» (2015: 756). Por ende, una mujer que asesina a sus hijos es considerada loca. Esta condición presenta dos planos de lectura: es una desequilibrada mental por haber asesinado a su hijo/a, y es una transgresora de las leyes y de los preceptos maternos. Además:

La ideología dominante de la maternidad no reconoce la agresividad materna, por el contrario, la encubre, y sólo la distingue cuando rebasa ciertos límites, para evidenciar que es la disfunción, la enfermedad, la anomia, la locura de unas cuantas lo que violenta la institución, el modo de vida y la definición femenina de las mujeres: buenas por naturaleza, e implícitamente seguras, inofensivas, protectoras y no dañinas para los menores. (758)

Siguiendo esta lógica, la idealización de la maternidad se resquebraja y con ello se tambalea la domesticidad de la mujer. Y, sobre todo, la idea de la buena madre, una de las estructuras base de la sociedad, se debilita. De igual manera, mediante el contraste generado a partir de las dos protagonistas femeninas de *Las madres no*, es posible conocer los espacios de oscuridad del arquetipo de la Gran Madre: la Madre Deméter, la Madre Letal y su correspondencia con la Madre Terrible. Para finalizar, *Las madres no*, siguiendo lo estipulado por Santiago Pérez Isasi y Aiora Sampedro, se publica en un momento en el que obras de temáticas similares circulan en el mundo editorial, tanto en el contexto vasco como en el español. La novela de Katixa Agirre pone el dedo en la llaga en temas sensibles como lo son la maternidad, el instinto asesino de la madre, los lugares comunes desde los que se juzga el rol materno y el profesional. Y sobre todo, sus páginas dejan muchas preguntas pendientes para ser descifradas, sea a través de la mirada Junguiana y/o desde otras lecturas teóricas.

OBRAS CITADAS

Agirre, Katixa (2022), *Las madres no*, España, Editorial Tránsito.

- Birkhäuser-Oeri, Sibylle (2010), *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner Publicaciones.
- Bolen, Jean Shinoda (2011), *Las diosas de la mujer madura. Arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*, Barcelona, Editorial Kairós.
- Bolen, Jean Shinoda (2015), *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*, Barcelona, Editorial Kairós.
- Castellanos, Rosario (2000), *Meditación en el umbral: antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1986), *Diccionario de los símbolos*, España, Herder Editorial.
- Durand, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*, Argentina, Amorrortu editores.
- Eliade, Mircea y Ioan Petru Culianu (eds.) (2022), *Diccionario de los símbolos*, España, Fragmenta Editorial.
- Esquinca, Bernardo y Vicente Quirarte (eds.) (2015), *Ciudad Fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, México, Almadía Ediciones.
- Eurípides (2020), *Medea*, Barcelona, Gredos.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2015), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Grupo Editorial Siglo XXI.
- Neuman, Eric (2009), *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*, Madrid, Editorial Trotta.
- Parra, Javier (2020), *La madre terrible en el cine de terror*, Barcelona, Editorial Hermeneute.
- Pedraza, Pilar (2023), *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid, Editorial Valdemar.
- Pérez, Isasi Santiago y Aiora Sampedro (2021), «Sobre la recepción de *Las madres no* de Katixa Agirre. Maternidad y narración en los sistemas literarios vasco y castellano», *Rassegna Iberistica*, 44, pp. 179-194.
- Quance, Roberta Ann (2000), *Mujer o Árbol: Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- Recalcati, Massimo (2022), *Los tabúes del mundo. Figuras y mitos del sentido del límite y de su violación*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- Serrano, Marcela (2016), *La Llorona*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Trigos, Juan (1997), *La Llorona*, México, Distribuciones Fontamara.

Recibido: 15/07/2024

Aceptado: 20/11/2024