

LA FERROZ ARITMÉTICA DE LA MATERNIDAD EN “EL MATRIMONIO DE LOS PECES ROJOS” DE GUADALUPE NETTEL

THE FIERCE ARITHMETIC OF MOTHERHOOD IN “THE MARRIAGE OF THE RED FISH” BY GUADALUPE NETTEL

A FERROZ ARITMÉTICA DA MATERNIDADE EM “O MATRIMÔNIO DOS PEIXES VERMELHOS” DE GUADALUPE NETTEL

Lucie Valverde²⁷

RESUMEN: Tanto los medios de comunicación como las editoriales o las autoras parecen auspiciar hoy un “neo-boom” hispanoamericano en femenino. ¿Cuáles serían entonces las características comunes a estas publicaciones? Este trabajo no pretende dar una respuesta definitiva a esta pregunta, sino estudiar la manera cómo el cuento “El matrimonio de los peces rojos”, de la mexicana Guadalupe Nettel, se inserta en las publicaciones femeninas actuales, contribuyendo a una renovación literaria a la par de una reclamación feminista. La brutalidad del mundo animal le permite a la escritora revelar la ferocidad humana, que gira entorno al tema de la maternidad en este texto. Así, un matrimonio de peces le mostrará de manera anticipada su futuro a otra pareja (su doble humano), cuando ésta se convierte en una familia. Pero paradójicamente, el nacimiento cercano no será sinónimo de vitalidad añadida: el inmovilismo, la brutalidad y la muerte invadirán el cotidiano de las parejas, y lo que a primera vista debía ser un movimiento de ampliación resultará sellar la destrucción de todas las uniones, y la aniquilación de la protagonista.

PALABRAS CLAVE: maternidad; sexismo; estereotipos; violencia.

ABSTRACT: Nowadays, the media as well as publishing houses or female writers seem to advertise a “neo female Latin American Literary Boom”. Which would be then the common characteristics of these publications? The purpose of this paper is not to give a final answer to this question, but to study how the short story “The Marriage of the red fish”, by the Mexican Guadalupe Nettel, finds its place in the contemporary women’s publications, contributing to a literary renovation and being at the same time a feminist claim. The savageness of the animal world allows the author to reveal the human fierceness, which is about motherhood in this text. Thus, a couple of red fishes will show in advance the future of another couple, their human double, when it turns into a family. But paradoxically, the forthcoming birth won’t be synonymous with an additional vitality: stagnation, brutality and death will invade the daily life

²⁷ Doutora em Langues, civilisations et littératures étrangères pela Université d’Angers sous le label de L’Université Nantes Angers Le Mans - França. Professora da Le Mans Université - França. E-mail: lucie.valverde@univ-lemans.fr

of the couples, and what at first sight should have been an expansion will turn out to mark the destruction of both marriages and the annihilation of the protagonist.

KEYWORDS: motherhood; sexism; stereotype; violence.

RESUMO: Tanto os meios de comunicação quanto as editoras ou as autoras parecem auspiciar hoje um “neo boom” hispano-americano em feminino. Quais seriam então as características comuns destas publicações? Este trabalho não tem como objetivo dar uma resposta definitiva a esta pergunta, senão estudar a maneira como o conto “O matrimônio dos peixes vermelhos”, da mexicana Guadalupe Nettel, se estabelece nas publicações femininas atuais, e contribuem a uma renovação literária e ao mesmo tempo a uma reclamação feminista. A brutalidade do mundo animal permite a Guadalupe Nettel revelar a ferocidade humana, que gira em torno a tema da maternidade neste texto. Assim, um matrimônio de peixes mostrará de maneira antecipada o futuro de outro casal, seu semelhante humano, quando se converte em família. Paradoxalmente, o nascimento próximo não será sinônimo da vitalidade acrescentada: o imobilismo, a brutalidade e a morte invadirão o cotidiano dos casais, e o que à primeira vista devia ser um movimento da ampliação condenará a destruição das todas as uniões e a aniquilação da protagonista.

PALABRAS-CHAVE: maternidade; sexismo; estereótipos; violência.

1. INTRODUCCIÓN. ¿UN BOOM FEMENINO?

Si se admite comúnmente la existencia de cierto “boom” femenino en la literatura hispanoamericana de los años 80, plenamente reconocido en las historias literarias, que hasta afirman que “l’apport le plus important et le plus original à la littérature du “post-boom” est venu des femmes, qui ont fait irruption dans le panorama hispano-américain et international avec une vigueur inconnue depuis les années 1960” (ESTEBAN, 2000, p.87), las opiniones son mucho más encontradas a la hora de definir el aporte femenino en el panorama literario actual. Los medios se hacen eco de una interrogación en particular, frente a un supuesto auge de la literatura escrita por mujeres desde el principio del siglo XXI: “¿hay un *boom* latinoamericano en femenino?” (CORROTO, 2017)

A esta pregunta contestan de manera variada las editoriales, los críticos, los literatos y las propias autoras. Si éstas parecen sentir, como la chilena Paulina Flores, que “tiene que ver con las editoriales, que están dando más cabida a las mujeres” (CORROTO, 2017), tanto las cifras de venta como la

traducción a otras lenguas, la presencia de nombres femeninos en las historias literarias o las reseñas en las revistas especializadas siguen confirmando una predominancia masculina en el sector. De hecho, estamos lejos de alcanzar una igualdad de tratamiento, una disparidad que se debe —entre otros factores— a la pregunta llena de una sospecha implícitamente peyorativa que surge invariablemente si interrogamos la posible existencia de un “boom” literario femenino: ¿existe una escritura femenina?

En este aspecto, tampoco se escucha una voz unánime; lo que sí afirman las autoras, es el hastío que sienten respecto a esta interrogación. Así reacciona la argentina Leila Guerriero, que cuando

escucha la palabra “mujeres” relacionada con la palabra “literatura” no puede —ni quiere— evitar erizarse un poco: “Más allá de que es verdad que antes había menos mujeres escritoras —y menos mujeres astronautas, chefs, presidentas, empresarias, conductoras de autobuses—, seguir pensando cualquier universo creativo en términos de género no hace más que reproducir un punto de vista perimido que transforma un hecho evidente (que las mujeres somos capaces de conducir un autobús, ir al espacio o escribir novelas y ensayos) en motivo de sorpresa o admiración. Algunos de mis escritores favoritos son mujeres pero jamás pensaría en ellas como ‘mujeres’ sino como ‘personas que están entre mis escritores favoritos’. Prefiero pensar que si hoy la presencia de mujeres en la literatura de nuestros países es mayor a la de hace algunos años, no se debe a una moda, ni a que las editoriales tienen que cumplir con determinado cupo femenino como consecuencia de la corrección política que nuestro siglo ha erigido como el único dios ante el que hay que prosternarse, sino a que, como en todos los demás ámbitos, esas mujeres pueden ejercer su vocación sin pedir permiso ni disculpas y, sobre todo, a que están escribiendo (como sus colegas varones, sin que eso le llame la atención a nadie) buenos libros”. (MANRIQUE SABOGAL, 2015).

La reacción que domina entonces es el rechazo de todas las etiquetas por parte de las autoras, que denuncian la carencia de un método científico que se aleje de los clichés sexistas o de género a la hora de definir su escritura. En efecto, nos toca todavía estudiar esta producción reciente, siguiendo un

riguroso cuadro de análisis para averiguar si presenta similitudes estéticas, contemplando la posible existencia de una literatura femenina — arriesgándonos entonces en un primer momento a ir en contra de la opinión de las autoras mismas, para confirmar o invalidar la posibilidad de una escritura *femenina* (y por ende, de una escritura *masculina*). Son todavía numerosos los obstáculos que franquear para llegar a una definición de la literatura femenina, o aun para dictaminar la existencia de un “neo boom latinoamericano femenino” (evocado en la mesa redonda del 6 de mayo de 2018 con motivo de la Feria del Libro en Buenos Aires entorno al tema “El neo boom latinoamericano es femenino. ¿Una literatura femenina y feminista?”) y declarar sus características. Ante todo, sería necesario recopilar las cifras de las últimas décadas para distinguir precisamente en qué medida están más presentes las publicaciones femeninas en la escena editorial internacional —más allá de una sensación generalizada o de las declaraciones de algunas editoriales. Por otra parte, si consideramos este fenómeno desde un enfoque latinoamericano, tenemos que cuestionar su homogeneidad: la extensión del continente por sí sola podría justificar cierta prudencia respecto a la elaboración de una teoría general —por algunas características sociales, históricas y políticas que difieren según las zonas. Así, los procesos históricos vividos por cada país podrían llevarnos a distinguir varias generaciones dentro de estas escritoras que publican hoy (como por ejemplo: las que eran jóvenes adultas durante las últimas dictaduras militares, y las que tan sólo eran niñas).

Por supuesto, este trabajo no pretende dar una respuesta definitiva a dichas interrogaciones, que necesitarán múltiples aportes de envergadura, sino más modestamente dar un paso más, para seguir acercándonos a la caracterización de las publicaciones femeninas actuales. A este respecto, el enfoque que ofrece Iris Zavala en su *Breve historia feminista de la literatura española* nos parece interesante para salir de las ideas preconcebidas que acompañan la expresión “literatura femenina”: “Nuestra propuesta es la de leer

los textos dialógicamente, lo cual significa leer, al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado o silenciado” (ZAVALA ZAPATA, 1998).

En esta perspectiva, nos interesaremos en lo que de manera recurrente aparece como un posible elemento de unidad entre los escritos femeninos: cierta recurrencia temática, como por ejemplo —entre otros denominadores comunes temáticos—: la relación entre madre e hija (la cuestión de la filiación y de la transmisión conllevando interrogaciones sobre la identidad de género que se hereda de los padres, y en particular de la madre), la presencia de cuerpos femeninos violentados, cierta autorepresentación con matices autobiográficos, y una predominancia de espacios cerrados, asfixiantes. Así lo constata Milagros Palma (PALMA, 2017, p.36): “Cada autora al escribir con sus propias palabras, ha ido creando un estilo propio y al mismo tiempo que ha roto con los tabúes, ha enriquecido el léxico relativo a la vida privada permitiéndonos apreciarla mejor en toda su complejidad.”

En el ámbito de esta vida privada evocada por las autoras, notemos un tema en particular que sigue siendo un gran tabú de la literatura: la maternidad —proscripta en la medida en que se nota cierto desprecio cuando una mujer escribe sobre este tema, como lo explica de manera truculenta Martine Delvaux²⁸. A pesar de ello, este tema constituye el nudo central de algunas obras recientes; citemos las novelas *Nueve lunas* de la peruana Gabriela Wiener, o

28 DELVAUX, Martine. « Dans le genre... », en Catherine MAVRIKAKIS et Patrick POIRIER (ed.). *Un certain genre malgré tout : pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*. Québec : Editions Nota Bene, 2006, p.87 : « Ça emmerde, mes histoires de filles, je suis désolée pour ceux que ça n'intéresse pas [...]. Il y en a qui refusent d'écrire sur leurs enfants, d'autres qui tapent sur les doigts de ceux qui le font. Le problème, ça n'est pas que des filles écrivent des histoires de filles, c'est que les histoires de filles on ne veut pas en entendre parler. La littérature, c'est autre chose, tout sauf la réalité, l'intimité. Tranche de vie, non. Portrait de société, oui. Je ne sais pas dissocier le personnel du politique. Moi, il n'y a que ça qui me fait écrire. Aimer.

Comme si on me disait : écris (mais pas ça) ou disparais de l'écrit (si tu veux vivre ça). »

Tiempo muerto de la colombiana Margarita García Robayo, que exploran dos momentos distintos de la maternidad, dos maneras de asumirla, igualmente transgresivas. El cuento “El matrimonio de los peces rojos”, de Guadalupe Nettel (2013) también nos ofrece otra perspectiva sobre este momento muy particular de la vida de la protagonista; al parecer, este relato que tan sólo narra las dificultades de una pareja a partir del embarazo —tema trivial por el que muchos críticos habrían relegado este texto a la despreciada “literatura de mujeres”²⁹—, es un feroz ataque a las normas sociales, desarmando el discurso asfixiante de una sociedad que dicta una imagen estereotipada de la pareja, del embarazo y de la vida familiar. La obligación de la vida en pareja, cuya realización debe pasar por la procreación, así como el mandato de felicidad que surge en cuanto esta pareja se convierte en *familia*, son cuestionados en un relato que en apariencia se centra en la vida matrimonial y sumamente violenta de dos peces rojos. Los protagonistas no parecen ser capaces de descifrar a tiempo su propia realidad, por más que esta pareja animal paralela encarne un presagio, presentándoles un eco adelantado de sus propias vivencias futuras, como un espejo que proyectaría el futuro anticipado de sus compañeros humanos.

La narración se podría considerar como la crónica de una muerte anunciada —en un primer nivel de lectura, la de un pez rojo, que ocurre al final de la diégesis, pero que constituye el punto de partida del relato. Frente a la desaparición del pez, la narradora vuelve a pensar en las mascotas que lo precedieron en este acuario: la primera pareja de “luchadores de Siam” con los

29 A modo de ejemplo, otra cita de DELVAUX, Martine. « Dans le genre », p.93 : « Jacques-Pierre Amette sur *Le bébé* de Darrieussecq, une dernière fois, pour le plaisir : « *Le métier de critique littéraire possède ses moments noirs, ses heures d'absolue tristesse, son chemin de croix. Le critique abandonné de tous devant le nounours d'un bébé qu'il ne connaît même pas... Peut-on lire quelque chose d'aussi plat ? Vide ? Creux ? Autosatisfait ?... On voit un auteur qui perd les pédales et croit que l'auto-fiction façon Angot consiste à emplir un livre de ce qu'il y a de plus ennuyeux et de plus inévitable. Si les éditeurs publient aujourd'hui ce genre de livre sous l'étiquette littéraire, c'est qu'il y a une mutation cérébrale effrayante dans le milieu.* » (AMETTE, Jacques-Pierre. « Quand l'enfant paraît ». Le Point, le 8 mars 2002.) »

que ella y su marido convivieron al final del embarazo y después del parto, en una maternidad descrita como un pantano caracterizado por la inmovilidad y el confinamiento. Estas dos parejas que se observan entre sí llevan al lector a contemplar la vida en pareja como una lucha a muerte, culminando con la constatación de que toda convivencia es imposible, y que la llegada de un tercer participante en la ecuación lo hace desaparecer todo: el individuo que se había vuelto parte de un dúo al decidir formar una pareja tiende a anularse justo cuando aparece la cifra mortífera del tres que se lo traga todo, el “tercero en discordia”.

2. CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA

La narración se abre de manera altamente simbólica: “Ayer por la tarde murió Oblomov, nuestro último pez rojo.” (NETTEL, 2013, p.15) A primera lectura, el protagonismo inmediato del pez no extraña al lector, dado el título del cuento. Sin embargo, notamos ya que no se alude a la pareja que constituía el “matrimonio de los peces rojos”, sino a un único superviviente. Intuimos entonces la desaparición de la pareja, antes de enterarnos del fallecimiento de este “último pez rojo”: el relato, que se centrará rápidamente en un nacimiento cercano (el de Lila, la hija de la narradora), empieza bajo el signo de la muerte. Algunos detalles funestos vienen a reforzar el ambiente mortífero, como la mención del recipiente “donde murió [el] sucesor [de los primeros peces]” (p.16), o la “incertidumbre” (p.16) que les causa el embarazo a los personajes humanos, por la cual la narradora siente la necesidad de “amuletos, ya fueran cosas o animales” (p.16), como si vaticinara un destino adverso que tendría que conjurar.

El símbolo del pez también puede leerse de maneras distintas, puesto que en este momento del relato el lector no sabe a qué atenerse. Primero, se asocia tradicionalmente a la vida y a la fecundidad (por la alta capacidad

reproductiva de este animal), lo que contrasta con el ambiente de muerte del relato. Por otra parte, se asocia al nacimiento o a la restauración cíclica de la vida. En este aspecto, notemos que el pez nombrado Oblomov (detalle de importancia, ya que es el único pez dotado de un nombre, a diferencia de sus predecesores) remite al héroe de la novela rusa epónima de Iván Goncharov, un protagonista caracterizado por su indolencia, que apenas sale de la cama. Tal era la voluntad de la narradora y de su marido: que el pez adquiriera las características de este personaje ficticio. Entonces, si muere Oblomov, muere la inmovilidad, y entenderemos más tarde que en este punto de la diégesis, la narradora está precisamente volviendo a la vida, al movimiento, en una suerte de renacer. Al final del cuento, comprendemos que en el íncipit la narradora estaba empaquetando sus cosas, dejándolo todo para reconstruirse en otra parte: todo el relato es una analepsis. La conclusión del relato confirma la impresión inicial de muerte anunciada desde hace mucho: “A nadie sorprende que Vincent y yo nos estemos separando. Me doy cuenta de que es una catástrofe que la gente esperaba, como el derrumbe económico de algún pequeño país o la muerte de un enfermo terminal.” (p.42)

La circularidad del relato —cuyo final nos devuelve al principio, con la desaparición de las dos parejas y de Oblomov— nos recuerda el ciclo infinito de la vida y de la muerte, y la imagen del círculo anuncia ya otro símbolo: el de la recipiente en la que se mueven los protagonistas, y en particular la narradora, dentro de la cual aparece otro “recipiente” capital, puesto que un bebé está moviéndose en su vientre, en el líquido amniótico. De la muerte nace entonces el movimiento, que se había detenido en el momento en que se suponía que estaba naciendo la vida: la m/paternidad se había convertido en un pantano de aguas fangosas, atrapando a los protagonistas en una inmovilidad y un confinamiento asfixiantes.

3. LAS “AGUAS ESTANCADAS” DE LA MATERNIDAD

Tan sólo se da cuenta el lector en las últimas páginas del relato que dos acciones se estaban llevando a cabo paralelamente en este íncipit: la narradora daba vueltas en el apartamento, empaquetando sus libros, al compás de las vueltas que daba Oblomov en su propio acuario. En cuanto acaba esta tarea la protagonista, lo que significa que deja a su marido, muere el pez. De esto trata el relato: de una ruptura, contada mediante una analogía que permite subrayar el alto grado de toxicidad que se había alcanzado en los “recipientes” respectivos de los peces y de los humanos.

En efecto, el encierro es una de las primeras consecuencias del embarazo de la protagonista, que está de baja por maternidad, y se pasa el día encerrada en casa. Entonces, al “cautiverio” (p.15) de Oblomov en su “pecera redonda” (p.15) responde otro cautiverio: el de la protagonista, que llegará a sentirse en una “cárcel domiciliaria” (p.31), en una “ratonera” (p.39). Aparece una construcción en abismo: la narradora llega a sentirse “en [su] propio recipiente” (p.39), *observando* otro recipiente (y siendo observada por la pareja dentro de este recipiente), y al mismo tiempo *es* un recipiente: “Mientras, la bebé flotaba en el líquido amniótico dentro de mi vientre.” (p.24) Hasta precisa que “En la última visita al ginecólogo nos habían dicho que estaba “*encajada*” y era exactamente eso lo que yo sentía en mis caderas” (p.24; subrayamos): la sensación de la protagonista confirma el procedimiento de *cajas* chinas. También el lector se ve implicado en esta construcción abismada, y su posición de *voyeur* participa del sentimiento de malestar, al observar una pareja en conflicto, que a su vez está observando a otra pareja en conflicto: “Mirar mucho tiempo el acuario me ponía mal. La vida de esos dos seres conflictivos me entristecía.” (p.30)

Notemos también que al querer agrandar la pecera inicial de los peces (esperando así que mejorase la situación entre ellos), la narradora tuvo que

hacerle espacio al nuevo acuario: “Fue idea de Vincent que lo colocáramos ahí, donde ocupaba un estante entero pero sin reducir ni un centímetro la superficie del salón. Tuve que desplazar al sótano varias versiones del Código Civil a favor de los luchadores de Siam [...]” (p.25). Así otra pecera, otro encierro, viene a remplazar lo que simboliza la vida profesional de la narradora, que es abogada. Las perspectivas de realización fuera del espacio privado se ven relegadas al *sótano*, en las profundidades y en la sombra, lo que anticipa la muerte profesional de la narradora como consecuencia sexista de su baja por maternidad.

La sensación claustrofóbica irá empeorando después del parto, por la falta de sueño de los padres: “Parecíamos dos zombies irascibles a quienes hubieran encerrado con llave en un apartamento.” (p.27) Además de ser un espacio reducido (así, la habitación de Lila es “diminuta” p.16), el departamento es un lugar en el que los protagonistas no pueden escapar el uno del otro. Como dos presos en una celda, no pueden esconderse, ni de su pareja ni de la bebé de la que tienen que ocuparse; a este respecto el “recipiente” de los humanos también se parece al acuario de los peces:

No había nada más en la pecera. Ninguna piedra, ninguna cavidad donde esconderse. Los peces se veían todo el tiempo y cada uno de sus actos, como subir a la superficie del agua o girar alrededor del vidrio, afectaba inevitablemente al otro. De ahí la impresión de diálogo que me producían al verlos. (p.17)

Este comentario final de la narradora produce cierta ambigüedad: no sabemos si la protagonista alude al diálogo que percibe entre los peces, ya que su interacción es continua, o si se refiere al paralelismo que siente entre estos dos peces rojos y su propio matrimonio. De hecho, los parecidos entre las dos parejas no tardan en acumularse, y las características de esta especie de pez en particular (los “luchadores de Siam”) pronto se revelan apropiadas para

describir a la pareja humana: son animales que “suelen poblar las *aguas estancadas*” (p.21, subrayamos), y “una de sus características más notorias [es] su dificultad para la convivencia.” (p.21). Una descripción a la que hace eco otro comentario de la narradora: “en esas *aguas estancadas* en las que Vincent y yo nos movíamos, nuestra relación siguió su curso paulatino hacia la *putrefacción*” (p.37, subrayamos). La muerte de sus relaciones también es similar: la “putrefacción” que firma el final de la pareja humana es anunciada por otra, justo después de la última y fatal pelea entre los dos peces: “el acuario despedía un olor a *podredumbre*” (p.33, subrayamos). La vida del matrimonio de peces rojos parece anticipar cada paso de la pareja humana, las mascotas le devuelven como en un espejo la imagen de su propio futuro matrimonial.

4. REFLEJOS ANIMALES Y HUMANOS: LA BESTIALIDAD DE LA VIDA EN PAREJA

Desde el inicio del texto, se transfieren los sentimientos entre humanos y animales. Así, cuando la narradora afirma a propósito de Oblomov: “Dudo mucho que haya sido feliz. Eso fue lo que más tristeza me dio” (p.15), remite a su propia soledad y a su infelicidad. En efecto, en seguida se invierte la mirada, y el pez observado se convierte en pez observador: “Él, en cambio, tuvo más tiempo, más serenidad para observarnos a Vincent y a mí. Y estoy segura de que, a su manera, sintió pena por nosotros.» (p.15) La inversión de la mirada propicia un movimiento de autoanálisis que nos permite pasar a la pareja en que, a pesar de que no aparece en el título del relato, radica el interés de la narración. El programa narrativo se anuncia entonces, con el tópico del espejo y de la doble verdad: “En general, se aprende mucho de los animales con los que convivimos, incluidos los peces. Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver”. (p.16)

La analepsis nos transporta a la llegada de las mascotas: “*Aparecieron un sábado por la mañana, dos meses antes de que naciera Lila*” (p.16, subrayamos).

La analogía entre mundo animal y humano se nota primero en el misterio del *nacimiento* de la pareja: antes de aclarar que “los trajo Pauline”, según la narradora los peces *aparecen*, lo que nos lleva a interrogar la manera cómo se formó esta pareja, que surge mágicamente antes de otro nacimiento lleno de incertidumbres, el de Lila. Enseguida se admite que estos peces son el doble de la pareja humana, a la que le gusta “la idea de compartir la casa con otra pareja” (p.16). Su ausencia de nombre (“A diferencia de Oblomov, estos peces nunca tuvieron un nombre. Nos referíamos a ellos como el macho y la hembra.”, p.17) permite una generalización genérica más inmediata, y facilita también el proceso de identificación de los protagonistas humanos con su doble animal. Así Vincent le reprocha a la narradora: “No sé por qué te ha dado últimamente por hacerte la víctima” (NETTEL, 2013, p.20) —la hembra siendo víctima de la agresividad que se atribuye al macho—. Por su parte, la protagonista juzga “arrogante” (p.19) la actitud del macho —igual que la de su propio marido—.

Rápidamente el comportamiento de los peces se convierte en barómetro de la relación de los humanos; así, después de discutir con su pareja, la narradora explica: “Al entrar, fui directa al salón y me asomé a la pecera como quien consulta un oráculo.» (p.19). La analogía permite establecer un sistema de equivalencias que traducen la manera como los personajes perciben la vida en pareja y/o la maternidad, sin llegar a expresarlo explícitamente. Así, la narradora nota primero que “a lo largo del cuerpo [de la hembra] le habían salido dos rayas horizontales de color pardo” (p.19); no tarda en comprobar una modificación similar y característica del embarazo en su propio cuerpo: “noté una línea marrón situada exactamente en la mitad de mi vientre” (p.22). Si esta modificación de su apariencia no da lugar a ningún comentario, en cambio siente mucha curiosidad por la que sufre la hembra. Documentándose sobre los luchadores de Siam, descubre el origen de estas líneas: “‘En situación de estrés o de peligro’, [...] los betta desarrollan rayas horizontales contrastantes con el color de su cuerpo” (p.23). La analogía nos permite considerar entonces que el

embarazo podría constituir una amenaza para la integridad de la narradora. Inconscientemente, la protagonista integra esta noción:

Me pregunté si la hembra había tenido otro periodo de celo. Cuánta sabiduría vi entonces en la naturaleza: ese animal era consciente, vaya a saber cómo, de que no era buena idea quedar encinta, ni siquiera contando con un espacio tan amplio y bien acondicionado como el suyo. Me pregunté también si lo que la disuadía era el espécimen con quien cohabitaba o si bajo ninguna circunstancia, ni siquiera con otro, hubiera aceptado reproducirse. (p.29)

Otra vez la maternidad aparece como una secuela nefasta que la protagonista habría rechazado, de gozar del instinto animal asimilado a cierta “sabiduría” de los peces, y aun cuando no sintiera esta sensación de encierro que la atormenta, ya que el espacio de los peces es mucho más amplio. El peligro se va acercando a medida que se aproxima la fecha del parto: “todo estaba listo, excepto la relación entre nuestras mascotas.” (p.25). La relación entre los peces siendo el reflejo anticipado de la relación humana, el lector concluye que la tensión entre los protagonistas no bajó y que no bajará (lo que confirman algunos comentarios de los enfermeros que los atienden durante el parto).

Culmina la analogía entre animales y humanos cuando la narradora tiene la sensación de que “también a ellos les afec[ta] la distancia y que se ech[an] de menos” (p.33), ya que confusamente la narradora empieza a vislumbrar las similitudes (“¿De dónde sacaba esa conclusión? Yo misma no tenía ninguna idea.”, p.34). La protagonista y su marido acaban de pasar algún tiempo a distancia, por lo que parece mejorar su relación; sin embargo, al volver la narradora a casa, el marido tiene que explicarle que los peces han peleado violentamente y que ha tenido que separarlos. Como siempre, esta lucha a muerte prefigura la que espera a la pareja humana, en una analogía que se hace cada vez más palpable, ya que la protagonista expresa explícitamente actuar como un pez: “empezaba a *dar vueltas* en mi propio *recipiente*. Un día, sin ningún

aviso previo, ni siquiera una señal, la hembra apareció flotando en el acuario. Tenía las aletas rotas y un ojo desorbitado” (p.39, subrayamos). Las heridas de la hembra tampoco son inocentes: ponen de manifiesto la incapacidad de la narradora para moverse (como si tuviera “las aletas rotas”) así como su ceguera, ya que se niega a ver la violencia de lo que está pasando en su propia pareja.

La conclusión acerca de la vida en pareja es inapelable: como para los luchadores de Siam, la convivencia es imposible. La narradora se interroga acerca de la mecánica que rige el nacimiento de una pareja, originada más que probablemente por el azar en el caso de los peces rojos. La arbitrariedad, que tanto irrita a la narradora, y no el destino ni el amor es responsable de esta unión (y por ende de su fracaso). ¿Entonces qué será del origen de su propio matrimonio? En efecto, si la narradora no puede más que contemplar la muerte de su relación, finaliza interrogándose sobre el inicio de esta relación. Al contrario de los peces, que tenían la excusa de que una decisión exterior y arbitraria los había unido hasta la muerte, esta pareja humana se había elegido siguiendo criterios que le habían parecido razonables, lo que no impidió el fracaso, y lo hace todavía más amargo: “Nadie nos obligó a casarnos. Ninguna mano desconocida nos sacó de nuestro acuario familiar y nos metió en esta casa sin nuestro consentimiento. Nosotros nos elegimos y por razones que, al menos en aquel tiempo, nos parecieron de peso. Los motivos por los cuales nos dejamos son mucho más difusos pero igual de irrevocables.” (p.42)

Los oráculos desaparecen cada uno a medida que va deshaciéndose la unión humana. En un último paralelo, al anunciarle a Vincent su decisión de irse, la narradora observa a Oblomov que “daba vueltas dentro de su recipiente en el sentido contrario al del reloj.” (p.41). Este movimiento inverso a la cronología es revelador: estamos remontando hacia la cuestión de los orígenes, en una analepsis que acaba llevándonos de regreso a un presente que constata la desintegración de todas las uniones. Igual que Oblomov, al terminar de empacar sus libros, la narradora daba “una infinidad de vueltas” (p.42); como siempre en

este relato, la conducta de los peces anticipa el destino de los humanos: “Antes de que terminara, Oblomov había muerto.” (p.42). Desaparecen las parejas, pero también se acaba la inmovilidad y el encierro: la protagonista recién acaba de anunciar que se muda a Burdeos.

La verdad debe leerse en el mundo animal: toda convivencia es imposible, las razones por las que sentimos la necesidad de emparejarnos son opacas —y no son más razonables que las que sustentan una separación—, y sobre todo negarse al embarazo se presenta como una actitud sabia. En efecto, “El matrimonio de los peces rojos” presenta una imagen muy degradada de la maternidad, lejos de la imagen sublimada por nuestra sociedad. Si la asociación de dos individuos resulta tan problemática, ¿qué será de la aparición de un tercer individuo en esta delicada ecuación?

5. LA MATERNIDAD. CUANDO 2 Y 1 SON 0.

El parto marca un antes y un después, que acarrea cierta desilusión para la protagonista:

Durante el embarazo, y creo que a lo largo de toda mi vida, había imaginado los primeros días en casa, después del nacimiento de un hijo, como los más románticos y maravillosos que podía vivir una pareja. No sé exactamente cómo son en general esos días para el resto de la gente, sólo puedo decir que en mi caso no lo fueron en absoluto. (p.26)

El desfase entre esta imagen estereotipada, idealizada, del principio de la maternidad, y la realidad de la protagonista, se hace sentir todavía más cuando evoca las presiones sociales exteriores constantes, mediante los anuncios publicitarios:

Las vacaciones de pascua se acercaban y en las paradas de autobús, así como en los anuncios de la calle y de la televisión, las agencias de viaje bombardeaban a los espectadores con imágenes de familias felices, vacacionando en playas del caribe o del océano Índico. (p.31-32)

La ampliación de la pareja, que se transforma en familia al nacer un hijo o una hija, conlleva otro mandato de felicidad, con su lote de imágenes estereotipadas. Sin embargo, la llegada de un tercer individuo es una perturbación, ocasiona un desequilibrio anunciado ya desde el principio del relato, al alegrarse la narradora por la elección de peces como compañeros de piso: “Un gato o un perrito habría sido un tercero en discordia y un estorbo en nuestro apartamento.” (p.16)

De hecho, aun antes del parto, la cifra “tres” parece problemática, como si estos tres individuos —la narradora, Vincent, Lila— no pudieran convivir. Así, la ecuación tendrá a resolverse primero en un $2 + 1$, es decir una pareja y un individuo, que van a variar a medida que avanza el relato. Primero, durante el embarazo, la protagonista siente que Vincent está “distante”, “perdido” en “preocupaciones en las que [ella] no tenía cabida.” (p.17). El padre se aísla (y se culpa directamente al embarazo para explicarlo: Vincent trabajaba en “proyectos que el nacimiento de la niña iba a retrasar” p.17), y la madre junto con su bebé se convierten en el único verdadero dúo, unido hasta tal punto que después del parto, a la narradora le cuesta dormir sin su hija:

A mí me parecía cruel que, después de haber pasado nueve meses pegada a mi cuerpo, durmiera fuera de nuestra cama desde el primer momento. En cambio para Vincent se trataba de una regla elemental de supervivencia. (p.27)

Volvemos entonces a la pareja inicial (Vincent y la narradora). Pero cuando la situación se degrada, esta unidad está hecha pedazos: después de una

pelea, “Vincent pasó aquella noche en el sofá y yo dormí en nuestra cama, abrazada a la niña” (p.30). Poco tiempo después, lo que primero fue una reacción excepcional, se vuelve permanente:

Al día siguiente, Vincent se instaló en el cuarto de Lila y la niña empezó a dormir conmigo todas las noches. Diría incluso que a partir de ese momento dejamos de ser marido y mujer y nos convertimos en compañeros de casa. (p.39)

Se consagra entonces esta nueva pareja: madre e hija, y el “tercero en discordia” pasa a ser el padre. Sin embargo, también este dúo resulta asfixiante para la narradora, por lo que si ya no siente amor por el padre de su hija, sí que siente “*agradecimiento* cada vez [...] que se quedaba en casa cuidando a Lila para que [...] pudiera ir al cine con alguna amiga” (p.37):

[...] necesitaba pasar momentos sola y en silencio, momentos de libertad y recreo en los que recuperaba, así fuera durante un par de horas, mi individualidad. El mundo se había acomodado de otra manera desde que éramos tres y, en esta nueva configuración, resultaba impresionante cómo la paternidad se había comido lo que quedaba de nuestra pareja. (p.37)

El proceso de desintegración de este trío todavía no estaba completo entonces. Si la narradora evoca explícitamente los estragos causados por la llegada de su hija en su matrimonio, es decir cómo el “tercero en disturbio” se había “comido lo que quedaba” de su pareja, también expresa —de manera más indirecta— que esta hija antropófaga amenaza igualmente su propia individualidad, por lo que debe alejarse de ella de vez en cuando. Vincent había sentido algo parecido al exigir que la beba durmiera en su propio cuarto, “una regla elemental de supervivencia” (p.27). De hecho, Lila se “come” el matrimonio de sus padres, y la maternidad también se “come” la personalidad de la narradora así como su vida profesional.

En efecto, el relato señala el sexismo que sufre la protagonista: si Vincent aprovecha el embarazo de su mujer para trabajar aún más, al contrario la maternidad marca el final de las perspectivas profesionales de la protagonista, que no puede volver a su puesto después de la licencia de maternidad: “(...) entendí que no querían una abogada que tuviera otra clase de prioridades” (p.31). La protagonista se amilana ante la “posibilidad de demandarlos por sexismo” (p.36), por la inseguridad que siente, y al aceptar el trato propuesto por la empresa (prolongar la licencia con un falso diagnóstico médico), se encuentra definitivamente inmóvil, presa en las “aguas estancadas en las que Vincent y [ella se movían].” (p.37)

Hemos concluido ya que la cifra “tres” ya no existía entonces, por la convivencia de la pareja “madre-hija” con el padre. Podemos afirmar que la desintegración de este grupo va hasta la aniquilación de la narradora, que se perdió a sí misma en la experiencia de la maternidad: Lila no sólo “se había comido lo que quedaba de [la] pareja [de sus padres]”, sino también a su propia madre, presa en el espacio reducido del apartamento, excluida de la esfera pública por su estatuto de madre, inmovilizada por las aguas pantanosas de la maternidad, y que siente la necesidad de escapar algunas horas de estos dos elementos (el espacio íntimo del departamento y su hija) para “recuperar su individualidad”.

De hecho, tan sólo la resolución de este primer elemento asfixiante —la maternidad a tiempo completo— permite a la protagonista salir de este estancamiento: las ocho horas y media al día de guardería son “una verdadera liberación”, que le dan espacio entonces para una posible vuelta al trabajo, simbolizada por otro proceso paralelo: la muerte del pez macho permite que las ediciones del Código Civil vuelvan a su lugar de origen, que suban del sótano y pasen de la oscuridad a la luz. La esfera profesional vuelve a estar al alcance de la mano, entonces no es de extrañar que en esta misma subparte, marcada por el signo de la salvación permitida por la guardería, la narradora decida buscar

trabajo en Burdeos (la ciudad de sus padres) y mudarse con su hija “a un apartamento que imaginaba amplio” (p.41). Notemos que al evocar su mudanza, la narradora tan solo menciona que se llevará los dos elementos que la caracterizan como madre y mujer activa: su hija, y sus libros. Ahora que se ha resuelto el problema de su posición como individuo (en la maternidad, y en la esfera pública y social), y que no se define solamente respecto a una pareja o como familia, la narradora recupera el movimiento y sale de las “aguas estancadas” que la habían atrapado y aniquilado.

6. CONCLUSIÓN

Con valentía y sutileza se asoma la autora a un tema doblemente polémico: la maternidad como motivo literario, además de presentarla de manera políticamente incorrecta. Mediante una narradora que acaba cuestionando dos imágenes institucionalizadas por la sociedad como el paso consagrado hacia la felicidad (la formación de una pareja, y la consecuente familia), G. Nettel nos muestra la fragilidad de la ecuación de la vida matrimonial. Pone en tela de juicio la ilusión de permanencia asociada a la pareja, a la que se aferran los protagonistas, pese a los múltiples signos anunciadores de la catástrofe. La continuidad de esta voluntad de emparejamiento (el embarazo) es doblemente fatal para la mujer, que pierde su identidad social y profesional al convertirse en una madre.

Lejos de las representaciones idílicas de la familia cotidianamente transmitidas por los medios y masivamente integradas por nuestra sociedad, la autora hilvana el relato de una maternidad impregnada por una muerte soterrada. La crónica de esta catástrofe anunciada nos ofrece una imagen en claroscuro de una maternidad asimilada a un pantano que lo absorbe todo en su inmovilidad, responsable de la aniquilación de los personajes, en un combate que llevan a cabo entre sí (destruyendo así estas unidades consagradas que son

la pareja y la familia), pero también dentro de sí mismos, descomponiendo lo que constituía su identidad personal, su individualidad social y profesional. En este aspecto, la situación de la protagonista es un fiel reflejo de las desigualdades e injusticias con las que se enfrentan muchas mujeres cuando “aparece” un bebé en su vida, tanto en el ámbito privado como público. “El matrimonio de los peces rojos” muestra que igual que la hembra en su recipiente, nuestra sociedad le deja un espacio muy reducido a la mujer, en un patriarcado que le reserva unas embestidas dignas de las de un “luchador de Siam”. Al liberarse, la protagonista sueña con “un apartamento [...] amplio y no muy lejos del centro” (p.41): rechaza la estrechez, el encierro, así como toda posición periférica. En todos los aspectos de su vida, reivindica su derecho como individuo a estar en el centro, a recuperar el lugar del que la sociedad la había desalojado.

REFERENCIAS

CORROTO, Paula. “El otro “boom” latinoamericano es femenino”. *El País* (España), 14 de agosto de 2017.

DELVAUX, Martine. « Dans le genre... », en Catherine MAVRIKAKIS et Patrick POIRIER (ed.). *Un certain genre malgré tout : pour une réflexion sur la différence sexuelle à l'œuvre dans l'écriture*. Québec : Editions Nota Bene, 2006.

ESTEBAN, Ángel. *Introduction à la littérature hispanoaméricaine*. Paris: Ellipses, 2000.

MANRIQUE SABOGAL, Winston. “Escritoras de América Latina, al fin visibles”. *El País* (España), Babelia, 22 de agosto de 2015.

NETTEL, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2013.

PALMA, Milagros. *América central. Estereotipos de género, violencia y frustración sexual en la narrativa femenina: ficción y realidad*. Paris: L'Harmattan, 2017.

ZAVALA ZAPATA, Iris. *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1998.

Recebido em 12/11/2018.

Aceito em 04/01/2019.