

Ecos y fantasmas de la maternidad: arquetipo y horror en una novela de Atenea Cruz

Claudia L. Gutiérrez Piña

Universidad de Guanajuato
claudia.gutierrez@ugto.mx

Atenea Cruz es una joven escritora duranguense. Ha publicado los libros de cuentos *Crónicas de la desolación* (2002), *La soledad es una puta* (2005) y *Corazones negros* (2019), así como los poemarios *Del amor y otras enfermedades venéreas* (2002), *Diario de una mujer de ojos grises* (2009), *Suite de las fieras* (2012) y *Apuntes al reverso de papeles diversos* (2015). *Ecos*, de 2017, es el título con el que incursiona en el género novela, con una propuesta narrativa que delinea una búsqueda formal y de un estilo que, según ha señalado la propia escritora, apunta a la concreción e intensidad narrativa de la maestra del cuento Amparo Dávila.

Ecos es, a primera vista, una historia de fantasmas que sigue el viejo tópico sobrenatural: una entidad condenada a repetir la tragedia de un crimen perpetrado y la de su propia muerte, pero poco a poco el texto muta en una historia que hace del fantasma la metáfora de los atavismos de una generación de mujeres signadas por sus frustraciones, quienes terminan construyendo una red de relaciones materno filiales sostenidas en el odio.

La novela plantea una estructura tripartita, relatada en una lógica regresiva –los capítulos están numerados en una dinámica de conteo en negativo, inicia en el 50 y termina en el 1– y en ese ir hacia atrás, se desvelan las historias de Celia, Epifanía y la abuela (única sin nombre en la triada), en una suerte de viaje de vuelta a los orígenes. La apertura del relato lleva al lector, de inmediato, al encuentro con la figura fantasmal dominante en la novela: la más joven de la triada, Celia, quien es, en la dinámica narrativa el punto de partida, pero en el tejido de la historia, el desenlace de la estirpe femenina presa y víctima de sus atavismos.

Celia encarna una simbiosis del tópico del fantasma como alma en pena, condenada al sitio donde cometió un crimen, y también del fantasma vengativo (Callois, 1970, p. 25), en este

Ecos y fantasmas de la maternidad:

caso, perpetuador de su propio odio, como ella misma se define “[soy uno de] esos vapores de odio que se cristalizan con el terror ajeno” (Cruz, 2017, p. 19)¹ y después agrega el narrador:

Hay quien sostiene que, de acuerdo con su naturaleza, hay dos tipos principales de fantasmas: los que sufren y los que odian. Celia pertenecía a la segunda clase: rencor puro que horadaba la noche, en una suerte de gruñido bastante similar a los que emitía aquel hijo suyo que siempre detestó”. (p. 31)

Así como Celia, Epifanía, su madre, es el fantasma que acedia a la hija después de muerta en espectrales visiones a través de los espejos:

Cuando mamá murió no quiso quedarse en la tumba, fue siguiéndome muy despacio, a una distancia que no percibí hasta que era demasiado tarde. Después descubrió mi afición a los espejos y se escondió en ellos, asomándose de cuando en cuando, para que yo no consiguiera olvidarme de que tarde o temprano nos convertiremos en una misma tierra. Entonces me encerrará entre sus costillas y no podré abandonarla de nuevo. (p. 81)

Mientras que la abuela es también el fantasma de un eco omniabarcador que observa y enjuicia a su progenie desde el más allá de su estancia entre los vivos. De esta forma, la novela articula una suerte de identidad triforme que, como se verá, por medio de recursos inherentes al horror, actualiza el sustrato arquetípico de la figura de la madre terrible, la negativa, la que se borda en los abismos de la destrucción.

LA MADRE TERRIBLE: UNA TRIADA

El arquetipo de la madre es condensador del orden universal porque en ella se unen las leyes de la vida manifiestas, cuyo centro gira en torno a su poder creador. Representada en multitud de figuras gestantes, la madre encarna, por analogía, el principio sagrado de la tierra y de sus transformaciones. Como señala Vegetti-Finzi:

En el pensamiento de la antigüedad, la Tierra participa en dos operaciones antitéticas: recibe en su seno tanto las semillas como los cuerpos de los muertos. Se conocen plegarias arcaicas que invocan a los difuntos para que empujen hacia arriba, desde el fondo de la tierra en la que se encuentran, las simientes que deben germinar. Además, se acostumbraba sembrar granos sobre las tumbas para poner de manifiesto el hecho de que la tierra es al mismo tiempo seno de la vida y de la muerte. Recordemos que se llamaba a los difuntos «mieses de Démeter». El origen y el fin coinciden en el seno de la madre, donde la oposición se diluye en la alternancia cíclica de las estaciones”. (1996, pp. 143-144)

¹ Todas las citas del texto corresponden a la presente edición: Cruz, Atenea (2017). *Ecos*. México: Secretaría de Cultura, Fondo Editorial Tierra Adentro. (Edición digital). Anoto en lo que sigue sólo el número de página.

Por ello, el arquetipo de la madre se manifiesta en una multiplicidad de símbolos que, como acota Neumann en su ya clásico trabajo *La gran Madre* son “constelaciones simbólicas [que] no rodean a una sola figura, sino a toda una multiplicidad de ellas, de «grandes madres» que como diosas y hadas, diablasas y sirenas, espíritus benignos y malignos, constituyen [...] manifestación[es] de la única y Gran desconocida, de la «Gran Madre»” (Neumann, 2009, p. 27).

El texto literario, como una de las articulaciones privilegiadas de las estructuras del imaginario, ha dado cabida a dicha multiplicidad y, en nuestro contexto cercano, desde la década de 1970 a nuestros días, han destacado configuraciones de la madre y de las relaciones de filialidad, particularmente entre escritoras, donde se someten a revisión tópicos de figuración de la madre como “la madre ausente”, “la madre posesiva”, “la madre rival”, “la madre abnegada”, entre otras. En el caso de la literatura mexicana, resulta significativo el ejercicio que, en 2007, realizaron las escritoras Beatriz Espejo y Ethel Krauze con la antología *Atrapadas en la madre*, donde reunieron una muestra de casi una veintena de escritoras de los siglos XX y XXI que incursionaron en la reflexión de la maternidad en sus obras desde ángulos tan variados como disímiles, entre las que se encuentran representantes de distintas generaciones, como Rosario Castellanos, Elena Garro, Inés Arredondo, las propias antologadoras —Krauze y Espejo—, Angelina Muñiz, Aline Petterson, Silvia Molina, hasta las más jóvenes Socorro Venegas y Liliana Blum. En esta última línea puede incursionar la figura de Atenea Cruz, quien, en el fondo policromático que conforman estas escritoras y sus textos, modela una reflexión que, sugiero, antes que problematizar —al menos no en primer plano— las consabidas cuestiones de orden socio-histórico de la feminidad y la maternidad. En el caso de Cruz decide recurrir al sesgo del relato sobrenatural desde el que reaviva contenidos marcadamente simbólicos que actualizan los caracteres que articulan la feminidad dentro del arquetipo de la Gran Madre, que, a decir de Neumann, sintetiza el gran círculo urobórico del origen, “pues el uroboros de los comienzos no es sólo círculo, sino también la rueda que gira sobre sí misma y la serpiente que simultáneamente concibe, pare y devora” (2009, p. 44).

Como he señalado, *Ecós* funciona en el orden de una dinámica triádica: tres personajes, tres historias entretrejidas, tres universos temporales que conjugan las historias de tres madres vinculadas a modo de una gran triada femenina que representa, en la lógica de la naturaleza de

Ecos y fantasmas de la maternidad:

los caracteres de lo elemental y lo transformativo, propios del arquetipo de la Gran Madre.² Las etapas en las que se divide todo lo que deviene: nacimiento-vida-muerte, pasado-presente-futuro y que ha tomado a lo largo de la humanidad distintas formas, como las Nornas de la mitología nórdica, las Moiras en Grecia y las Parcas en Roma, todas hilanderas, señoras del destino que, como otras madres de la triplicidad fueron adoradas como diosas.

Las madres de *Ecos* replican esta estructura triple en la forma de una historia familiar que encarna una entidad de tres rostros o tres cabezas, al modo de la vieja y elemental Hécate antigua, la llamada “Triforme”, que preside el nacimiento, la vida y la muerte, el pasado, el presente y el futuro, la antigua señora de los tres caminos que rige las encrucijadas en senderos alternativos de destinos para los caminantes. Representa también las tres fases de la luna, símbolo femenino por antonomasia, la nueva, la llena y la vieja, que recuerdan las tres fases de doncella, mujer núbil y vieja matriarca. Diosa triple original, de la que los helenos destacaron sus poderes destructores como símbolo urobórico del poder originario del terrible femenino, imagen “de la gran divinidad materna en su aspecto devorador, terrestre, nocturno e infernal” (Neumann, 2009, p. 172).

En la triada conformada por Celia, Epifanía y la abuela, el orden simbólico del terrible femenino encarna en las tribulaciones de un legado transferido de generación en generación que transita por varios estereotipos de la maternidad. El primero de ellos es encarnado en la abuela, signo de una vida “convencional” en matrimonio, cuya maternidad es vivida desde la hipertrofia, si atendemos los términos junguianos. La abuela, como Démeter, “gracias a su obstinación consigue el derecho de posesión sobre la hija” (Jung, 1970, p. 81). Perdida su primogénita Epifanía por muerte de cuna, concibe dos años después a una segunda, “el milagro de la hija resucitada” (p. 143), a quien da el mismo nombre, en la convicción de haberla recuperado o en el engaño de nunca haber perdido a la primera.

En este papel de suplantación obligada por la madre, Epifanía segunda descubre el engaño y escapa de su hogar en búsqueda de otra posibilidad de vida entre los carrmatos de un circo decadente, pero prometedor a los ojos de la joven, quien decide iniciar su nueva vida con otro

² En su clásico estudio, Neumann (2009) propone estos dos caracteres como articuladores de la feminidad en relación con el arquetipo de la Gran Madre: el *elemental*, por ser proyección de la naturaleza y de la vida; y el *transformativo*, ya que el cuerpo femenino concentra y sintetiza las cualidades estructurales de la vida, sobre todo con la preñancia, en tanto sujeto y objeto de transformaciones.

nombre, ahora elegido por ella misma: Celia: “se fue en calidad de ofendida, en el camino llegó a la conclusión que su nombre tenía que encontrarla y llamarla claramente, del mismo modo que el circo. Creyó que una palabra la haría libre, no sabía que sólo se mudaba de una tumba a otra” (p. 144).

Epifanía es la segunda en este hilo transgeneracional, quien se convierte en madre entre los carromatos del circo, después de ser abandonada por un hombre de presencia pasajera. Lejos de romper las marras con su madre en la distancia, se transformará en su reflejo: la madre posesiva y asfixiante, que “tironeaba del brazo [a su hija], le preguntaba con morbosa ira cómo, cuándo, dónde; la llenaba de insultos, hablaba de traición y abandono como si fueran una misma palabra” (p. 121).

La imagen de la madre es revestida a lo largo de la novela por la simbólica de lo terrible, en una lógica de ecos que se repliegan y desatan como un “espejo negativo”, el cual supone el rechazo por parte de la hija al verse reflejada en la madre y de la figura maternal que reniega de la hija (Ciplijauskaité, 2004), aunque en esa negativa opere su propia condena. Como su madre, Epifanía, autodenominada Celia, también “roba el nombre a su hija”, como después dirá la propia Celia (la segunda): “Mi madre se llamaba igual que yo: Celia Santana. Ella fue la que me robó el nombre” (p. 141). En esta dinámica de nombres robados, identidades suplantadas como réplicas del deseo y frustraciones del otro —la otra—, la triada materno-filial se convierte en un ominoso juego circular de espejos:

Mamá cree que no me he dado cuenta. Pero hace mucho que la descubrí. Sabe bien que no puedo escapar de mi reflejo [...] Ya está aquí de nuevo. Brinca con su boca de víbora abierta. Se vuelve el eco de mis movimientos. Me repite. Ya no sé bien si soy yo o es ella la que me observa desde el espejo. Escarbando dentro mío. Buscando. Buscando. (p. 77)

La madeja de odios que vincula y escinde a los personajes de esta triada, cual Nornas tejedoras, hilan sus propios destinos en una rueda que gira sobre sí misma dentro de ambientes asfixiantes y aniquiladores donde madres e hijas se replican: huyen de sus madres, y después de sus hijas, enloquecen y se quedan atrapadas como fantasmas y ecos de sus odios heredados, cuya desembocadura es la manifestación hiperbólica de la madre terrible en la figura de Celia, la joven, pieza final de la triada, quien se convierte en una Medea moderna que hace a su hijo el depositario de sus frustraciones y el medio de su venganza.

Ecos y fantasmas de la maternidad:

Celia revive uno de los lugares literarios más antiguos para el quebranto de los valores asignados a la figura de la madre. Ella es tratada en la lógica del relato como filicida por doble partida: aborta el producto de una relación mantenida con el enano del circo y después asesina al hijo de Raúl, con quien contrae matrimonio sólo para escapar de su madre asfixiante: “Si decidí escapar con Raúl fue para desquitarme de ella: me cansé de sus manías, de que intentara controlarme como la muy hipócrita no consiguió controlarse a sí misma” (p. 21).

Celia se convierte en la *imago* madre negativa por antonomasia, quien plenamente consciente de su acción, bien pudiera proferir la voz de la Medea de Eurípides cuando señala: “Sí, conozco los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones” (1977, pp. 251-252). La traición masculina lleva a Medea del dolor a la cólera, aplacada sólo mediante su venganza que es, finalmente, una transgresión simbólica al orden normativo patriarcal. Celia, en cambio, traslada el objeto de la cólera y de su venganza directamente hacia su herencia femenina: “Es mi venganza. O, mejor dicho, mi propia versión de lo que mi madre me enseñó a lo largo de los días que pasamos juntas” (p. 21).

La particularidad de Celia, en la actualización del mito clásico, es el desvelamiento del sustrato oculto de lo simbolizado; es decir, opera como símbolo *literalizado*, de ahí que los mecanismos que configuran sus actos sean los del horror. Si, como señala Freud, entre los varios mecanismos que “excitan la angustia y el horror”, se halla aquel en el que “un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado” (1986, p. 244), Celia es justamente la operación de la función desnudada del sustrato simbólico negativo de la madre. Si en la lógica arquetípica, la gran divinidad materna en su aspecto devorador, terrestre, nocturno e infernal se reviste con el velo de la polivalencia simbólica, en Celia, este velo se corre para exhibir directamente lo simbolizado, revelarlo, desmontarlo, de ahí que su tratamiento discurra en los códigos del horror, cuya afectividad se asienta no en lo que oculta, sino en lo que muestra. No se trata, pues, de vislumbrar detrás de, sino de hacer entrar directo por los ojos la fuerza devoradora de la madre.

LA MATERNIDAD: EL MONSTRUO

La efectividad del relato de Atenea Cruz y la configuración de la entidad materna compleja recae en hacer de su protagonista la desembocadura de un tejido simbólico que le sostiene, pero para hacerla devenir en cuerpo y carne de los contenidos más oscuros del imaginario de la maternidad negativa, mediante recursos propios del horror. Pero *Ecos* no es una novela de horror ni de fantasmas, como he dicho antes. Acude, sin embargo, a los recursos de dicha modalidad y tópico para calar en lo que Roberto BG ha señalado como el logro en la configuración de su personaje principal: hacer de Celia la “metáfora de la aversión soterrada por la maternidad” (2018, p. 75). Aversión que si bien es partícipe del complejo materno en términos del psicoanálisis,³ en el ámbito social genera claro encono por lo que trastoca en la asignación de los valores positivos dados a la maternidad.

Si el rasgo diferencial del horror como subgénero radica en la dinámica de la descripción detallada para la búsqueda de un efecto de aversión, Atenea Cruz recurre a él, en consonancia con la fuerza de perturbación de los valores de la maternidad que operan en su relato. Para reconocer el funcionamiento de este aspecto en la novela, valga acotar que sigo la definición del horror establecida por Devendra P. Varma, en función del género gótico del que deriva y de su diferenciación con el terror como su categoría hermana:

The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse [...] Horror resorts to a cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physically horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. Horror appeals to sheer dread and repulsion [...] and lacerates the nerves. (1923, p. 130)⁴

Por su parte y en esta misma lógica, Peter Penzoldt considera *horror tales* aquellos que promueven *loathing* and *disgust* (1952, p. 146). La codificación textual de tal efecto se sostendrá, claramente, en el uso efectivo de la descripción, promotora de una magnificación

³ En su ensayo sobre el complejo materno, Jung reconoce como parte de las manifestaciones del *complejo materno negativo* en las que opera una “defensa contra el predominio de la madre”, entre las que se encuentra “la resistencia contra la *madre como útero* [la cual] se manifiesta a menudo en [...] el horror frente al embarazo” (1970, p. 84) y en lo general a las implicaciones físicas y sociales del rol materno.

⁴ La diferencia entre terror y horror es la diferencia entre la aprensión terrible y la náusea: entre el olor a muerte y tropezar con un cadáver [...] El horror recurre a una presentación más cruda de lo macabro por medio de un retrato exacto de lo físicamente horrible y repugnante, contra un fondo mucho más terrible de tristeza espiritual y desesperación. El horror apela al pavor puro y a la repulsión [...] y lacera los nervios [mi traducción].

Ecos y fantasmas de la maternidad:

que enfatice el carácter perturbador de los agentes del horror. En el caso de la novela de Atenea Cruz, el efecto del horror se concentra en episodios particulares, la mayor parte de ellos relacionados con la articulación de la aversión por la maternidad representada: sea en las manifestaciones del fantasma de Epifanía frente a Celia o en los sueños de Raúl en los que Celia se convierte en un ser amenazante relacionado con objetos o entidades que, como acota Noël Carrol son “metonimias terroríficas” (2005, p. 121),⁵ como insectos —las moscas que asedian a Celia— o animales rastrosos —Celia convertida en boa que engulle a su hijo—, algunos de los cuales, a su vez conectan con símbolos del arquetipo materno.⁶

Más significativo, por la concentración del efecto perturbador, es la configuración de Celia y la relación que establece con su hijo Bruno, depositario y detonante del efecto horror en el texto. El hijo no es presentado como una figura problemática encubierta por la ambigüedad, que podría derivar de imágenes que pueden leerse quizá sobrenaturales, quizá efectos del delirio de Celia o del espacio onírico. Bruno, por el contrario, es una manifestación literalmente repulsiva, porque encarna una deformidad leída a los ojos de Celia como monstruosa: Bruno tiene el paladar hendido y labio leporino:

No entiende qué pasa hasta que lo ve. Estira los brazos, aproxima a su pecho ese pequeño bulto que emana la tibieza de las cosas vivas. El vientre le da un salto. Este adfesio no puede ser un bebé: ni siquiera tiene boca. Hay que amamantarlo ya, señora, comenta la enfermera, ¿Cómo?, replica Celia en un tono que deja claro que si pudiera ni siquiera lo tocaría. La enfermera le ayuda a acomodarlo. Celia acerca a su pezón esas fauces ansiosas y la piel se le eriza, la leche se desborda. [...] El bebé tose, casi ahogado por segunda ocasión en apenas sus primeros minutos de vida. “Celia sintió arder su cara, le ofendió la piedad de [la enfermera] que intentaba suavizar una realidad monstruosa. Quiso voltear hacia otro lado, no pudo hacerlo sin posar los ojos en el amasijo de carne al que llamaban “su hijo” con desagradable insistencia, como para que lo aceptara. Desde el primer momento [dice Celia] supe que lo detestaba y él correspondía

⁵ Aunque Noël Carrol no establece una diferenciación entre el terror y horror que antes he acotado, su propuesta es particularmente útil para reconocer el funcionamiento de los agentes de los efectos que trato aquí. Carrol trabaja desde la denominación “terror-arte”, en la que conjuga efecto/afecto-categoría, para definir obras de distintos géneros “destinadas a despertar cierta clase de afecto [...] una emoción que llamo terror-arte [...] Los miembros del género de terror se identificarán como narraciones y/o imágenes (en el caso de las bellas artes, cine, etc.) que merecen ese predicado a partir de la generación del efecto de terror en el público” (2005, p. 44). Dentro del espectro posible del terror-arte, Carrol concentra su estudio en aquellas obras donde el agente del “afecto” se configura desde la monstruosidad. Así, define como parte de los principales tropos en la presentación de monstruos de terror-arte la “metonimia terrorífica”, es decir, aquella que se sostiene en asociaciones con “entidades consideradas de antemano impuras y sucias [...] La metonimia terrorífica es un medio para enfatizar la naturaleza impura y repugnante de las criaturas —desde fuera, por así decirlo— asociando dicho ser con objetos y entidades que ya resultan repulsivas: partes de cuerpo, sabandijas, esqueletos y todas las formas de inmundicia” (2005, p. 121).

⁶ Particularmente me refiero a la identificación de la madre con la víbora. Como acota Jung, “todo animal que devora o envuelve a sus víctimas en un abrazo como un gran pez o la serpiente” (1970, p. 75) son símbolos del arquetipo de la madre, en su sentido nefasto, derivado de su inherente ambivalencia.

gruñendo como un cerdo, chillando a toda hora, exigiendo cuidados que yo no quería dar a semejante engendro. (p. 67)

La descripción de Bruno perturba su condición humana: su adjetivación y sustantivación como “pequeño bulto”, “adefesio” con “fauces ansiosas”, “amasijo de carne” que gruñe “como un cerdo” lo configuran con las características de la monstruosidad, definida, según Carrol, por la condición de impureza, es decir, cuando una entidad es “categorialmente intersticial y/o contradictorio, incompleto o carece de forma” (2005, p. 81). La condición física de Bruno, filtrada por la aversión de Celia por su maternidad, adquiere los atavíos de un ser intersticial entre la bestialidad y el amasijo informe de carne. En sentido estricto, Bruno es el monstruo para Celia, y por extensión, también lo sería para el lector porque despierta la repulsión como una respuesta emotiva paralela a la del personaje, aunque, como acota Carrol, ésta no sea estrictamente equivalente. Lo que importa es lo que, en uso de la retórica del horror, el texto estimula con Bruno como efecto codificado dirigido no sólo a la dimensión física (la repulsión), sino a la dimensión cognitiva, donde se implican “pensamientos y creencias”, fácticos y evaluativos que perturban la “naturalidad” de un esquema conceptual (Carrol, p. 80), en este caso, la maternidad.

Aunque pareciera que en esta configuración el hijo adquiriría plenamente la condición del monstruo, el texto en realidad valida su monstruosidad sólo a través de los ojos de Celia y, por lo tanto, la repliega hacia ella misma. Es decir, Celia es la depositaria y agente de una valoración perturbadora de un esquema cultural común (la figura de la buena madre) que en la configuración de la novela, como se ha visto, se viola sistemáticamente. En este sentido, la monstruosidad y el horror que la novela codifica no se concentra en un agente específico, si no en la sumatoria de los aspectos negativos de la maternidad. En este sentido, como señala el título del texto, la maternidad es el agente del horror, como eco y fantasma que amenaza, perturba y destruye los destinos de los personajes. La maternidad, así, es el verdadedro monstruo.

En esta lógica, Bruno no será más que la encarnación del odio y de los rencores heredados en el hilo generacional de Celia que la unen a una perturbadora triada materna. La repulsión que el hijo deforme despierta en la madre potencia en la dinámica del relato el horror por la desnudez del homicidio y el casi regodeo de la filicida:

Ecos y fantasmas de la maternidad:

Aquella noche Bruno lloró sin parar. [...]. Me deslicé a su habitación como una rata. Lo saqué de la cuna. Guardó silencio durante un instante brevísimo, no supe si debido al miedo o a mi calor. Luego bramó con más fuerzas, como si presintiera.

Pensé que ya había tenido suficiente. Así que lo arreglé, le regalé la sonrisa normal que nunca tuvo. Se le secaron los ojos de tanto llorar mientras le cosía los labios con el cáñamo. Era impresionante la limpieza con que la aguja atravesaba su carne. Piel blanda, lista para ser corregida. Tuve ganas de buscar a los doctores y decirles que no era tan difícil como nos dijeron. Todo era cuestión de voluntad. Y yo la tenía. Lo cargué en mis brazos. Salimos. Me encaminé hacia el lago en la oscuridad. Estábamos solos. Cuando el agua me llegó a la cintura me detuve. Lo empujé hacia el fondo tanto como mis brazos me lo permitieron. Al principio el bosque repitió como un quejido el chapoteo del agua. Se levantó un barullo de ecos asustados. Luego todo calló. (p. 36)

El gesto transgresor del personaje y el de la novela son innegables. Atenea Cruz cumple con el cometido: perturba, revelando los presupuestos de la maternidad más oscuros, quizá por un camino que puede pensarse como el más fácil, el del efectismo de la casi “espectacularización” del horror de la madre terrible, haciendo explícito y llevando al terreno de lo literal lo que está velado en el universo de lo simbólico. Celia condensa los poderes destructores del terrible femenino. Materializa la fuerza urobórica de la diosa tríadica, la terrible y oscura Hécate, y también la función de la tercera señora del destino. Si de las míticas hilanderas, las dos primeras, que bien pueden verse representadas en la abuela y Epifanía, quienes hilan y tuercen el hilo de la vida y el destino de su propia estirpe, Celia será la tercera que lo corta. La única con la fuerza, la voluntad, dice ella misma, de asumir la perturbadora condición de la madre negativa que sin reparos, cínicamente, concibe, pare y devora.

BIBLIOGRAFÍA

BG, ROBERTO. (2018). “Rencor fantasma”. *La palabra y el hombre*, núm. 46., pp. 74-75 [firmado por siglas].

CALLOIS, ROGER. (1970). “Del cuento de hadas a la ciencia ficción. La imagen fantástica”, en *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa.

CARROL, NOËL. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Trad. Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros (La balsa de la medusa, 145).

CIPLIAUSKAITÉ, BIRUTÉ. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

- CRUZ, ATENEA. (2017). *Ecos*. México: Secretaría de Cultura (Fondo Editorial Tierra Adentro, 561) [edición digital].
- ESPEJO, BEATRIZ Y ETHEL KRAUZE. (2007). (Comp.) *Atrapadas en la madre: antología de cuentos*. México: Alfaguara.
- EURÍPIDES. (1977). "Medea", en *Tragedias*. Intr., trad. y notas Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid: Gredos. T. I, pp. 203-263 (Biblioteca Clásica Gredos, 4).
- FREUD, SIGMUND. (1986). "Lo ominoso (1919)", en *Obras completas*, v. XVII, 2ª ed. Trad. José L. Etcheverry. Ordenamiento, comentarios y notas James Strachey, Anna Freud, Alix Strachey y Alan Tyson. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 217-251.
- JUNG, CARL GUSTAV. (1970). "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre", en *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trad. Miguel Murmis. Barcelona: Paidós.
- NEUMANN, ERICH. (2009). *La gran madre. Fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Trad. Rafael Fernández de Maruri. Madrid: Trotta.
- PENZOLDT, PETER. (1952). *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill.
- VARMA, DEVENDRA P. (1923). *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration and Residuary Influences*. London: Arthur Barker.
- VEGETTI-FINZI, SILVIA. (1996). "El mito de los orígenes. De la madre a las madres, un camino de la identidad femenina", en Silvia Tubert (ed.). *Figuras de la madre*. Madrid: Cátedra / Universitat de Valencia / Instituto de la Mujer, pp. 121-154.