

---

ARTÍCULO

---

Escribir a contracorriente: acercamientos  
posmodernistas a *Matate, amor, La débil mental* y  
*Precoz* de Ariana Harwicz

Writing Against the Grain: Postmodernist  
Approaches to *Die, My Love, Feeble-minded* and *Tender*  
by Ariana Harwicz

JOSÉ MANUEL SUÁREZ NORIEGA  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8540-1038>  
Tecnológico de Monterrey, México  
[jmsuarez@tec.mx](mailto:jmsuarez@tec.mx)

Resumen:

Este ensayo explora la persistente presencia de la estética posmodernista en la literatura contemporánea, específicamente a través de las obras de la autora argentina Ariana Harwicz. A pesar de la aparente disminución en las discusiones teóricas sobre el posmodernismo, los ecos culturales y literarios del pensamiento posmodernista siguen siendo evidentes. El análisis se centra en la *Trilogía de la pasión* de Harwicz, que comprende



*Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), las cuales critican y deconstruyen pilares sociales como la familia y la maternidad. Estas novelas encarnan el espíritu posmodernista a través de sus narrativas fragmentadas, la exploración del desarraigo y la subversión de oposiciones binarias como la cordura y la locura, la racionalidad y la irracionalidad. Las narrativas de Harwicz desafían las metanarrativas hegemónicas que han dado forma a las normas culturales occidentales, particularmente al concepto idealizado de la maternidad. Al destacar las experiencias maternas disidentes de sus protagonistas, Harwicz expone la naturaleza construida de la realidad y la marginación de perspectivas alternativas. El artículo sostiene que, lejos de ser un vestigio del pasado, el posmodernismo sigue ofreciendo un marco dinámico para entender la literatura contemporánea. Su relevancia se mantiene en su resistencia a la categorización, su desafío a las verdades aceptadas y su exploración de las complejidades de la identidad, lo que lo convierte en una lente vital para examinar la continua evolución de la producción cultural y literaria.

Palabras clave:

narrativa latinoamericana contemporánea, literatura argentina, maternidad disidente, desacralización.

Abstract:

This essay explores the persistent presence of postmodernist aesthetics in contemporary literature, specifically through the works of Argentine author Ariana Harwicz. Despite the apparent decline in theoretical discussions about postmodernism, the cultural and literary echoes of postmodernist thought remain evident. The analysis focuses on Harwicz's *Trilogy of Passion*, which includes *Die, My Love* (2012),

*Feebleminded* (2014), and *Tender* (2015), works that critique and deconstruct social pillars such as family and motherhood. These novels embody the postmodernist spirit through their fragmented narratives, exploration of rootlessness, and subversion of binary oppositions such as sanity and madness, rationality and irrationality. Harwicz's narratives challenge the hegemonic metanarratives that have shaped Western cultural norms, particularly the idealized concept of motherhood. By highlighting the dissident maternal experiences of her protagonists, Harwicz exposes the constructed nature of reality and the marginalization of alternative perspectives. The essay argues that, far from being a relic of the past, postmodernism continues to offer a dynamic framework for understanding contemporary literature. Its relevance endures in its resistance to categorization, its challenge to accepted truths, and its exploration of the complexities of identity, making it a vital lens for examining the ongoing evolution of cultural and literary production.

Keywords:

Contemporary Latin American narrative, Argentine literature, dissident motherhood, desacralization.

Recibido: 25 de agosto de 2024

Aceptado: 27 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.530>

Entre el Demonio de Sócrates y el mío existe la diferencia de que el de aquel solo se le manifestaba para prohibir, advertir e impedir; mientras que el mío se digna aconsejar, sugerir y persuadir. El pobre Sócrates solo tenía un Demonio censor; el mío es un gran afirmador, un Demonio de acción o un Demonio de combate.

Charles Baudelaire,  
“A los pobres, ¡matémoslos a palos!”

A pesar de que, actualmente, la discusión teórica sobre posmodernismo es menos abundante, o, probablemente, no está en el centro de las discusiones académicas y filosóficas predominantes, no hay duda de que los frutos culturales posmodernos se siguen cosechando a casi cuarenta y cinco años de que Jean-François Lyotard publicara *La condición posmoderna*, un texto fundacional en la filosofía contemporánea. Aunque el término difícilmente se emplea en las cátedras universitarias no especializadas en ciencias sociales y humanidades, en nuestra vida cotidiana y en la producción cultural actual se siguen vislumbrando, vívidamente, algunos de los principales postulados posmodernistas de las últimas cuatro décadas. Entre ellos se encuentran, a saber: incredulidad hacia las metanarrativas legitimadoras, escepticismo, ambivalencia, ambigüedad, desencanto, rechazo a estructuras míticas y hegemónicas, una subjetividad que domina todo ámbito de acción personal, la particularización e individuación del pensamiento, el rechazo a la universalidad, la exploración de los límites de la representación en las artes a partir de la experimentación, la hibridez signíca y genérica, así como la recurrencia a discursos discordantes que son, en general, opuestos.

La impronta del posmodernismo sigue siendo evidente en la narrativa contemporánea, tanto en la estructura como en el contenido, en las motivaciones y cosmovisiones de los personajes, y en la configuración de las intrigas y sus entramados ideológicos. Este artículo propone una aproximación a los principales elementos posmodernistas en tres novelas de Ariana Harwicz, autora argentina que, en el prólogo de la edición de Anagrama que reúne sus tres primeras novelas bajo el título *Trilogía de la pasión* (2002), afirma: “Escribir no es, como se quiere hacer creer hoy, adherir a una ideología, militar por una ideología, someterse a una identidad, escribir es oponerse al mundo. Ojalá las tres novelas reunidas se lean como quien entra a una casa de otro siglo y visita a unas hermanas antisociales, excéntricas, a unas madres desviadas” (4-5). Esta trilogía —que Harwicz describe como “involuntaria”— está conformada por tres novelas breves: *Matate, amor*<sup>1</sup> (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015). En conjunto, estas obras constituyen un álbum de desencanto, escepticismo y subjetividad que aborda una de las principales metanarrativas de la humanidad: la familia.

En *Matate, amor*, Harwicz presenta la historia fragmentada de una mujer en constante crisis identitaria, atravesada por su reciente maternidad. La protagonista reflexiona sobre lo que significa ser madre, esposa, objeto de deseo y mujer, mientras se enfrenta al desencanto de

---

<sup>1</sup> De esta suerte de trilogía involuntaria (como la llama Harwicz), *Matate, amor* es la que mayor proyección ha tenido, a pesar de las dificultades que la novela enfrentó en un principio en cuanto a publicación, distribución y traducción. En una entrevista de 2023, realizada por David Borrat, Harwicz considera un logro que esta novela llegue a Hollywood en 2025 bajo la producción de Martin Scorsese y la dirección de Lynne Ramsay, especialmente porque su obra evita la narrativa convencionalmente emotiva, según menciona. En dicha entrevista recuerda que, inicialmente, la novela tuvo una tirada limitada y estuvo fuera de circulación, pero que su traducción al inglés, cinco años después, abrió las puertas a su reconocimiento internacional. Las tres novelas de esta trilogía han sido adaptadas al teatro y se han puesto en escena, principalmente, en Buenos Aires.

asumir roles que no la satisfacen. A través de un monólogo interior que transcurre en una tierra y un hogar donde ella se siente extranjera, la narradora hilvana sus pensamientos y disertaciones, exponiendo las tensiones de su experiencia.

*La débil mental* se centra en las memorias, proyecciones y vivencias de una mujer obsesionada con un hombre casado, así como en la relación entre ella y su madre. Es la historia de dos mujeres marginales y anónimas, ambas extranjeras, que se intoxican, se destrozan, se reconfortan, se separan; pero nunca se alejan ni física ni emocionalmente. Mujeres que van transgrediendo los límites de sus cuerpos, su sexualidad, los mandatos de sus roles como hija y madre, y la legalidad misma al volverse cómplices de un crimen fatal.

Por su parte, *Precoz* narra la asfixiante y codependiente relación entre una madre y su hijo preadolescente en un país extranjero. La mujer y el niño luchan por encontrar su lugar en una sociedad que los invisibiliza, mientras enfrentan la precariedad emocional, la violencia autoinfligida y la obsesiva búsqueda del deseo. La novela retrata, indirectamente, el rito de paso del hijo hacia una vida marcada por la marginación y el desbordamiento emocional, al tiempo que cuestiona las nociones tradicionales de la maternidad y la responsabilidad. Es un relato frenético que captura la vulnerabilidad y la inmovilidad de la madre, así como el inminente paso del tiempo que la lleva hacia lo incierto.

En estas tres novelas, Harwicz escribe desde la resistencia, con una franqueza descarnada que desafía los poderes hegemónicos y cuestiona las estructuras que se consideran inamovibles. Su narrativa se adentra en los intersticios de la razón, explora lo que se filtra por las grietas del orden social y las narrativas dominantes. Las tres novelas destacan por su prosa poética intensa y desenfrenada, la disolución de líneas narrativas claras, el uso de diálogos superpuestos y una variedad

de registros lingüísticos. Además, el énfasis en las particularidades dialectales rioplatenses de las narradoras trasciende lo estilístico, convirtiéndose en una declaración identitaria y casi política que refuerza el carácter transgresor y fragmentario de estas últimas.

El presente acercamiento y análisis tiene como objetivo ofrecer una comprensión polifacética de las tres novelas de Harwicz, no solo como piezas individuales dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea, sino como textos que contienen algunos elementos de lo que podríamos llamar una estética posmodernista. Al comparar estas obras con la gran diversidad de las teorías posmodernas, esta exploración teórica no tiene la intención de proveer un amplio catálogo de referencias y citas de pensadores posmodernos (por demás, ya conocidos y abordados en bibliografía especializada), sino de encontrar, en la profusa narrativa de Harwicz, en sus recovecos, en sus personajes, en su uso del lenguaje y en sus grandes temas, la materialización y concreción de algunos rasgos posmodernistas. En estas líneas, entonces, no se hallará una disertación sobre el posmodernismo, puesto que se parte de la aceptación de su existencia como escenario y telón de fondo de la actualidad, y tampoco planteamos la validez o invalidez del término posmodernidad. Haremos referencia a nombres y a conceptos ya conocidos desde los estudios sobre posmodernidad y lo que se intentará es relacionar parte de esa teoría con la escritura literaria de Harwicz. Lo que se hallará, finalmente, es una serie de divisiones temáticas, en las que se privilegiarán las citas textuales de las novelas. Partimos de la convicción de que el mundo de las ideas posmodernas ha fluido como un río subterráneo durante casi medio siglo. La sociedad y las artes, especialmente las literarias, han generado obras que beben de este caudal teórico de forma natural y, en muchos casos, de manera casi inadvertida, sin una intención explícita o consciente de adherirse a los postulados posmodernistas. Este fenómeno refleja cómo las ideas posmodernas

han permeado el pensamiento contemporáneo hasta convertirse en una presencia latente, aunque no siempre reconocida o declarada por quienes las integran en sus creaciones.

## ESCRIBIR DESDE LA POSMODERNIDAD

Para comprender las elecciones narrativas y las exploraciones temáticas de Harwicz, primero haremos un somero repaso del mundo dicotómico de la modernidad y la posmodernidad. Zygmunt Bauman menciona que:

La posmodernidad ya no es más (y tampoco es menos) que la mente moderna que se mira a sí misma de manera dilatada, atenta y sobria, así como a su condición y sus trabajos pasados, sin gustarle del todo lo que ve y sintiendo el impulso de cambiar. La posmodernidad es la modernidad que llegó a su mayoría de edad: la modernidad que se mira a sí misma a distancia y no desde adentro, que hace un inventario completo de sus ganancias y pérdidas, que se psicoanaliza, descubre intenciones que nunca antes expresó, encontrando que estas son incongruentes y se eliminan mutuamente. La posmodernidad es la modernidad que acepta su propia imposibilidad, una imposibilidad que se vigila ella misma, que descarta conscientemente lo que alguna vez hizo de manera inconsciente. (356)

Así, la posmodernidad se entiende como la conciencia de un cambio histórico que marca el fin del proyecto de la modernidad. Esta transición hacia el posmodernismo se caracteriza, entre otros aspectos, por una crítica profunda y un distanciamiento respecto a la centralidad de la razón, lo que algunos han descrito como una “muerte de la razón” en

tanto ideal absoluto y universal. Por una parte, se tiene, como panorama de la transición posmoderna al proyecto de la Ilustración y la idea de una razón única, una razón “totalizante” de la que la modernidad se nutre; y, por otra, el postulado posmodernista de la “localización” de todos los discursos, del pluralismo de los “juegos de lenguaje” y la no universalización de la razón, sino la particularización de esta y su sujeto. En la posmodernidad se habla de la descentralización de los modelos de poder, del acercamiento de los grupos periféricos al centro y del desmantelamiento de las grandes narrativas, que serán brevemente definidas más adelante.

Históricamente, la Ilustración se desplegó como la época de la razón, promocionando la observación empírica, la búsqueda de verdades universales y la sacralidad de las grandes narrativas. Estas se convirtieron en los faros del progreso social de Occidente. Sin embargo, a mediados del siglo XX se percibe una especie de ola transformadora: el posmodernismo como reacción a los ideales de la modernidad. Figuras como Lyotard, en su ya mencionado *La condición posmoderna*, advirtieron sobre la tiranía de las metanarrativas dominantes (especialmente, las concernientes a la ciencia), enfatizando su naturaleza contingente, históricamente localizada y, a veces, opresiva. Esto suscitó un cambio paradigmático: de un mundo inclinado hacia la universalidad a uno que ponía de relieve la importancia de las micronarrativas locales, la apuesta por la diversidad y el relativismo cultural. Los acercamientos intelectuales y filosóficos posmodernistas llamaban la atención sobre las contradicciones inherentes y las dinámicas de poder que estas últimas ocultaban. El posmodernismo destaca la pluralidad y multiplicidad presentes en la sociedad. Subraya, por lo tanto, que las dinámicas de poder a menudo conducen a la marginación de ciertas voces y, por momentos, parece magnificar esas mismas diferencias.

El pensamiento occidental tradicional, que durante siglos ha dado forma a muchos de nuestros paradigmas filosóficos y teóricos, ha estado firmemente arraigado en el ámbito de las dualidades y del binarismo: la luz que contrasta con la oscuridad, lo masculino opuesto a lo femenino, el sujeto frente al objeto, lo familiar enfrentado a lo extraño o lo ajeno. Tales dualidades no han pasado sin ser desafiadas y continúan siendo el tema central de debate en el pensamiento actual. Sin embargo, el posmodernismo introduce una desviación radical. En lugar de buscar una resolución armoniosa basada en dos categorías opuestas, el posmodernismo enfatiza la disrupción, la diferencia e inclusive la negación de las mismas categorías. Desafía las normas establecidas bajo el paradigma del pensamiento racional y logocentrista; se centra en lo que está ausente, excluido, invisible o en la periferia. Este cambio implica que, en el pensamiento posmoderno, el sujeto convencional no mantiene su posición de dominio anteriormente indiscutible sobre el objeto o el sujeto. Las demarcaciones, antes claras, entre el observador y lo observado, el yo y el otro, ahora se cuestionan, se deconstruyen y, a menudo, se difuminan. Respecto a la estética posmodernista, Terry Eagleton menciona que:

la típica obra de arte posmodernista es arbitraria, ecléctica, híbrida, descentrada, fluida, discontinua, similar a un pastiche. Fiel a los lemas de la posmodernidad, desdeña la profundidad metafísica a favor de una especie de forzada superficialidad, travesura y falta de afecto, un arte de placeres, superficies e intensidades efímeras... su forma es irónica y su epistemología es relativista y escéptica. (272)

Por su parte, Gregory Castle señala que este pensamiento se caracteriza por un escepticismo principista respecto a las nociones previamente

establecidas de lenguaje, verdad e identidad. Castle percibe estos conceptos como dinámicos, en constante cambio (126). Mientras que Steven Best y Douglas Kellner hacen eco de esta idea y enfatizan la valorización posmoderna de la inconmensurabilidad, la diferencia y la fragmentación como reacciones contra lo que ven como la naturaleza restrictiva de los marcos teóricos modernos (38). Así pues, el posmodernismo se inclina hacia la idea de que no existe una única narrativa general que explique la realidad; en cambio, sí existen varias perspectivas que tienen sus propios modos distintos de comprensión.

El posmodernismo, asimismo, encuentra valor en la fragmentación, la discontinuidad y la naturaleza dispersa de las experiencias. Finalmente, las identidades en la posmodernidad no necesariamente se forman a través de dicotomías, o bien estas dicotomías ya no son necesariamente antagónicas; inclusive los opuestos se presentan en unidad en un mismo sujeto o en una misma situación. El sujeto posmoderno, liberado de estas oposiciones binarias, encuentra un espacio de intersección entre las narrativas de los categóricos binarios y sus experiencias cotidianas, que pueden ser, en última instancia, narrativas localizadas en la individualidad, la marginalidad, la unidad fragmentaria y la oposición a las narrativas de corte universalista.

Para contextualizar a Ariana Harwicz dentro del marco previamente establecido sobre el posmodernismo, es importante señalar que la autora nació en Buenos Aires en 1977. Treinta años después, en 2007, se trasladó a una comunidad rural en Francia, lejos de la capital, donde actualmente reside. Nacida en un momento clave para la consolidación académica del posmodernismo, Harwicz ha sido testigo de profundas transiciones socioculturales y políticas: de las dictaduras en América Latina (naturalmente incluyendo a Argentina) al auge de las democracias impulsadas por el mercado; de la era analógica a la digital y

de los movimientos colectivos a un individualismo exacerbado por el neoliberalismo.

Aunque no se busca establecer un determinismo sociocultural, es posible afirmar que este contexto influye en la configuración de sus obras. Harwicz construye narrativas que transgreden los límites de la representación, cuestionan los grandes relatos de unidad y homogeneidad, y reflejan la fragmentación, la contradicción y las dinámicas de poder que erosionan las relaciones interpersonales. Este enfoque, al parecer deliberado, no solo revela su posicionamiento como autora, sino también un eco persistente de las tensiones que caracterizan la época posmoderna.

Los años de formación de Harwicz en las décadas de 1980 y 1990 coincidieron con una fase de transición en Argentina, ya que el país avanzó hacia un sistema mayormente democrático y neoliberal. También fue un período de crisis económicas, marcadas por inflación, suspensión de pagos de deuda externa y acuciantes desigualdades socioeconómicas. La inestabilidad inherente y la incertidumbre de esos tiempos, sumadas al trauma colectivo del pasado reciente marcado por las desapariciones, la tortura, los miles de muertos, la violencia y la ruptura del tejido social encontraron reflejo en la literatura nacional. Es posible afirmar que esto se ve en las decisiones estéticas de la narración: las estructuras narrativas ya no eran necesariamente lineales, sino que se buscaba reflejar las realidades fragmentadas y la multiplicidad de experiencias y de puntos de vista silenciados. Señala Christopher Domínguez Michael:

Harwicz ejerce la libertad del escritor, y en ese immoralismo está más cerca de la *Vieille France* —desde Jean Cocteau se escucha decir que los grandes escritores franceses son extranjeros— de lo habitual entre la progresía argentina, o de la autoficción narcisista

tan de moda. A contracorriente de nuestra época, no da consejos de maternidad dolorosa (tema, por cierto, de la más rancia liturgia), ni de paternidad responsable. No juzga; expone, y lo hace utilizando uno de los monólogos interiores más potentes de la lengua española actual. Siempre que se escribe así entre nosotros es imposible no pensar en William Faulkner, en el cubano Lino Novás Calvo (uno de sus primeros traductores al español) y en Juan Rulfo (*La débil mental* podría tener sus cuitas con Macario). (141)

Esta valorización de la diferencia y el rechazo a adherirse a modos represivos de racionalidad modernista, pero al mismo tiempo adherirse a las formas de narrativa que cambiaron la experiencia de escritura y lectura a principios del siglo XX, dan como resultado lo que podríamos denominar posmodernismo literario.

#### ESCRIBIR DESDE EL DESARRAIGO

Las obras de Ariana Harwicz ofrecen un registro actual de la estética fragmentaria, contradictoria, transgresora y subjetivista propia del posmodernismo. Así pues, las tres novelas que conforman la *Trilogía de la pasión* presentan elementos en común. En ellas observamos una estética del desarraigo, entendida como la creación, reflexión y elaboración literaria en torno a la desconexión radical del individuo con sus raíces, ya sea por voluntad propia o por la acción de fuerzas externas que las arrancan abruptamente. Esta estética del desarraigo se manifiesta en personajes que habitan un estado deambulatorio permanente, incapaces de anclarse en categorías o nociones que, dentro de la tradición cultural occidental atravesada por una ideología patriarcal y

hegemónica, se han considerado inamovibles: la familia, la felicidad, el éxito, la pertenencia, el amor o la patria.

Las tres novelas exploran un sentido predominante de extranjería, un estado de aislamiento y extrañamiento que caracteriza a sus protagonistas. En todas ellas, las narradoras son mujeres que hablan desde la primera persona, pero que carecen de nombre o apellido. Esta ausencia de identidad nominal no solo refuerza la sensación de desarraigo, sino que amplifica la percepción de alienación y anonimato dentro de un mundo que las empuja hacia roles impuestos y expectativas normativas. Así, Harwicz ahonda en una estética donde las estructuras que tradicionalmente otorgan identidad y pertenencia se ven desmanteladas, lo que deja al descubierto las tensiones entre lo individual y lo colectivo.

Sus protagonistas son mujeres que viven al borde de un precipicio emocional y que se sienten extranjeras, ajenas al mundo en el que se les fuerza a representar un papel: ya sea como madres, como amantes, como empleadas, como hijas o, simplemente, como ciudadanas funcionales de un Estado racionalista que sospecha de las desviaciones conductuales y mentales. En las tres novelas encontramos esos rasgos posmodernistas, a saber: derivas, ambivalencia, autorreflexión, ironía y ambigüedad. Estos rasgos no solo se encuentran en la temática y en la postura ideológica de las protagonistas, sino en la misma estructura narrativa y en la elección de técnicas de representación.

Para expresar la multiplicidad de experiencias subjetivistas, Harwicz hace uso del monólogo interior y, en algunos momentos, del flujo de conciencia. Nos ofrece diálogos directos e indirectos y, sobre todo, la fluidez de un tiempo subjetivo que salta continuamente entre el pasado y el presente de la narración, y que fluctúa entre la acción, el pensamiento, la imaginación, la alucinación y la proyección de los deseos abyectos de las protagonistas; de la acción a los anhelos, secretos,

revelaciones y vaciado de la conciencia de la que los lectores somos los únicos testigos, turistas extranjeros en los páramos de las emociones de estos personajes. La lectura se convierte en una travesía por los recovecos de la mente de estas mujeres, quienes luchan contra su propio desencanto y, al mismo tiempo, poseen una clara conciencia de aquello que no quieren ser, de las identidades que simulan para encajar y de las facetas de sí mismas que detestan. Una especie de autoconsciencia posmodernista es la que podemos ver en *Matate, amor*, cuando la narradora dice: “No me violó mi abuelo ni mi tío, yo infancia tuve, pero la olvidé. No recuerdo nada anterior a ayer cuando me tomé el buque. Los expertos van a tener trabajo conmigo. Soy fruto de una familia normal. Demasiado normal... Los demonios son de mamita, yo los crie, los alimenté, los engordé” (100). Mientras que en *La débil mental* la narradora confiesa: “De pronto, tengo el tono de una muerta. La cara hinchada de una adicta en la bañera. El cuerpo épico de la que va a saltar al vacío rocoso... No estoy tocada, solo poseída, siempre es la misma respuesta. Me aburro, mamá. Mi cerebro son polillas en un jarro y se ahorcan” (10). En *Precoz*, volvemos a escuchar esta autorreflexión sobre la condición identitaria de la narradora: “El hijo no me alegra, el hijo no sacia. Me siento como un pelo dentro de una botella de alcohol, a la deriva viva y muerta” (18).

A partir de la autoconsciencia de las narradoras sobre su posición en el mapa de su subjetividad, las tres historias se decantan por la lucidez aplastante y la paradójica contradicción que hay en la aceptación de la irracionalidad como razón de ser, así como en la fragmentación como unidad en una frenética búsqueda de libertad, irónicamente, dentro de la jaula existencial que se habita. Observamos identidades fragmentadas que se acercan a la realidad a través de la ruptura de los mandatos asociados con su género, su condición marital, su edad, su pertenencia comunal y su relación consanguínea. En las tres novelas hallamos una

constante búsqueda por confrontar la categoría de lo racional con lo irracional; mas las historias no se decantan ni por una ni por otra, sino que construyen ese intersticio (o, mejor dicho, ese puente) en el que los opuestos se unen en los terrenos de lo ambiguo, lo ambivalente y lo liminal.

En 2019, en una conversación con la periodista Malena Rey en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Harwicz afirmaba que “no hay nada que me interese menos que un personaje o una situación normativizada, socialmente aceptada. Lo que me interesa es siempre el otro lado”. Más adelante, al ser cuestionada sobre las razones de su escritura, concluía: “Qué difícil que es ser contradictoria. Cuando escribo no me interesa hacer como una literatura ideológica de lo políticamente correcto [sino presentar] el lado oscuro de lo humano, detrás de la puerta, lo prohibido”. A lo largo de las siguientes secciones se realizará un acercamiento a lo que la autora denomina como el “otro lado”, lo que está “detrás de la puerta” de las grandes narrativas impuestas desde la centralidad hegemónica del poder.

#### ESCRIBIR DESDE LA DUALIDAD

En las tres novelas de Harwicz hay una confrontación entre las categorías opuestas de lo socialmente racional y lo humanamente irracional, siendo “lo racional” un concepto que ha obsesionado a la filosofía occidental. Las tres protagonistas se sienten aisladas en medio del mundo que las juzga por violentas, cínicas, impulsivas y hasta indolentes. Las tres rechazan los roles impuestos para ellas; pero, más allá de proponer alternativas *ad hoc* a las expectativas sociales, se abalanzan contra los demás y contra sí mismas en arranques de violencia física, psicológica y emocional.

Tras una pelea con su compañero, la protagonista de *Matate, amor* atraviesa un ventanal de cristal con el que se provoca heridas y, en su convalecencia, reflexiona lo siguiente: “Hace días que me tienen curándome los tajos... Me alumbran sobre la camilla y me sacan vidriecitos, hojillas, esquirlas. Me sacan del cuerpo cristales, espejitos, petalillos, fetas de vidrios... Me trajeron directo desde el pasto, inconsciente. Es la primera vez que me desmayo y me voy del mundo” (64). Ella se siente observada, tratada como un espécimen extraño que necesita que la reconforten y, sin embargo, su rabia contenida, su necesidad de violencia terminan por desbordarla y su marido vuelve a internarla, esta vez, en una casa de reposo de la que espera que la mujer salga dócil, curada de un mal que no es una enfermedad, sino un rasgo de su existencia. Dice la narradora:

Así que todavía con el sexo latiendo lo escuché, lo vi mover una boca ya lejana, decir palabras que no entendí. Las hojas se cortaban en el aire, el decorado se sacudía como si alguien nos dirigiera. Hasta que escuché, curación. Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse. Volverse una ameba. Irse a un lugar de sábanas y paredes blancas, bajo la lengua, pastillitas, pildoritas, comprimidos. (126)

Más adelante, durante la visita que le hacen su marido y su hijo, reflexiona: “Mi curación se aproxima, la veo venir. Un espeso espejo nos separa, ella y yo, la que seré al salir. Largo una risotada, mi hijo se da vuelta y me mira intrigado. Sí, es su madre la que ríe. Flor de imbéciles. Hijo y padre. Al unísono. Paridos por la misma mujer. Estoy rota y descosida” (134). Se trata, entonces, de una subjetividad dividida en dos: por un lado, el mundo interior que estalla continuamente; y, por otro, el mundo exterior que le pide docilidad, conciencia y prudencia,

pero que, de manera análoga, bombardea continuamente las posibilidades de ser. El mundo exterior de la cordura institucionalizada y de las metanarrativas del autocontrol, la locura y la racionalidad va dictando el deber ser de estas protagonistas, quienes se aferran a la experiencia interna de su subjetividad y a mirar el mundo desde dentro con su propia anarquía, su rabia y su poética del autoconocimiento.

Como hemos mencionado, en la posmodernidad se vuelve más importante revisar los discursos de poder que han dividido en opuestos binarios el entendimiento humano y, en mayor medida, el comportamiento humano. Estos binomios —ya sean yo/otro, masculino/femenino, civilizado/bárbaro o cuerdo/loco— tradicionalmente priorizan un término, relegando el segundo a la inferioridad y a la marginación. Harwicz apuesta por una narrativa que cuestiona, transgrede y señala los binomios opuestos en los que sus protagonistas ocupan el sitio relegado. Algunas de estas categorías abordadas son la oposición entre mente y cuerpo, el lugar femenino en espacios privados y públicos, la cordura y la locura, lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, el centro y la periferia, la contención y el desbordamiento emocional, lo aceptable convenido y lo inaceptable marginado, la continuidad y la ruptura, la normalidad y la anormalidad, lo humano y lo no humano, con una especial inclinación por el mundo de animales no humanos.<sup>2</sup> No solo se apuesta por romper con el binarismo, sino, en buena medida, por fusionar los opuestos.

---

<sup>2</sup> En las tres novelas hay una presencia directa e indirecta de animales. Una especie de bestiarío que se relaciona con los impulsos, los deseos y las diversas identidades de las protagonistas. Desde un sentido semiótico, estos signos animales son tanto indicio como símbolo del estado emocional de las narradoras. Es en *Precoz* donde abundan más estas presencias no humanas. Como muestra del profuso universo bestial de Harwicz tenemos menciones a una mujer jabalí (8), una coneja con ojos azules (13), un cisne que hace llorar a la madre y al hijo (13); musarañas que se mordisquean (15), gatos abandonados por familias que parten de vacaciones (26); escorpiones rojos (28), una cabra recién parida (28);

En las tres novelas, pero especialmente en *La débil mental* y en *Precoz*, hay dos planos narrativos: el externo y el interno, siendo este último el que predomina. Intercaladas con las acciones del presente de la narración se van tejiendo los recuerdos de infancia en una especie de flujo de conciencia que fuerza la atención y la fusión del binomio presente/pasado. Hay una oscilación constante entre el recuerdo y la acción presente y ahí es donde hallamos tanto la posición de las protagonistas frente a las estructuras jerárquicas de las categorías binarias, como la transgresión de las fronteras entre lo socialmente aceptado y lo socialmente repudiado. En *La débil mental* la narradora recuerda:

Mamá levantándome en los hombros para que coma del árbol, mamita haciéndome caminar sobre un leño caído, mostrándome el sexo, ansiosa esperando que me haga adicta... Mamá feliz cuando mi espalda es atravesada por un elástico sujetador y ya hablo sucio. Mamá sonriente el día en que un hombre me siguió en el bosque y me dijo, no tengas miedo... Satisfecha cuando

---

desperdicios de aves de corral (40), la lobreguez de las vacas que van en el camión camino al degolladero (40); un cernícalo que se adormila de pie (56); un rebaño de reses (72); una manada de gatos salvajes (73); menciones a una cabeza de toro y una de corzo disecados, una pata de rinoceronte (84); referencias a arrecifes de coral, sardinas, jureles, róbalo (91). La narradora dice: “Yo miro las ovejas a alta velocidad relumbrar sobre el hielo, la lana enhebrada sobre sus carnes que en la rapidez se vuelven tul, se vuelven perlas” (39) y con la poeticidad de la prosa continúa: “Todo se corta a medianoche como un caballo a látigo” (41). “Silencio. Somos dos patos de corraliza” (54). “...ningún pájaro sobre las cúpulas de las iglesias ni castillos” (59). “Todavía se puede confundir el ataque feroz de un oso sucio con el de un ovejero” (65). Menciona roedores que gruñen (68); una bandada de aves (73). Y hacia las últimas páginas de la novela, concluye su inventario de animales con una observación, una vez más, poética: “Eso es un gato que salta allá. Me parece un gato acuático, me hace acordar al mío, me parece que sigue el mismo destino” (93).

empecé a dibujar erecciones en las mesas del colegio. Ansiosa por... irnos de copas a un pub... y tocar bíceps. Y ratonearnos de lo lindo en los mingitorios del lugar. (27)

Se trata de la narración de las expectativas eróticas y sexuales de la madre proyectadas en su hija. Proyecciones que, tradicionalmente, no tendrían cabida en la relación madre-hija; pero que, en este caso, van moldeando la personalidad de la protagonista y el vínculo transgresor que tiene con su madre, así como su autoimagen y la percepción sobre su madre.

Por su parte, en *Precoz*, y a diferencia de las otras dos novelas, la acción está menos demarcada por indicios temporales; con ello, se difumina la concepción ordenada y cuasicronológica de la acción narrativa. No hay espacios entre las escenas ni indicadores de diferentes momentos de la narración; aunque sí hay una fluidez de los acontecimientos y de las transiciones entre acciones, actos de habla y actos de pensamiento. No hay divisiones en capítulos o en partes. Todo se da de manera desbordada como un flujo continuo de pensamientos, acciones, diálogos, tiempos y espacios yuxtapuestos y sobrepuestos simultáneamente. Sin embargo, *Precoz* mantiene el ojo crítico y transgresor de las reflexiones de la protagonista, una madre soltera que tiene una ambigua relación con su hijo preadolescente y con el entorno en el que ambos son extranjeros: una tierra agreste e indolente. Se trata de una madre que rompe con el precepto de la ejemplaridad y que, en algunos momentos, adopta el rol de camarada adolescente, como cuando pide a su hijo que no vaya a la escuela y que la acompañe a buscar a su amante: “No vayas hoy, acompañame, perdón, mañana te llevo al colegio [...] Dale, no seas egoísta, hoy no te vas a perder de nada y yo te necesito, qué lección pueden aprender” (21); o bien, de la madre que, lejos de educar a su hijo en la empatía y la compasión es cómplice de la indiferencia y, por momentos, de la crueldad que ambos despliegan.

Esto último se observa, por ejemplo, ante una chica en problemas que, aterrada, va pidiendo ayuda tocando las puertas de las casas del vecindario: “mi hijo asoma la cabeza desde el primer piso. Una mina de negro, me dice... La alumbramos, está toda rota, se bate... Oímos que toca la puerta de enfrente... Los dos agitados, riendo de la aventura de ver a alguien sufrir, pedir auxilio, desesperar delante de nuestros ojos, las tetillas duras, el cuello rígido” (44). Es evidente la transgresión a los códigos morales esperados en una figura materna que, de acuerdo con el gran relato de la maternidad (pero, sobre todo, el gran relato de la compasión) es la encargada de educar a sus hijos en cuanto solidaridad y empatía hacia los demás.

La protagonista de *Precoz* es una mujer que traspasa los límites de lo esperado y que ejemplifica lo que Michela Marzano señala en cuanto al sujeto en la hiperviolenta posmodernidad individualista e indiferente:

Es posible que un individuo crezca con la convicción de que uno se basta a sí mismo y de que los demás solo son obstáculos que hay que apartar, enemigos que hay que derribar. Es entonces cuando el ser humano se vuelve insensible y cínico y cuando el sufrimiento del otro lo puede dejar indiferente. El hecho de estar constantemente en contacto con la violencia y sus múltiples manifestaciones crea una especie de hábito; y el hábito embota las emociones y atenúa la cólera ante las injusticias a las que nos enfrentamos. Hasta acostumbrarse a la crueldad, acomodarse a ella y creer que la compasión ante el sufrimiento de los demás no es más que una manifestación de la debilidad. (89-90)

Esta apuesta por el subjetivismo, la fragmentación, la transgresión del deber axiológico y el señalamiento de las fronteras de categóricas

conceptuales, jerárquicos y binarios atraviesa las tres historias. Menciona Gérard Imbert que:

la ambivalencia tiene su traducción narrativa con relatos menos maniqueos —con una mayor porosidad entre los valores, una relativización del bien y del mal, relatos no clausurados, con finales a veces apóricos, donde ya no cabe una lectura unívoca de los hechos, relatos de estructura laberíntica a imagen de las mentes retorcidas que pretenden reflejar. (728)

Aunque el estudio de Imbert se centra en la narrativa cinematográfica, no cabe duda de que esta perspectiva sobre la ambivalencia es la que hallamos en la trilogía de Harwicz. Al cuestionar, o incluso rebelarse contra lo establecido, y al involucrarse con la hibridez de los binomios, Harwicz nos da una narrativa contingente, laberíntica y subjetivista. No nos invita a pensarla desde lo coherente y lo aceptable, sino desde la divergencia, el conflicto y el grito de la ambivalencia: ingredientes con los que confecciona una estética y una poética del resquebrajamiento de la moralina humana.

#### ESCRIBIR DESDE EL OTRO LADO

Una de las características más discutidas del posmodernismo es su propensión a desafiar y cuestionar las metanarrativas. A menudo denominadas “grandes narrativas” o “narrativas maestras”, las metanarrativas son estructuras narrativas sedimentadas en las capas culturales cuyo fin es dar razón y sustento a diversos fenómenos en un determinado contexto. Las metanarrativas afirman verdades de carácter universal y, supuestamente, estable. Ya sea la narrativa de la Ilustración

sobre la imperiosa necesidad del progreso o las historias culturalmente omnipresentes sobre roles de género, estructuras familiares y etapas de la vida, estas narrativas han servido a menudo como ancla para la comprensión de las dinámicas individuales y colectivas de la humanidad. Jean-François Lyotard propuso, entre otras cosas, que en el posmodernismo se da una incredulidad hacia las metanarrativas. Para Lyotard, la esencia del posmodernismo radica en su escepticismo hacia estas grandes historias; especialmente las metanarrativas de la ciencia. Aunque el posmodernismo no niega completamente la existencia o influencia de estas, desafía su autoproclamación de universalidad al indagar en sus supuestos fundamentales.

Para los fines que perseguimos en el presente texto, consideramos que un ejemplo de metanarrativa es la maternidad, especialmente la que ha sido definida en las culturas occidentales patriarcales. Esta macronarración —repleta de nociones de un instinto maternal innato, una vinculación natural incuestionable y una incondicionalidad inquebrantable— a menudo margina a quienes se desvían de estos ideales o los presenta como anomalías en un *continuum* de maternidades hegemónicas. La representación que hace Harwicz de lo que ella misma ha definido como “maternidades disidentes” sirve como una crítica a este gran relato y pone sobre la mesa la naturaleza diversa y multifacética de otras experiencias maternas que, a menudo, no son representadas o, de llegar a serlo, se presentan a manera de lección moral de lo que no debe ser. Una de las preocupaciones del posmodernismo se relaciona con las dinámicas de representación y las estructuras de poder subyacentes que dictan estas representaciones. Al diseccionar representaciones dominantes, el posmodernismo expone la naturaleza construida de la realidad y destaca perspectivas marginadas o alternativas. En consecuencia, al desafiar las representaciones tradicionales de la maternidad, el posmodernismo en Harwicz confronta

las estructuras patriarcales que históricamente han circunscrito los roles de las mujeres, aceptados y perpetuados tanto por hombres como por mujeres.

La representación que Harwicz hace sobre la maternidad no es idílica ni ideal. Se inclina más por la ambivalencia, las transformaciones, las contradicciones y los conflictos que la maternidad conlleva. Estas representaciones reconocen que la maternidad no es un emblema de crianza y conexión, sino condiciones marcadas por sentimientos de pérdida, sacrificio, condena y resentimiento. Este reconocimiento es fundamental, ya que la maternidad en las tres novelas de Harwicz induce una metamorfosis significativa en la autoidentidad de las protagonistas, su relación con su propio cuerpo y, sobre todo, su postura en un mundo que las obliga a actuar conforme los preceptos de la metanarrativa maternal. Los personajes femeninos de Harwicz se levantan contra las representaciones tradicionales de la maternidad y desde los márgenes de lo socialmente esperado gritan con violencia su frustración y su rabia. Sus novelas instan a los lectores a reconsiderar sus creencias arraigadas y confrontar las narrativas culturales de carácter simbólico que moldean las percepciones sobre lo que debe ser una madre o la relación que debe darse entre madres e hijos.

Tal resquebrajamiento de metanarrativas no se limita a la de la maternidad, sino que incluye otros grandes relatos alrededor de la familia, el deseo sexual, la violencia y la abyección. En *Matate, amor* la protagonista dice:

Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. A quién. ¿A él sentado en mis rodillas, metiendo la mano en mi plato de restos fríos, jugando con un hueso de pollo? ¡No! Dejá eso que te atragantás. Le tiro una galletita. [...] No lo dejo terminar y le meto otra galleta, se atora. No me hago cargo de lo que pueda

pensar de mí. Lo traje al mundo, ya es suficiente. Soy madre en piloto automático. [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más. (108)

Si bien, podría asumirse que hay un odio hacia el hijo, no es del todo así. Su principal rabia proviene de la soledad en la que se ve inmersa en la metamorfosis de la maternidad. La voz narrativa se rebela contra las narrativas del cuidado y de las maternidades tradicionales; contra la posición social y la teatralización del acto de engendrar y cuidar a otro ser humano. Al respecto, dice: “Hay que parecer entusiasmada y hay que hacer que parezca que se vive. Hay que llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso hay que hacer para que tenga infancia” (57). Se trata del desenmascaramiento del simulacro de la infancia y de la maternidad y de la ambivalente relación identitaria entre madre e hijo. Es la distancia que separa el “ser” del “parecer” la que refuerza el malestar de la protagonista y, al mismo tiempo, la que la orilla a transgredir esa frontera al darse cuenta de la no-identidad que posee, la cual le sirve como motor de cavilaciones y acciones violentas contra ella, el padre de su hijo y el niño. Paradójicamente, una no-identidad es la que le da identidad; del tipo problemático y fragmentado, mas identidad a final de cuentas.

Al hacerse consciente de que el simulacro es un decorado teatral, la protagonista de *Matate, amor* se siente traicionada por sí misma. La madre primeriza decide errar, liberarse, actuar bajo el impulso de una necesidad de recuperar una identidad que la maternidad había eclipsado y lo logra (o al menos lo intenta) haciendo lo que, a otros, podría horrorizar, puesto que se trata del abandono de su hijo: “Aceleré, no sé si puse primera o tercera. ¿Adónde vas? ¿Estás loca? No tenés el permiso, oí ya lejos. Es tuyo, te lo regalo, te lo doy envuelto en papel de seda, vos te lo merecés más que yo. Te lo doy. A nuestro hijo, dije,

mientras salía la gente a ver qué pasa, rumoreando que estaba sacada de nuevo” (161). De acuerdo con Gregory Castle:

Mientras que los posmodernistas abrazan la no-identidad, no la consideran una posición auténtica. De hecho, para ellos, la autenticidad es una quimera, producida por el régimen estético y reforzada en el rechazo modernista de la estética en favor de una antiestética más auténtica. En la precesión de las simulaciones, en el no-ser de la diferencia, solo lo inauténtico y lo falso pueden adquirir el estatus de “verdad”, y eso únicamente en cuanto a su propio estatus inauténtico, su falsedad. La simulación en sí misma, la semejanza, el acto de semejanza se convierte en la base para cualquier reivindicación de la verdad.<sup>3</sup> (130; trad. mía)

Irónicamente, a mayor falsedad del papel representado por la madre de *Matate, amor*, mayor constatación de la realidad de su irreal estado. De ahí que su monólogo interior esté cargado de reflexiones en las que se mueve entre el arrepentimiento, la frustración y el rencor: “Si no hubiera habido ese gesto de darme la vuelta, si yo hubiera cerrado las piernas, si le hubiera agarrado la pija, no tendría que ir a la panadería a comprar la torta de crema o chocolate y las velitas, medio año ya” (13). En momentos en los que, a los lectores, podrían parecerlos de fría crueldad, la madre pinta escenas que son auténticas revelaciones de la

---

<sup>3</sup> “While postmodernists embrace non-identity, they do not find in it an *authentic* position. Indeed, for them, authenticity is a chimera, produced by the aesthetic regime and reinforced in the modernist rejection of aesthetics in favor of a more authentic *anti*-aesthetics. In the precession of simulations, in the non-being of difference, only the inauthentic and untrue can acquire the status of a ‘truth’ and then only about its own *inauthentic* status, its *untruth*. The simulation itself, the resemblance, the *act* of resemblance becomes the ground for any claim to truth” (130).

naturaleza humana, cargadas de franqueza y, probablemente, de liberación:

y me voy afuera... dejando al bebé sentado frente al fuego... Ya está cantado, el bebé gatea hasta la chimenea y en segundos va a necesitar el botiquín... El bebé pone las manos en las brasas, el padre reacciona a lo Bush en las Twin Towers... Le pone mertiolate en la palma de los pies y las manos. Su sangre parece espuma. Es un extraterrestre. Niñito rojo revolucionario. Yo no entro porque soy una marginal, no sé hablar sin insultar, espío las casas de la gente y hace días que no me baño. (74)

En la narrativa de Ariana Harwicz, la frontera entre lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, se desdibuja de manera que nos remite a los conceptos de simulación y disimulo que Jean Baudrillard explora en *Cultura y simulacro*. Baudrillard distingue entre disimular y simular, afirmando que “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (5). Esta diferenciación es esencial para comprender cómo las protagonistas de Harwicz interactúan con su realidad, manipulándola y, a la vez, siendo manipuladas por ella. En *Matate, amor*, la protagonista describe cómo, a manera de macabra broma, coloca un bebé de plástico en el asiento trasero de su coche cuando su marido no está: “Los días que mi marido sale de viaje pongo un bebé de plástico en el asiento trasero del auto en pleno estío. Me divierte ver la cantidad de vecinos y empleados estatales que se alarman. Me gusta mirar sus reacciones de buenos ciudadanos, de héroes queriendo romper el vidrio y salvar a la criaturita de una muerte por asfixia” (24). Este acto no es meramente disimular la ausencia de un bebé, sino simular su presencia. Con ello, la protagonista se deslinda del

grupo de las buenas conciencias que actuaría para poner a salvo al bebé; se inclina por el lado “oscuro” de la naturaleza humana, con lo que puede reafirmar una de las muchas facetas de su hartazgo y encono. La simulación “vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (Baudrillard, *Cultura y simulacro* 6). Este juego con las apariencias nos habla sobre cómo la simulación no solo imita la realidad, sino que la genera y, al producirla, cuestiona la esencia misma de lo que es verdadero.

Por su parte, en *La débil mental*, Harwicz explora la naturaleza de la pasión a través de un diálogo entre madre e hija, que revela la paradoja de la simulación y la autenticidad en el amor:

Lo real de la pasión, hija mía, es su imposibilidad. Ay, no, ya sé mamá todo eso. Shhh. Digo que si fuera posible, no sería posible, eso es algo que aprendí el día que subiendo al capot con una mochilita en la espalda le dije a mi rubio alto, me voy con vos, soy tu posesión, quiero morir en tus brazos, y nunca más lo volví a ver. O sea, quiero decir, que es posible porque es imposible [...] Sabiendo esto de memoria, que es el sufrimiento de la imposibilidad de una pasión lo que la vuelve pasional, seguimos luchando por volverla posible. ¿Por qué mierda? [...] Porque así somos las mujeres, seres endemoniados y testarudos. Así somos de huecas. No queremos sufrir, odiamos sufrir, [...] pero si no sufrimos no hay pasión, sufriendo volvemos posible lo imposible, la pasión misma [...] Enamorarse es la gran condenación. Enamorarse es el diluvio con un refugio electrificado. (69)

La madre sugiere que la pasión es auténtica precisamente porque es imposible, lo que recuerda la idea de Baudrillard de que la simulación crea una realidad en la que lo verdadero y lo falso se confunden. No solo

se trata de una paradoja argumentativa en la que la imposibilidad se vuelve una posibilidad, se trata del sino que atraviesa a las protagonistas de la trilogía: mujeres que habitan los lindes de lo falso y lo verdadero en juegos de simulación que las fuerzan a escapar de ellos. Son mujeres que, además, viven en el intersticio de la imposibilidad que, irónicamente, se vuelve la única posibilidad.

En *Matate, amor* se presenta la imposibilidad de no ser madre una vez que ya se es; la imposibilidad de plenitud sexual en un matrimonio que fue construido a partir de la simulación de una necesidad. En *Precoz*, la protagonista se aferra a una relación afectiva que, lejos de darle la certeza que busca, la arroja a una extranjería solitaria y desamparada en la que es imposible no arrastrar a su propio hijo. De manera similar, en *La débil mental*, la hija se somete a las reglas de la imposibilidad al confirmar que su amante no dejaría nunca a su esposa y al vivir en eterna complicidad criminal con su propia madre. Al intentar convertir lo imposible en posible, los personajes de Harwicz simulan una forma de autenticidad que, al igual que en la simulación descrita por Baudrillard, desafía la realidad objetiva. Sin embargo, en manos de estas mujeres, el desafío es contener la rabia, la frustración, la descarnada soledad. La pasión, al volverse posible a través del sufrimiento, se convierte en un simulacro: una construcción que, aunque ficticia, se vive como real y refleja la tensión entre lo verdadero y lo falso, lo posible y lo imposible.

Siguiendo con las representaciones y antirrepresentaciones de la metanarrativa de la maternidad en *Matate, amor*, la narradora reflexiona sobre la inevitable metamorfosis de su hijo a medida que crece, adquiere lenguaje, y asimila las metanarrativas y expectativas sociales que moldean su rol en la sociedad. Aunque esta transformación lo integra al ámbito de lo simbólico y normativo, no logra borrar por completo el vínculo animal, primigenio y salvaje entre madre e hijo. Este vínculo se evidencia en escenas cargadas de una conexión visceral: “Apenas camina y ya pudo

treparse a un árbol. He parido a un pequeño bárbaro. Subí y nos quedamos abrazados... Vimos también la muerte de un pichoncito desprendido de su nido... Le di de probar el agua empantanada del estanque. De comer los pétalos de las flores más coloridas y perfumadas. De morder las hojas para beber la savia. Imitamos los sonidos de los animales y fuimos parte de ellos” (76). Sin embargo, esta relación primigenia y libre es fugaz. Más adelante, la narradora expresa con melancolía el distanciamiento inevitable entre madre e hijo: “Qué estarán haciendo padre e hijo... Los veo olvidándose paulatinamente de mí esta noche y lentamente la que sigue también” (144). Esta despedida simbólica del lazo instintivo con la madre refleja el tránsito del hijo hacia un mundo regido por las normas sociales, donde su identidad se construirá en relación con el padre, los mandatos de la racionalidad y su integración como un ser funcional dentro de la sociedad. A pesar de su actitud desafiante hacia los roles maternos tradicionales, la narradora muestra un deseo profundamente humano de preservar algo excepcional para su hijo, un anhelo que contrasta con la crudeza de su realidad: “Quisiera que la primera palabra que diga mi hijo sea una palabra bella... Que diga magnolia, que diga piedad, no mamá o papá, no agua. Que diga devaneo” (30). Este deseo subraya una contradicción latente: aunque la narradora rechaza las imposiciones sociales, también ansía que su hijo habite un espacio distinto, más poético y trascendente, que escape a los condicionamientos de la normatividad. Estas tensiones reflejan el núcleo de la novela, donde la maternidad es simultáneamente vínculo animal y carga simbólica, conexión instintiva y espacio de ruptura.

Por su parte, en *La débil mental*, hallamos la contradictoria y ambigua relación madre-hija y también encontramos la postura marginal que, desde la periferia, nos ofrece otra versión del gran relato materno. En esta novela, este último va de la asfixiante invasión a la intimidad de

la hija, hasta la complicidad y colaboración entre madre e hija en un acto criminal. Ambas mujeres se desenvuelven en una sociedad de prohibiciones en donde las convenciones y los grandes relatos organizan y constriñen las acciones individuales. La protagonista recuerda lo siguiente:

Y viene un aluvión y es otra vez de madrugada desnuda en la pileta redonda de plástico, mamá aplaudiendo mis dos incipientes tetas [...] Salí a ver la oscuridad, a dar brazadas, a extraer savia, néctar... Era la primera vez que me masturbaba de miedo, hasta que la vi. Había estado agazapada en su tapado de piel [...] Y empezó a aplaudir la perversión del amor cada vez más fuerte, bravo nena, sos la luz al final del túnel, te felicito, ya sos una flor de hembra, bravo hija, sos un pedazo de mujer. Me cubrí y salí corriendo. (31)

Lejos de representar el tabú de la corporalidad y el despertar sexual que, se pensaría deberían o podrían ser censurados por la madre, es ella, la madre, quien insta a su hija a la experimentación sexual y declara, con entusiasmo, el ingreso de la hija al ámbito del comportamiento erótico que se desborda en la construcción de una serie de momentos juntas: la mayoría de ellos imaginados por la hija. Así, ella describe: “Las dos calientes, desde el cuero cabelludo, las dos puercas abandonadas. Dos lindas zorritas de hocico naranja. Dos alérgicas. En realidad, soñando que entran dos individuos de sombrero de ala ancha por la tranquera, piden permiso y pasan a violarnos contra las sillas, contra el subibaja de madera, en la pérgola, a una por atrás, a la hija por delante” (14). Cuando el amante de la hija decide terminar la relación porque su esposa se encuentra embarazada, es la madre quien motiva a la hija a planear un último encuentro del que el amante no saldrá ileso. En una secuencia cargada de abyección y descarnadas decisiones, encontramos una

transgresión al ámbito de los preceptos éticos que sustentan el proyecto de racionalidad y moralidad de nuestro contexto. Un momento en el que la frustración, la rabia, el odio y el desconsuelo ponen a madre e hija en una situación que transgrede los límites de lo moralmente correcto:

Mamá se desorbita. No puedo darle el visto bueno, no puedo asentir, no puedo levantar la mano en señal. Y ella se manda sola, salta del banco con energía y da un primer golpe con la cuchilla en la nuca. Y lo tira... El sexo es un asco, ya empieza a toser agua y sangre, ya tiene la cabeza al revés... Vení acá, mierda y me lo da por el mango, me pesa. Levanto el machete con todo mi amor, con todo mi corazón, también moribundo. El oxidado machete contra el cielo nuboso se clava una vez más en su estómago, otra vez, dice, y lo levanto y lo descargo pesado en su pecho, otra vez, dice, y lo levanto y lo incrusto en su cuello, ya está bien, ya basta, no te ensañes, respirá hondo, ahora largálo, aflojá. A mi lado una piedra plana, quiero echársela encima, borrar su cara. Ya está bien, ya podés descansar. (82)

Finalmente, en *Precoz* volvemos a asistir a la pulverización de los preceptos alrededor de la metanarrativa de la maternidad. Esta vez, es la madre protagonista quien reflexiona, explícitamente, sobre lo que se esperaría de ella respecto a su hijo pubescente: “Se hizo de noche y mi hijo ronca en ayunas. No le compré ni unos saladitos de queso en las máquinas de la estación de servicio ni salió a mear sobre la panorámica. Puede que le esté provocando un retraso. Que haya lesiones severas o moderadas” (23). A pesar de los descuidos de la madre —por ejemplo, no darle de comer al hijo, olvidar recogerlo a la salida del colegio, comprarle un *scooter* y mentir sobre la edad del niño para adquirirlo—, hay en esta relación madre-hijo una complicidad similar a la que

observamos en *La débil mental* entre madre e hija. En este caso, es el hijo quien ayuda a la madre a autoafirmarse y autodestruirse por su obsesión hacia un hombre casado. Una noche, madre e hijo van a la casa del amante para enfrentarlo. El hombre los rechaza y, ante tal respuesta, el hijo ayuda a la madre a apedrear la propiedad en un acto de complicidad y camaradería con la madre:

Mi hijo agarra una piedra y me la pasa. Juntos bajamos y nos instalamos cerca de las cristaleras y las claraboyas. Primero cae una como misil detrás de un monte, y después él lanza la otra, la más grande que les rompe el vidrio del salón. Se escuchan insultos... tiramos a darles en la cara, tiramos en un turbión de fuegos artificiales, tiramos grandes y pequeñas piedras mientras se cierran las cortinas y las persianas, rompemos el vidrio de la cocina que se pulveriza. (65)

De las tres novelas, es en *Precoz* en la que se reflexiona más sobre el ingreso al mundo social en el que se espera la transformación del hijo tras separarse de su madre. Su madre piensa con cierta preocupación:

Mi hijo sin madre a qué velocidad andará por los despeñaderos, qué le harán los otros, cochinos, toxicómanos... Lo arrastrarán a romper cerrojos de los chalets burgueses, a robar comida de las heladeras de las casas bajas de veraneo, a mojar a los retirados para vaciarles los bolsillos... secuestrar neerlandesas que juegan en las puertas de sus habitaciones arrendadas. (78)

Pero la madre también se da cuenta de cómo el lazo primitivo madre-hijo aún llega a vislumbrarse en algunas reacciones del hijo y, dada la edad de este y su estado de transición de la infancia a la adolescencia, a

ella le parecen extrañas y ambivalentes. En el deambular de su huida, la madre reflexiona: “Lo tengo sobre mí... Miedo de que alguien nos vea. Miedo de querer que siga arriba... Salgo de la zona techada y afuera todo es mugidos. Tengo la intención de irme sola pero se levanta y me sigue... Y me roza con los dedos mientras trotamos. Algo que hacía siempre pero que ahora me parece fuera de lugar. Me detengo. ¿Vos no me habrás pedido que nos fuéramos para alejarme de él?” (69). La novela provee ciertos indicios ambiguos sobre la conexión edípica entre estos personajes; mas no ahonda en ellos, dejándolos como posibles índices de una relación codependiente, o bien, con probables tintes incestuosos.

En estas líneas hemos podido vislumbrar el significado del concepto “maternidades disidentes”, que Harwicz emplea para referirse a sus novelas. Se trata de maternidades que, a pesar de ser altamente destructivas y autodestructivas, también están cimentadas en un lazo cómplice con la hija en el caso de *La débil mental* y con el hijo en el caso de *Precoz*. Se trata de personajes parias que arrojan piedras al mundo, seres marginados que luchan contra las expectativas y los poderes que les obligan a ser dóciles y a actuar conforme las reglas dictadas por la tradición y las aspiraciones modernas, y que desbordan las fronteras de lo racional y lo irracional. El único caso de la trilogía en el que la protagonista se hunde en su soledad es *Matate, amor*, ya que ella no tiene un lazo cómplice con su hijo, quien, a lo largo de la historia, va creciendo y apegándose mucho más al padre. Su hijo y su marido son dos protuberancias con las que carga, dos tumores que observa, que le duelen, pero que no puede ni quiere extirpar. La figura que funge a manera de cómplice de la protagonista y que, de una forma u otra, logrará paliar la soledad es la aparición ambigua y fantasmática de un ciervo: un ciervo real o un ciervo imaginario, un ciervo-símbolo del deseo y de la libertad, o un ciervo como índice semiótico de la presencia de un amante. Dice la narradora: “El ciervo se detiene embalsamado, los

ojos de vidrio. Está conmovedoramente quieto. Él es mi hombre, el que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma que hablan no alcanza. A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad” (77).

La obra de Ariana Harwicz puede ser leída a través de la constatación del simulacro en el que los poderes hegemónicos se materializan y se autoproclaman verdaderos. Según Baudrillard, “todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella [...] o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación” (*El complot del arte* 24). En las novelas de Harwicz, la maternidad, por ejemplo, no se presenta como una experiencia auténtica y esencial, sino como un simulacro, una construcción social que es constantemente deconstruida y reconstruida de manera exógena a la mujer que la experimenta. Al relacionar los postulados de Baudrillard con la escritura de Harwicz, es posible constatar que su literatura se resiste a “borrar todas las huellas del mundo y de la realidad” (*El complot del arte* 27) y, en su lugar, confronta y resucita continuamente las apariencias del mundo, solo para cuestionarlas y subvertirlas.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ariana Harwicz no solo es conocida por la transgresión dentro de su narrativa, sino también por su papel como figura cultural que levanta la voz e incomoda a quienes adoptan posturas públicas controvertidas. En una entrevista de mayo de 2024 realizada por Victoria Liendo, Harwicz critica duramente a figuras públicas que, en medio de un creciente antijudaísmo tras los ataques del 7 de octubre de 2023, apoyan posiciones que ella considera hipócritas y peligrosas. Refiriéndose a la lucha de las mujeres iraníes contra la opresión, Harwicz contrasta esta resistencia con lo que describe como una “parodia” en Occidente, donde celebridades como Cate Blanchett exhiben símbolos políticos en eventos glamorosos mientras el mundo enfrenta una crisis que podría llevar a una Tercera Guerra Mundial. Harwicz no teme señalar estas incoherencias, criticando la decadencia y el fanatismo disfrazado de buenas intenciones, con lo cual se posiciona como una pensadora activa y crítica de nuestra época.

## ESCRIBIR, SIMPLEMENTE

Los personajes de Harwicz, atrapados en arrebatadas pasiones con ellas mismas y con otros, oscilan entre el deseo y la exasperación, y se ven envueltos en actos de violencia autoinfligida. Son personajes que parecen estar perpetuamente negociando las tensiones entre los confines del orden social simbólico y los deleites desenfrenados y subversivos del deseo individual (que bien podría llamarse “libertad individual”) y la rabia propia de la condición humana. Su fervor erótico intenso, obsesivo y a menudo contradictorio podría verse como la afirmación de una rebeldía, un escepticismo respecto a los preceptos preconcebidos y una lucha contra la hegemonía de las metanarrativas dominantes que puede conducir a la destrucción de otros y a la autoaniquilación.

Esta representación sin adornos critica eficazmente los ideales sociales en torno a la relación madre-hijo/hija. Al desenterrar las experiencias crudas y viscerales de sus protagonistas, Harwicz cuestiona las nociones romantizadas de la maternidad y, en general, la artificialidad de la representación de los roles asignados a mujeres y hombres. Destacan, en su lugar, las emociones laberínticas, los conflictos y las complejidades intrínsecas a la psique humana. Sus personajes, al resistir las expectativas sociales y al habitar los márgenes de lo aceptado, nos muestran un espejo cóncavo en el que se exhibe la distorsión de la realidad humana: una distorsión que emana de sí. La intensidad de sus luchas internas y su rechazo a las convenciones sugieren un mundo en el que lo que se percibe como normativo es, en sí mismo, una construcción frágil y cuestionable.

Las tres novelas de Harwicz encarnan el espíritu del posmodernismo que, aunque no sea denominado como tal, sigue siendo palpable. Sus narrativas cuestionan pilares socioculturales como la familia y la maternidad, mientras desafían construcciones binarias como

la locura y la cordura, lo racional y lo irracional. Su estética del desarraigo y el resquebrajamiento identitario pueden ser muestra de la inclinación del posmodernismo hacia la complejidad, la incertidumbre, la ambivalencia y la ambigüedad. La dislocación y fragmentación evidentes en las identidades de sus personajes nos remiten a un sentimiento generalizado de un yo fracturado en un mundo que nos fuerza a creer y reproducir sus grandes relatos.

¿Por qué es significativa esta exploración en el contexto más amplio de la narrativa actual y, lo que es más importante, por qué sugerimos que el posmodernismo, contrariamente a ciertas críticas, está lejos de ser un vestigio del pasado? El dinamismo del pensamiento posmoderno radica en su misma esencia: un desafío a lo aceptado, una resistencia a la categorización y una representación multidimensional. Es esta negativa a ser encasillado, a desafiar la camisa de fuerza del pensamiento racional, lo que asegura su relevancia duradera. En un mundo que continúa lidiando con límites cambiantes, ya sean políticos, culturales o identitarios, el “otro lado”, como Harwicz menciona, se convierte en un espacio desde el cual se puede explorar y comprender más profundamente la condición humana.

Finalmente, el posmodernismo, a través de las obras de autores como Ariana Harwicz, demuestra que sigue siendo un marco vigente para entender la literatura y la cultura contemporáneas. Su enfoque en la fragmentación, el escepticismo y la subversión nos permite cuestionar y dismantelar las narrativas hegemónicas que aún persisten. Las ideas del posmodernismo pueden readaptarse y resignificarse en un contexto donde reinan la ambivalencia, la ambigüedad, el subjetivismo, el desencanto, el desarraigo, el simulacro, las micronarrativas, el desplazamiento periférico, el dismantelamiento y la desacralización de los grandes relatos, así como la búsqueda de un *telos* para ser, permanecer y devenir en el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Amorrortu, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cultura y simulacro*. Nirvana Libros, 2002.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y ambivalencia*. Anthropos, 2005.
- Best, Steven, y Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. Macmillan, 1991.
- Borrat, David. “Ariana Harwicz sobre *Matate, amor*, la ‘novela maldita’ que Scorsese llevará al cine”. *Infobae*, 23 Mar. 2023, <https://www.infobae.com/cultura/2023/03/23/ariana-harwicz-sobre-matate-amor-la-novela-maldita-que-scorsese-llevara-al-cine/>.
- Castle, Gregory. *The literary theory handbook*. Blackwell Literature Handbooks, 2013.
- Domínguez, Christopher. “*Degenerado y Trilogía de la pasión* de Ariana Harwicz. Entre Camus y Scorsese”. *Revista de la Universidad de México*, no. 894, mar. 2023, pp. 140-143.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Harwicz, Ariana. “Conversaciones — Ariana Harwicz”. *YouTube*, publicado por Museo Malba, 29 jul. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Bjf7SMF9PD8>.
- \_\_\_\_\_. *La débil mental*. Dharma Books, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Matate, amor*. Dharma Books, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Precoz*. Rata, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Trilogía de la pasión*. Anagrama, 2022.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra, 2010.
- Liendo, Victoria. “Entrevista a Ariana Harwicz”. *Revista Seúl*, 26 may. 2024, <https://seul.ar/ariana-harwicz/>.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Cátedra, 1994.

Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo*. Tusquets, 2013.