

# **Levántate, Lázara: la propuesta antisocial de La muerte de mamá.**

Rey Emmanuel Andújar

*Voy vagando por las calles con  
la mirada extraviada, sin ver nada,  
yo que todo lo he visto, cerrando  
a veces los ojos convulsivamente cuando  
se asoma a ellos el recuerdo de aquella  
cuyo nombre no me atrevo a pronunciar  
por miedo de su recuerdo [...]  
... Y nada temo tanto como la muerte.*

Leopoldo María Panero  
**El lugar del hijo.**

*Pero ahora la madre ha muerto,  
y “todo está permitido”.*

Yván Silén  
**El llanto de las ninfómanas**

## **Novelar lo desconocido**

Sí: puede escribirse de lo que no se conoce. Existe la posibilidad de elaborar un texto alrededor de experiencias que no han sido vividas en carne propia, basta con que el autor pueda documentarse y cuente con cierto nivel de sensibilidad y sentido común; pero ¿cómo se escribe sobre algo que nadie a ciencia cierta ha experimentado de una manera *total*? A partir de este planteamiento podría decirse que toda escritura acerca de la muerte es *referencial*: sobre ésta se escribe de oídas. La literatura en donde se repasa la mortandad recoge lo que se ha leído o escuchado; se compone, además, de todas las conclusiones sobre la defunción a las que se llega como individuo, gracias al condicionamiento social que forma una comunidad. La escritura acerca de lo fúnebre siempre se establecerá desde el lugar del otro: ya sea como víctima indirecta o como justificación de algún acto, ya que el que escribe regularmente se concentra en la experienciación física (el dolor, la euforia melancólica) que

implica la ausencia absoluta y que confirma la muerte como un trayecto sin regreso.

Utilizando estos parámetros descriptivos, podría decirse lo mismo de *la madre*. La escritura de la maternidad siempre será alusiva para ciertos seres humanos: mujeres que no pueden o no deben procrear; hombres que aunque lo deseen, aunque lo logren, nunca podrán experimentar la creación de una manera *total*, ya que su constitución morfológica los exime del proceso de gestación. La mujer guarda en su vientre por casi un año a la criatura dentro de sí y esto, según condiciones biológicas y sociales, suponen la instauración de un lazo más intenso en la relación materno-filial. La concepción maternal define género, no necesariamente de una manera social pero definitivamente de orden físico y orgánico.

Lo planteado anteriormente no anula ni limita las posibilidades de escribir una buena novela; todo lo contrario. La novela es un espacio de lo imposible, en donde influye dramáticamente la articulación de una verdad no declarada y la imaginación del autor. Lo determinante es la manera en que se cuenta la historia, el nivel de compromiso y verosimilitud de la voz narrativa, la complejidad y fluidez de la trama. ¿Cómo novelar desde el desconocimiento, desde la periferia? Quizás la mejor manera de hacerlo sea desde el desvío de un sueño; desde la vigilada esquizofrenia de una alerta flotante: desde la novela<sup>1</sup> como propuesta de contradicción y controversia en relación a ciertos postulados de condicionamiento y orden social.

### **Mamá ha muerto**

La muerte de la madre<sup>2</sup> es el silo desde donde Yván Silén (Santurce, 1944) pretexta una búsqueda de lo estético. El desgarramiento que se manifiesta con la desaparición de un ser es planteado en algunos textos de este escritor como un espacio de producción. He aquí donde de inmediato se presenta la paradoja: la muerte, considerada básicamente como ausencia, se concibe aquí como el elemento que se equipara a la madre como fuente creativa. Para Silén la muerte es predecible en su naturaleza; es en realidad el único absoluto certero; es la parte inevitable, innegable y necesaria de la vida. Aunque también ésta asume el papel de materia positiva: es el renacer de las pasiones, el acceso a la verdad y la ascensión a la poesía. Sólo en la muerte se reconoce a la madre como el rescate de las miserias e ingratitudes del mundo. La madre y la muerte no son dos elementos que se corresponden o complementan: son dos presencias totales, abarcadoras que al friccionar, crean la tensión que fundamenta el texto.

---

<sup>1</sup> “La novela, por definición, debe seguir cubriendo esos terrenos que sólo pueden explorarse con la imaginación [...] Es precisamente en ese simulacro afortunado donde, probablemente, radica la nueva función social de la novela.” Díaz Álvarez, Enrique. *Literatura y alteridad*. Revista Quimera, edición julio-agosto 2007, no. 284, año 5.

<sup>2</sup> Es una situación que presenta una contradicción de por sí, ej. La muerte del espacio de creación; una propuesta de debate frente a la corriente que propone matar al padre, revistiéndolo esta figura de importancia y poder; la muerte, su efecto castrante, etc.

Para Silén, la figura maternal representa mucho más que un mero ornamento. En el *contra-ensayo*<sup>3</sup> El llanto de las ninfómanas, de 1980, el autor reviste a la madre de poder social, fiscalizador, “[...] detrás de la madre están todas las demás instituciones de corrección: la escuela, la iglesia, la cárcel, el manicomio [...] ¡La madre es el primer psiquiatra -iy el más peligroso, porque hace de la ternura una terapia!”<sup>4</sup>

Es dulce y doloroso, en suma. La madre debe morir. *Va a morir*. Y este silogismo, esta diatriba de placer y tristeza, es la chispa de euforia que justifica el *luto narrativo*<sup>5-6</sup>; porque Silén es, ante todo, escritor: su objetivo final no es explicar sus carencias personales o razonar acerca de estas partículas sociales como elementos antropológicos. La función del escritor es escribir, y escribir bien. Escudriñar en el absurdo, en lo innoble, en la imperfección corriente, hasta encontrar la belleza<sup>7</sup>.

3

### **Violencia: yo amo a mamá**

Años después<sup>8</sup>, la tensión entre lo violento y la belleza planteada en *El Llanto...*, vuelve a manifestarse en la obra de Silén; esta vez en forma de novela. La muerte de mamá<sup>9-10</sup> es una narración urgente a manera de confesión -sin que esto represente en lo absoluto la búsqueda de redención que abarca este concepto-. La voz narrativa intenta defender sus acciones mediante la propuesta social de la relación materno-filial: el amor por una madre todo lo puede, incluso la brutalidad. El deceso de la progenitora es la excusa para reivindicar la decepción del amor; justifica todo tropiezo.

---

<sup>3</sup> Estos textos no son *anti-ensayos* como ha propuesto el autor; encierran rigurosidades que no niegan la ensayística, aunque naveguen a contra corriente: “¿No es el ensayo una institución burguesa? ¿No es El Enemigo de dios un intento por destruir el ensayo?” Silén, Yván. El Llanto de las Ninfómanas. Nueva York: Editorial El libro viaje, 1980, 9.

<sup>4</sup> Ídem, 8.

<sup>5</sup> Quizás en el enfrentamiento con la muerte radica una fuerza definitiva que nos permite ejecutar tareas envueltos en la llama esquizofrénica; la ausencia definitiva es la excusa: “Aquella muerte sería vana si yo tenía el coraje de mirarla cara a cara, de abrazar esas realidades del frío, del silencio, de la sangre coagulada.” Yourcenar, Margerite. Memorias de Adriano. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1999, 188.

<sup>6</sup> Al hablar del luto, es preciso citar a Freud: “Mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or the loss of some abstraction which has taken the place of one, Such as one’s country, liberty, an ideal, and so on.” Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIV. Londres: The Hogarth Press LTD, 1985, 243.

<sup>7</sup> A mitad de *El Llanto...* Silén establece la relación total entre muerte y madre: “La muerte [...] haría de lo feo el sinónimo de lo bello. Dejaría una enseñanza radical: la madre es un enemigo indispensable. Hay que batallar con ella sin destruirla. Para mantenerla viva [...] ¿No se parece El Llanto de las Ninfómanas a La Carta al Padre?” El Llanto de las Ninfómanas, 9.

<sup>8</sup> El llanto de las ninfómanas fue escrito a principios de los ochentas; el texto objeto de este análisis, La muerte de mamá, data de un lapso entre los años 1998-1999.

<sup>9</sup> Silén, Yván. La muerte de mamá. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.

<sup>10</sup> Todas las citas de este análisis relacionadas con La muerte de mamá, han sido tomadas de esta edición.

La intimidación que propone el texto comienza desde el título<sup>11</sup> de la novela, al rebajar la *madre* a *mamá*. Esta acción niveladora encierra una dinámica de complicidad: *madre* es un término genérico que impone cierta distancia formal, mientras que *mamá* es inclusivo, tierno... íntimo, si se quiere.

La violencia definitiva, controversial, se instala desde la primera línea del relato; la voz narrativa (personaje nombrado más tarde en la novela como Ivanoskar) desafía el concepto del sentido *socialmente* común y confiesa que al informarse sobre la muerte del personaje denominado *mamá*, no ha podido “contener la risa”<sup>12</sup>. Esto puede parecer, a simple vista, una mera contradicción de las *reacciones adecuadas* a los momentos de pérdida concluyente. Al hablar de lo que se espera ante la muerte es pertinente citar a Bataille,

La muerte se asocia a las lágrimas [...] Pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas.<sup>13</sup>

La risa como oposición nerviosa es tan sólo un reto. Podría concluirse que en realidad la voz narrativa lloraba; es lo que se propone a manera de alegoría en el párrafo siguiente, “Llovía a cántaros y yo no hacía nada por escamparme”<sup>14</sup>. Esta primera digresión es importante ya que determina la profundidad de la ruptura que fundamenta el texto: la voz que confiesa la historia se declara vagabunda, incoherente y extraviada. Aquí se pone de manifiesto el conflicto con la madre como brújula y sentido; como institución organizadora de los saberes y deberes,

Tenía vértigo del tiempo [...] Había perdido el sentido del mundo y vagaba. No sabía cuántas horas había caminado. Ni sabía tampoco cuántas bocacalles había cruzado, cuántas avenidas, cuántas horas, pero por fin divisaba la copa de los flamboyanes que cubrían los letreros de “no estacione”, de “no cruce”, de “propiedad privada”.<sup>15</sup>

Podría denominarse *violencia* toda acción ejecutada con ímpetu extraordinario, fuera de lugar; en ocasiones manifestada en contra de la voluntad del ser. Por esto puede aseverarse que para el autor, es necesario establecer esa escritura *criminal* como cimiento en las primeras páginas del historia. La literatura es el

---

<sup>11</sup> Y el título es importante: determina el *destino* del texto; persuade: es la invitación a la casa, al viaje, a la contundencia que representa el texto literario. Véase Genette, Gérard. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, S. A. de C. V., 2001.

<sup>12</sup> *La muerte de mamá*, 1.

<sup>13</sup> Bataille, George. *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997, 52.

<sup>14</sup> *La muerte de mamá*, 1.

<sup>15</sup> *La muerte de mamá*, 2.

medio social que ha utilizado para desarrollar su faena terrorista ya que las palabras significan; es por medio de ellas que puede crear la atmósfera de desasosiego que estará presente a lo largo del texto. Basta con seleccionar un largo párrafo para encontrar una serie de oraciones alegóricas a la violencia, “Había escapado de ella para vertirla en mis textos sabiendo que los contemporáneos, los escritores homosexuales de turno, sin entender la tragedia de mamá, me robarían el tema, lo vulgarizarían [...] o aquellas otras palabras: lo añejo, las greñas, su vulva de alambre, luminosa, incisiva, punzante [...] Guardé silencio ante la maldad [...] Una cosa era nacer de la carne y otra cosa más brutal nacer del espíritu.”<sup>16</sup>

Pero toda esta violencia tiene un solo fin: la negación de la muerte de la madre. A diferencia de algunas culturas orientales, para las cuales la vida es preparación para la muerte, en la mayoría de las sociedades de occidente la vida es demasía, ya que la muerte es conclusión. El exceso en los actos de *Mamá* e Ivanoskar intentan abolir toda ausencia. Buscan prolongar la vida más allá de lo socialmente aceptado como el fin definitivo. Mientras *Mamá* se excede, glorificándose en su muerte, “Ella, a su vez, se repetía en aquellos vestidos exóticos en donde lucía eróticamente su virginidad de madre. Sus sandalias de oro, o de plata [...] Contemplar aquella riqueza [...] era escandaloso.”<sup>17</sup>, las actitudes de Ivanoskar se impulsan desde el egoísmo; entiende que sin Ella no hay Él: “Yo era como ella: altivo, fugaz, indómito. Había sido edificado por ella, con sus defectos y su esplendor”<sup>18</sup> Para Ivanoskar la madre es el héroe<sup>19</sup>, el espejo en el que necesita mirarse para derrotar su pusilanimidad.

### La prueba estética

Instalada ya la violencia dentro del texto como justificación, es necesario encontrar un código verosímil que permita al lector<sup>20</sup> establecer una conexión dramática en la novela. La voz narrativa se fundamenta en una especie de delirio artístico y confesional; una travesía onírica basada en la plástica que, según Barthes, “funda simultáneamente la belleza y el amor.”<sup>21</sup>

La voz que relata la historia –independientemente de que cuente la locura encerrada en un sueño- se hace creíble gracias a su capacidad de apelar a los

---

<sup>16</sup> Ídem, 4.

<sup>17</sup> *La muerte de mamá*, 3.

<sup>18</sup> Ídem, 6.

<sup>19</sup> Las actitudes del personaje encajan en las clasificaciones de Freud en el análisis, *Our attitude towards death*: “We die with the hero with whom we have identified ourselves; yet we survive him, and are ready to die again just as safely with another hero.” Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIV. Londres: The Hogarth Press LTD, 1985, 291.

<sup>20</sup> Es pertinente aclarar que no existe hecho literario sin el Otro, que en este caso es el lector. En esta novela la voz narrativa tiene control absoluto de todo: los ejecutantes se manifiestan a través de ella; se sabe de éstos a partir de esta voz trémula pero omnipotente que busca entablar una cercanía entre el texto y el lector.

<sup>21</sup> Esta observación de Barthes considera el arte como un código supremo, “fundador de toda realidad, del cual derivan las verdades y evidencias.” El escritor es el traductor de esa realidad, “es el garante, testigo, autor de la realidad.” Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004, 140-141.

sentidos. Al leer La muerte de mamá, se tiene la sensación de que ese sonido ha sido insertado en el texto mismo desde mucho antes de su concepción, ya que esta voz tiene el peso de una acción vital que busca apelar al sensorio en su totalidad<sup>22</sup>, especialmente al sentido de la visión: mirar establece una relación directa con lo *otro*; esta acción admite la presencia de lo exterior y permite al escritor y su interlocutor (el lector) encontrarse en lugares comunes. Desde la primera parte del texto, frases como “Las enfermeras me miraron...”<sup>23</sup> y “He venido a contemplar la muerte de mamá”<sup>24</sup>, otorgan supremacía al sentido de la visión<sup>25</sup>. La mirada permite, procrea, relaciona e intenta dar sentido al mundo exterior.

Pero para conseguir el significado artístico al que debería aspirar la obra literaria, es necesario añadir al sentido técnico y de uso común de la visión, el sentido estético. ¿Cómo se mira desde el sueño? ¿Cómo traducir, documentar, lo *vivido* durante la vigilia que puede experimentarse debido al arrebato de una pasión violenta? Desde la *plástica*: el uso de elementos artísticos, como por ejemplo, la paleta de colores aplicada de manera poética durante la narración<sup>26</sup> es lo que salva el texto de convertirse en la reiteración de pensamientos absurdos, incoherencias o despropósitos. La plástica es la fuerza que modela los sueños.

Podría apuntarse que esta constante búsqueda de belleza mediante la poemización del dolor no posee, en esencia, el ánimo de crear un objeto que invite a la adoración o al silencio admirativo. Aunque el texto está cargado de preciosismos, éstos tienen que igualarse a la presencia de lo grotesco como elemento nivelador, proporcionando la tensión contradictoria que sustenta la propuesta controversial de la novela: el ejercicio de lo abominable no busca destacar la hermosura; ambas son partículas complementarias. Un ejemplo de esto, es la manera como la voz narrativa describe dos acciones relacionadas con los caballos, uno de los factores estéticos a los cuales se refiere en varias ocasiones a lo largo del relato:

Lo grotesco, “Me acerqué a uno de los caballos de plata [...] y lo tomé por la crin [...] el rucio me miró con aquellos ojos sucios y sacudió su cabezota hacia abajo y

---

<sup>22</sup> “El artista no es quien crea; es quien siente.” Lyotard, Jean-François. Firmado Malraux. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. de C. V., 2001, 45.

<sup>23</sup> La muerte de mamá, 1.

<sup>24</sup> Ídem, 3.

<sup>25</sup> Hegemonía que estará presente a lo largo de todo el texto, ejemplo: “El *ver* en la locura siempre me ha salvado de la locura misma. Comprendí que el *ver* transforma el sentido de las cosas [...] Ví, como en la película, al Monstruo de la Laguna Negra [...] Había enloquecido para *ver* mi angustia.” Ídem, 38. Énfasis mío.

<sup>26</sup> La descripción bestial-natural del texto (la mención de caballos, ovejas, galgos-perros; las flora) plantea el espacio onírico de la historia, aunque su importancia plástica radica en que éstos conforman el motivo que permite al autor arrancar el sentido de luto del texto y llenarlo de color: “Me acerqué a uno de los caballos de plata [...] extrañamente gris [...] El viento sonaba en las crines metálicas de sus caballos de ceniza y sonaba también entre las flores rojas, azules, amarillas de aquellos flamboyanes [...] Ella era todo el verano, todos los flamboyanes, todos los úcares, los robles, los pinos de raras bellotas encendidos (azules, anaranjados, amarillentos, oscuros, negros, castaños.) Ídem, 4-5.

hacia arriba [...] Entonces lo besé en los ojos húmedos. Estaban fríos, lagañosos”<sup>27</sup>

La contraparte, “En el jardín, en donde los niños cantaban amontonados, los caballos daban coces contra el resplandor de la luna. La noche rodaba cargada de estrellas.”<sup>28</sup>

Lo grotesco podría estar justificado por la condición *referencial* que poseen la maternidad y la muerte. Freud, en sus anotaciones sobre lo abominable<sup>29</sup>, explica que este sentimiento puede asociarse al temor por lo desconocido. He mencionado que para ciertas culturas de Occidente la muerte es la culminación del trayecto llamado “vida”, y esto da pie a dos únicos caminos: la salvación o la condena (que en la mayoría de las ocasiones se relaciona con el infierno); es este desasosiego que admite lo fúnebre como algo que genera horror, miedo. Sin embargo, el elemento estético nace a partir de la madre, que socialmente está relacionada con la belleza; con la ternura que hace sublime lo maternal. La articulación muerte-madre es el *escándalo* del texto.

7

### El cuerpo erótico

Lo abominable no se fundamenta tan sólo en la negación de lo estético; también encuentra sentido en la contradicción de actitudes socialmente aceptadas que resultan en sentimientos de repugnancia. Es importante apuntar que en Casandra & Yocasta (O: el libro de Tití), texto anterior a La muerte de mamá, Silén ejerce recursos simbólicos que constantemente bordean cierta oscura sensualidad, poemizando lo grotesco en la relación establecida con la madre,

la necesito obscena, la necesito vaso-roto  
y virgen-rota del grial; copa de lama  
que parta la sangre [...]  
¿Por qué orinas ardidamente en tu taza  
de té si te estás riendo de mí  
desde el espejo? Desde lo alegre te estás  
riendo triste.<sup>30</sup>

Pero podría establecerse que no es hasta La muerte de mamá que el autor declara en su totalidad una propuesta erótica del texto con relación a la muerte de la madre, mediante un juego lírico que le permite en ocasiones exaltar la figura

---

<sup>27</sup> La muerte de mamá, 2.

<sup>28</sup> Ídem, 43.

<sup>29</sup> “The subject of the ‘uncanny’ is a province of this kind. It is undoubtedly related to what is frightening –to what arouses dread and horror.” Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII. Londres: The Hogarth Press LTD, 1985, 219.

<sup>30</sup> Silén, Yván. Casandra & Yocasta (O: el libro de Tití). San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001, 32-33.



materna (su ausencia concluyente) y en otras, despojarla de toda divinidad. Es un esparcimiento que visita los extremos sin detenerse en puntos medios. Estas exageraciones pueden equipararse a lo propuesto por Bataille en *El nacimiento de Eros*<sup>31</sup>: existe una relación directa entre la muerte y el cuerpo como espacio de lo erótico.

La narración en La muerte de mamá está cubierta de una delicada fuerza sensual, sugerida directamente desde la página 9 aunque se instala de manera total a partir de la página 33, en donde se plantea una suerte de sicalipsis que estará presente durante el resto de la historia:

[...] contemplé a las enfermeras. Éstas, erotizadas, cantaban con las voces de las sirenas. Leían la Biblia y la sobaban con aceite, pero yo que era su hijo no me atrevía a tocarla. Su piel arrugada, añeja, seguía allí con la misma prohibición de siempre.<sup>32</sup>

Resulta tentador relacionar estas sugerencias sensuales hacia el cuerpo de la madre con el Complejo de Edipo<sup>33</sup>; pero Silén, podría decirse que en un intento de evadir el facilismo, arroja casi toda la fuerza sexual del texto hacia la madre mediante una maniobra de triangulación<sup>34</sup>, utilizando la figura de Judith<sup>35</sup> como descarga para lo erótico, como un espejo en donde puede alcanzarse a ver una distorsión de la figura maternal. Cuando Ivanoskar sale al encuentro de Judith, viene de manos de la madre, quien según el narrador, precisa consentir la locura del hijo por la voluptuosidad en Judith y luego la condena; ¿es, la fuerza de transgresión, necesaria para el erotismo? Efectivamente; el nervio principal de lo erótico radica en la afirmación de ciertas barreras (podría decirse sociales, por ejemplo) que luego serán desbordadas. Es desde aquí donde se propone el juego carnal que reconoce el cuerpo como el objeto de la voluptuosidad,

Sus ojos verdes iluminaron el mundo. Su cinturita irreal, precipitada hacia sus caderas, su carne tibia que yo masturbaba día tras día, noche tras noche, sin penetrarla, sin tocar a la novia. La veía orgasmar en mis dedos, la veía desmayarse como la Piedad contra mis labios, contra mi lengua, contra los besos míos de Caronte.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Véase Las lágrimas de Eros, 40-72.

<sup>32</sup> La muerte de mamá, 33.

<sup>33</sup> “¿O es que cada texto mío recuerda la posibilidad de lo Edipo como deseo? ¡Claro que sí! La madre como deseo. El texto como deseo.” El llanto de las ninfómanas, 7.

<sup>34</sup> “El cuerpo de [mamá] sería también el cuerpo de Judith, sería ahora el cuerpo de mamá.” La muerte de mamá, 38.

<sup>35</sup> El elemento “Judith” ya había sido propuesto por el autor en textos anteriores, véase Cassandra & Yocasta, 32.

<sup>36</sup> La muerte de mamá, 35.



Este estado erótico del texto es necesario para reafirmación de la propuesta con relación a la maternidad y a lo funerario. La cópula –una finalidad erótica– es el exceso de los cuerpos. Dos de sus componentes principales son la penetración, en donde el que penetra regresa de nuevo al interior del cuerpo (esto podría contraponerse al alumbramiento: cuando el cuerpo sale de un cuerpo); y el orgasmo, que ha sido comparado por diversos autores con una pequeña muerte<sup>37</sup>. Pero el texto no se revela totalmente en ninguno de estos dos estadios, sino que se mantiene en un constante vértigo cerca del abismo; podría decirse que la novela sugiere el acto, nunca lo impone. Se preocupa más por encontrar la suerte de sortilegio que permitiría a los personajes pasar de la vida a la muerte sin esfuerzo alguno: este encantamiento es la literatura, la justificación del hecho literario,

Me tomaba por la cintura y desataba el lazo de mi  
bata y mi vientre, como en uno de los *poemas*  
*que habíamos acabado de leer litúrgicamente*,  
se abría muslo, cadera, vulva, y como a un  
delito me atraía cálido y mi cuerpo tropezaba  
con sus manos.<sup>38</sup>

En esta narración, el cuerpo deja de ser un espacio de tránsito voluptuoso para convertirse en un objeto. Un preciado artículo de mercadería. El cuerpo muertovivo de la madre es el fetiche, la justificación del acto literario, la excusa de adoración y prolongación de la figura materna; es la base en donde se fundamenta el deseo, la necesidad de convertir a *Mamá* en un elemento sacro.

### **Mamá era una Santa**

De modo que, si toda esta exageración de lo corpóreo funciona como una apología del *acto* literario<sup>39</sup>, habría que plantearse lo siguiente: ¿cuál es la intención del exceso religioso que propone el texto a partir del cuerpo? Crear una metáfora de lo sagrado. Si narrar la muerte de la madre avala lo escrito, la ponderación de la misma mediante las historias fantásticas y difícilmente rebatibles, gracias a la fe religiosa, común y socialmente compartida, justifican su lectura. Es importante recordar que la propuesta de este texto es la contradicción, el desborde de los límites; desmitificar lo prohibido, “[...] la prohibición religiosa evita un determinado acto pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo.”<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Véase *Las lágrimas de Eros*, 53.

<sup>38</sup> *La muerte de mamá*, 45. Énfasis mío.

<sup>39</sup> “Mi escritura estaba delante de mí como un escándalo. Abrí la libreta y puse el título del cuento que escribía: ‘La muerte de mamá’. ¡Qué tremendas me parecían las páginas y que largo me parecía su silencio! El artículo de la muerte, el acento de mamá!” Ídem, 41.

<sup>40</sup> *Las lágrimas de Eros*, 90.

El trayecto hacia la muerte de la madre está lleno de coincidencias simbólicas que permiten la comparación de las mismas con eventos bíblicamente cotejables, ej. La insistencia en el nombre de Judith; la reelaboración de los mandamientos y el Padre Nuestro: “Amarás a los invasores como a ti mismo”<sup>41</sup>, “Padre nuestro que estás en la tierra, tu nombre santificado, tu Reino vénganos [...]”<sup>42</sup>; la comparación con Jacob: “Ve y pelea con el ángel”<sup>43</sup>; el Lázaro resucitado:

[...] ¡Mamá está muerta! ¡Muerta! ¿Entendiste?  
-¡No –le dije-, está dormida! [...]  
-¡Duerme como Lázaro!  
-¡Qué Lázaro ni qué carajo!  
-¿No tienes fe?<sup>44</sup>

Aunque no es sino hacia el final de la novela en donde puede identificarse el epicentro de toda esta fuerza bíblica: el autor utiliza el símbolo cristiano de la Santa Cena para alegorizar los argumentos que sustentan la exaltación de la figura de *Mamá* como deidad meta-textual, cuasi-omnipotente. Esto se consigue al subrayar uno de los pilares en que se sustenta el mito de la cena: el sacrificio.

Pero la inmolación tiene sus principios, sus límites; esa muerte no debe ser una ausencia cualquiera; *Mamá* tiene que ser pura, “[...] planchas la catalufa de Dios y tu sudario de virgen.”<sup>45</sup>; *Mamá* es profeta, “La muerte de mamá anunciaba la caída del imperio.”<sup>46</sup> *Mamá* es guardarraya y fin, “El cáncer de su cuerpo se había convertido en el límite del mundo.”; *Mamá* es objeto idolatrado, “La madre es el fetiche del hijo loco [...]”<sup>47</sup>

Es a partir de esta *fiesta*<sup>48</sup>, en donde la madre insiste a sus hijos que organicen una Santa Cena en donde el plato principal sería “su cuerpo podrido que nosotros merecíamos [...]”<sup>49</sup> *Mamá*, imitando al hijo del Padre, impera: “Este es mi cuerpo que por ustedes será servido...”<sup>50</sup> Aunque es importante apuntar que la contraposición con Jesús no es la madre sino Ivanoskar: él es en realidad lo sacrificado. *Mamá* es una entidad sacrosanta porque los esfuerzos del retoño la elevan, la expanden y la prolongan más allá de lo mortal, ej. María es la única virgen que tuvo un hijo; este hecho y los milagros y sufrimientos del primogénito

---

<sup>41</sup> La muerte de mamá, 15.

<sup>42</sup> Ídem, 51.

<sup>43</sup> Ídem, 20.

<sup>44</sup> Ídem, 57.

<sup>45</sup> Cassandra & Yocasta (O: el libro de Tití), 27.

<sup>46</sup> La muerte de mamá, 32.

<sup>47</sup> Cassandra & Yocasta (O: el libro de Tití), 29.

<sup>48</sup> “La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino.” Las lágrimas de Eros, 90.

<sup>49</sup> La muerte de mamá, 52.

<sup>50</sup> Ídem, 53.

la ascendieron a Virgen Santa; esa que intercede entre los pecadores, el Padre y el Hijo<sup>51</sup>.

La apropiación del cuerpo de la madre mediante la cena<sup>52</sup> deja la madre en un delgado protagonismo. Es Ivanoskar quien propone al hermano *profanar* el cuerpo en un serio intento de dilatar su ausencia; ya han llegado a las últimas instancias, “La muerte de mamá [ha] perdido su encanto de feria.”<sup>53</sup>

Para perpetuar sus acciones, Ivanoskar escoge la literatura. Es la voz de la madre quien le exige que registre los hechos, “¡Escribe! ¡Escríbelo todo!”<sup>54</sup> Ivanoskar le ha hecho caso y ha reescrito una historia que se atreve a buscar una firmeza a través del tiempo que sólo poseen ciertos textos, ej. La Biblia. Lo sagrado es el conjunto de símbolos que justifican la narración. El libro es un objeto y los objetos no hablan por sí mismos; están a merced de toda la simbología que los rodea.

Hacia el final de la historia, la imagen de Ivanoskar se declara mártir a raíz de una serie de acciones que están muy cerca del vandalismo, negando todo principio cívico, social y comúnmente aceptado<sup>55</sup>. Es interesante resaltar que estos actos violentos con relación a la muerte y al cuerpo de la madre retan el orden moral y religioso<sup>56</sup>, ej. Ivanoskar se roba el cuerpo de la madre; acción antisocial<sup>57</sup>: la ley condena el hurto; desobediencia religiosa: negación de los mandamientos, *honrarás a tu padre y a tu madre; no robarás...*

Con la solidificación de la imagen de Ivanoskar como mártir-delincuente, podría asegurarse que la novela cumple con su propuesta príncipe: la elaboración de una obra de arte desde la tensión contradictoria del conflicto humano; la creación de una novela rechazando los principios literariamente estipulados para su confección; un texto universalmente puertorriqueño que no favorece las corrientes de escritura de la ínsula<sup>58</sup>. La muerte de mamá no es el ruido de luto que entona el hijo ante el cuerpo inerte de la creadora; es un poema novelizado; un amago de *Cantar de los cantares*. La muerte de mamá es la canción que entona un coro de seres destinados al fracaso del amor y la muerte.

---

<sup>51</sup> “La madre, símbolo del dios encarnado, no resucita. La madre –no el mito mariano– es la que ha de traer al Cristo: ‘No he venido a traer paz, sino espada’. Aquel que no dejara padre o madre, esposa o amante (¡por la escritura del texto!) no es digno de mí.” El llanto de las ninfómanas, 10.

<sup>52</sup> Es interesante destacar la contralínea directa que observa, dentro de su contexto de novela puertorriqueña contemporánea, La muerte de mamá, con Garduña, una novela de tradición escrita en el 1896 por una sólida figura del canon, Manuel Zeno Gandía. En Garduña, la historia plantea que los hijos esperan a que el padre muera para apropiarse del cuerpo, “comersélo”.

<sup>53</sup> La muerte de mamá, 77.

<sup>54</sup> La muerte de mamá, 75.

<sup>55</sup> “Nos habíamos robado el cadáver de mamá y pronto nos buscarían por ese acto de amor.” Ídem, 60.

<sup>56</sup> “Tenemos la costumbre de asociar la religión a la ley y a la razón.” Las lágrimas de Eros, 91-92.

<sup>57</sup> Es antisocial, en primera instancia, porque le roba al estado, “El estado se había apropiado económicamente de la muerte y no había manera de disputársela [...] No podía renunciar a lo que me pertenecía [...] el cuerpo idóneo de mamá.” La muerte de mamá, 60.

<sup>58</sup> “[...] en el caso de la literatura puertorriqueña [...] la constitución del canon y el privilegio de la teoría de las generaciones son elementos de una misma serie cuyo hilo conductor es la voluntad del poder [...] Convendría, por lo tanto, examinar la forma concreta que toma ese impulso totalizador en el momento en que se constituye el canon paternalista.” Gelpí, Juan. Literatura y paternalismo en Puerto Rico. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993, 6.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland. S / Z. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- Bataille, George. Las lágrimas de Eros. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- Díaz Álvarez, Enrique. Literatura y alteridad. Revista Quimera, edición julio-agosto 2007, no. 284, año 5.
- Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIV. Londres: The Hogarth Press LTD, 1985.
- Freud, Sigmund. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XVII. Londres: The Hogarth Press LTD, 1985.
- Gelpí, Juan. Literatura y paternalismo en Puerto Rico. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Genette, Gérard. Umbral. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, S. A. de C. V, 2001.
- Lyotard, Jean-François. Firmado Malraux. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. de C. V., 2001.
- Silén, Yván. Cassandra & Yocasta (O: el libro de Tití). San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001.
- Silén, Yván. El Llanto de las Ninfómanas. Nueva York: Editorial El libro viaje, 1980.
- Silén, Yván. La muerte de mamá. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.
- Yourcenar, Margerite. Memorias de Adriano. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1999.
- Zeno Gandía, Manuel. Garduña. San Juan: Editorial Edil, 1986.