

## EL EJERCICIO DE LA MATERNIDAD EN FAMILIAS HOMOPARENTALES EN MÉXICO: EJEMPLOS EN LA LITERATURA Y EL CINE

Cándida Elizabeth Vivero Marín

La legalización de los matrimonios entre parejas del mismo sexo, o también llamados matrimonios igualitarios, entró en vigor en la ciudad de México en marzo de 2010, tras haber sido aprobada la enmienda al artículo 146 del código civil para el Distrito Federal el 21 de diciembre de 2009 y haberse publicado en la *Gaceta del Distrito Federal* el 29 de diciembre de ese mismo año. Por ello, la ciudad de México se ha convertido en la primera ciudad del país en reconocer el matrimonio entre personas del mismo sexo, y ser la decimocuarta jurisdicción del mundo en legalizarla.

No obstante que dichas uniones son lícitas y deben ser reconocidas en el resto de los Estados del país, el matrimonio gay sigue siendo un tema controvertido difícilmente abordado ya no sólo en el terreno social, sino también a nivel de la representación simbólica, particularmente a nivel del arte y la cultura. Si bien es cierto que la figura del homosexual y la lesbiana han estado presentes en la literatura y el cine mexicanos desde mediados del siglo XX,<sup>1</sup> también es verdad que es prácticamente nula la referencia a los matrimonios igualitarios y menos aún a la posibilidad de adopción o de crianza de los hijos propios. Por ello, es significativo el hecho de que en los últimos cinco años hayan aparecido textos como la novela *Rhyme & Reason* (2008), de la joven escritora Criseida Santos Guevara (n. 1978), y la película *La otra familia* (2011) dirigida por Bruno Loza. En ambos, se plantea la unión entre dos mujeres y dos hombres, respectivamente, quienes tienen que hacerse cargo del cuidado y/o crianza de dos pequeños: las primeras, tendrán que afrontar además las desavenencias de su unión conflictiva; los segundos, una serie de problemas derivados de la crianza de un niño que ha sido puesto bajo su tutela mas no ha sido adoptado legalmente.

Asimismo, en ambos casos se pone en evidencia una serie de cuestionamientos a la figura de la madre, crucial para entender la dinámica desarrollada tanto en la novela como en la película. La naturalización de la maternidad, el ejercicio del maternazgo, la performatividad de los géneros y las ideas en torno a la buena o mala madre, son algunos de los aspectos que destacan en el texto y la película, y serán las líneas que conduzcan la aproximación analítica a ellos. De ahí que a lo largo de esta exposición se muestra cómo los roles de género se actúan siguiendo la heteronormatividad, de tal suerte que tanto en una como en otra pareja se asuman los rasgos de feminidad y de masculinidad tradicionales por cada uno de

los miembros y, pese a representar sexualidades diversas, continúan performando el género de acuerdo con las normas heteropatriarcales.

Sirva entonces este estudio para continuar la reflexión en torno a los matrimonios del mismo sexo pero, sobre todo, a la manera en la que se asumen los roles de género en estas otras familias.

### 1. La pareja lesbiana

En la novela *Rhyme & Reason*, de Criseida Santos Guevara,<sup>2</sup> se narra la relación tormentosa entre dos mujeres que tras dos años de ausencia, regresan a México cuando una de ellas se somete a un tratamiento de fertilidad para embarazarse. La protagonista, Claudia, es una joven universitaria que viaja a Estados Unidos a estudiar su Maestría; mientras que Felicia, su pareja, la acompaña. Ambas toman la decisión de regresar al país para que los hijos nazcan cerca de la familia y, por ende, poder educarlos en un ambiente conocido. Sin embargo, la relación, que de por sí se encuentra deteriorada y fracturada, empeora cuando Claudia comienza a comportarse de manera intolerante y a renegar por todo: por el regreso a una ciudad que no le gusta, por vivir en unas condiciones deplorables en casa de los papás de Felicia, por no haber podido entrar al Tec de Monterrey a dar clases, por no querer hacerse cargo de los niños. El comportamiento de Claudia, además, adquiere tintes cada vez más violentos y agresivos al grado de golpear por descuido a Felicia en un ataque de ira. Al final, Felicia corre a Claudia y ésta se va a un bar desde donde le cuenta su historia al narratario (al tú) y al lector mismo. La novela es circular ya que Claudia termina refiriendo la canción a la que alude en la primera frase, quedando un final abierto en tanto que desconocemos si regresará con Felicia o no.

La novela comienza *in media res*, cuando Claudia le cuenta al narratario su estado emocional y le describe, por antítesis, lo que ella es: "Por eso lo estoy diciendo, por eso te lo cuento a ti, por eso te digo desde mi ronco pecho, sin reguardo, la historia de mi vida [...] cualquiera creería que una mujer como yo hablaría como una profesionista promedio sin mucha cultura, con una plática deliciosa sobre trabajos y rutinas, y maquillajes, y brillitos, y los niños, y los maridos [...]." (Santos Guevara, 2008, 15, p. 17). Claudia ha regresado de Estados Unidos, se encuentra abatida por lo que ha acontecido y señala que el motivo de su vuelta a México obedece al embarazo de Felicia. En este sentido, se plantea la maternidad como un acontecimiento ya dado, evidenciando un posicionamiento distinto en torno a la homoafectividad ya que el conflicto narrativo no se centra en la discusión de que sea posible o no el ser madres para la pareja en cuestión, sino que se da por sentado como un suceso natural producto del deseo. Es decir, el conflicto no está enfocado en la perturbación familiar o social que pueda acarrear el hecho de que una pareja de lesbianas se conviertan en madres de unos gemelos, sino en la negación de Claudia por asumir un compromiso mayor en la vida al tener que cuidar, educar y alimentar a los hijos. Felicia ha deseado ser madre y lleva a cabo el cumplimiento de ese deseo, mientras que Claudia, enamorada como está, secunda la decisión de Felicia y la apoya sólo hasta antes

de tomar conciencia de la responsabilidad que implica la maternidad. Con este planteamiento del conflicto, se puede observar una evolución temática en la literatura lésbica mexicana en tanto que, como señala Francesca Gargallo, "el amor entre mujeres [y su derecho a la maternidad] ha dejado de ser una fantasía adolescente y se vuelve perspectiva ideológica [...] cargada de intención política"(consulta virtual).<sup>3</sup> En efecto, al asumirse de entrada que Felicia está embarazada, se elimina toda posible discusión en torno a si tiene derecho o no a estarlo, con lo cual se naturaliza el acto. Esta acción, de evidente carga política, convierte en normalidad un acontecimiento proscrito por la moral burguesa, restando con ello la connotación negativa con la que se suele designar:

Los niños, ya sabes, Felicia estaba embarazada y de pronto pensamos: "en casa las cosas deben ser diferentes, mejores". En todo caso, creíamos conocer a las personas y las calles y la moral y las oficinas y el tipo de ayudas y todas esas fregaderas como la palma de nuestra mano, como si el solo conocimiento fuera a garantizar la tranquilidad, el pan de cada día, los lazos afectivos. (Santos Guevara, 2008, p. 21)

En cuanto al deseo, cabe destacar aquí que, de acuerdo con Judith Butler, la diferencia entre éste y la posición<sup>4</sup> marcan los límites de la universalidad como un reflejo ético: "La crítica de las normas de género debe situarse en el contexto de las vidas tal como se viven y deben guiarse por la cuestión de qué maximiza las posibilidades de una vida habitable, qué minimiza la posibilidad de una vida insoportable o, incluso, de la muerte social o literal" (Butler, 2006, p. 23). Felicia, con su deseo de ser madre, rompe con la posición de género heterosexual (hombre/mujer) para reubicarse en un nuevo orden (mujer/mujer). Al dar cumplimiento a su deseo, instaura esa universalidad en tanto que el ser madre deja de ser prohibitivo para ella. Ahora bien, en la medida en la que se presenta naturalizada esta posibilidad, Claudia y Felicia dejan de estar situadas en la vida insoportable y ubicarse en la vida habitable. La materialización de ese deseo, en ese cuerpo que sí importa por ser un cuerpo lesbiano, trae consigo una significación distinta al discurso de la maternidad y postula, por ende, un programa feminista con alta carga política: "la materialidad también es aquello que está unido a la significación desde el principio." (Butler, 2006, p. 57)

Así pues, de entrada, la novela reformula el concepto de maternidad tradicional de la moral burguesa en México y nos plantea tres tipos de madres: 1) la madre que desea serlo, casi como un capricho para ajustarse al ideal de género femenino (Felicia); 2) la madre que se niega y rechaza serlo pues le resulta la imposición de alguien más que trastoca su vida y sus planes (Claudia); 3) la madre que acepta la maternidad de la hija y su homoafectividad pero que, en el fondo, desearía no llevar esa carga encima (las mamás de Claudia y Felicia). En el primer caso, Felicia responde al ideal de mujer-madre y, aun cuando en el transcurso de la novela

desconocemos a profundidad las causas que la llevan a tomar la decisión de embarazarse, se percibe en el breve diálogo que sostiene con Claudia que quiere cumplir con el rol tradicional:

[...] y de pronto Felicia me dijo: "quiero tener hijos", y yo estaba muy feliz y muy contenta con la vida, con vivir al día, con hacer de mi culo un papalote y le dije: "no, así estoy bien", y ella dijo: "es un proyecto que tengo, contigo o sin ti" [...]

Tener hijos era el sueño de ella, un paquete, un deber kármico incluso, pero de ella, con un poco de recelo, con la idea de que la perdería para siempre si no estaba con ella en ese momento crucial, le dije: "sí, vamos a hacerlo", porque de eso se trata el amor, ¿no? (Santos Guevara, 2008, p. 61)

De esta manera, Felicia performa el discurso al apropiarse de la norma de género que asocia a la mujer con la maternidad. Y es que, como indica Butler, Felicia deviene sujeto al ajustarse al performativo social que la sitúa en el contexto cultural mexicano como cuerpo-para-la-maternidad: "El poder "constructivo" del performativo tácito consiste precisamente en su habilidad para establecer un sentido práctico del cuerpo, no sólo en sentido de lo que es el cuerpo, sino cómo puede o no negociar el espacio, su "localización" en términos de coordenadas culturales vigentes" (Butler, 1997, p. 256). Felicia deviene cuerpo en gestación, con lo cual se ubica en un espacio determinado dentro del contexto mexicano y la sitúa en el imaginario socio-cultural como un sujeto que se ciñe al ideal de género pese a la sexualidad que ejerce. En otras palabras, el "proyecto" de Felicia implica un doble deseo: aquel de ser madre (como ya se mencionó) y, en consecuencia, de que su vida sea habitable. El deseo de reconocimiento, como apunta Butler, subyace a la sujeción de la normativa de género, por lo que no es de extrañar que lo que motiva a Felicia a ser madre sea, en última instancia, el reconocimiento social. Con la frase: "quiero tener hijos" se alude a un acto directo en cuanto a que se trata de una oración desiderativa (quiero) que expresa a la vez la idea y la intención del sujeto (Felicia) por convertirse en madre y, por ende, ajustarse al ideal de género. De ahí que podamos colegir que, si bien existe el programa político feminista de naturalizar el derecho a la maternidad, también se produce una disminución de la carga subversiva a los patrones de conducta impuestos por la moral burguesa en la realización del performativo social, situación que no sucede con Claudia.

En efecto, Claudia representa la negación a dar cumplimiento al performativo social al negarse a asumir, primero, la maternidad en su propio cuerpo y, segundo, al rechazar el compromiso de cuidado, crianza y manutención de la prole. En términos tradicionales, Claudia actúa el rol masculino aun cuando ella misma afirma no hacer suyo dicho papel: "Y no vayas a creer que los odios [a los hombres] o no he conocido al pito salvador. Es sólo que no tengo paciencia para lidiar con la estética masculina. Con los supuestos del comportamiento" (Santos

Guevara, 2008, p. 137). Aunque tampoco acepta el rol tradicional femenino: "Hablar de lo femenino me estresa, me enerva. Para mí eso de verse femenina es verse pendeja aunque la pendeja termino siendo yo por pensar así. Me choca usar vestidos y faldas, es impráctico para andar trepándose a los camiones" (Santos Guevara, 2008: 136). De tal suerte que Claudia rechaza el performativo social por considerarlo una imposición externa y ajena a sus deseos.

No obstante este doble rechazo, Claudia admite no tener una identidad definida al considerar que a través de ésta se coarta la libertad del sujeto a ejercer su autonomía. La identidad es vista como un corsé que fuerza a los individuos a ajustarse a determinados comportamientos que lo aprisionan y lo asfixian. Claudia, en su intento por romper con dichas cadenas, se posiciona en un espacio liminal en cuanto a que desea deshacerse del discurso precedente, mas sin tener en claro cuál será la construcción futura. Podríamos decir, de acuerdo con Butler, que su actitud "constituye un momento subversivo en la historia" (Butler, 1997, p. 255) al inaugurar una forma de estar-en-el-mundo completamente distinta y diferenciada de lo masculino/femenino. Claudia se posicionaría, en todo caso, en la apuesta por la recuperación del "ser" alejado de los imperativos genéricos que constriñen su esencia:

Identidad. Todo se reduce a la identidad. *Damn!* Por eso nunca podré enamorarme de nadie más, porque son pocas las mujeres, las personas en general, con las cuales puedes estar duchándote mientras platicas de lo coartante que resulta la identidad, del cinturón, de las cadenas, de la prisión que resulta este pedo de la identidad. (Santos Guevara, 2008, p. 148)

Claudia, en el ejercicio pleno de su libertad como sujeto no coaccionado, se convierte en una prisionera del discurso pues escapa de las normas sociales y, en consecuencia, no encuentra un lugar dónde ejercer su vida: no es hombre, pero tampoco mujer; no acepta su masculinización como proveedora de Felicia y los gemelos, pero tampoco su feminización a través de la maternidad; rechaza adoptar la vestimenta masculina y la femenina. Claudia es, por lo tanto, un sujeto nómada al no encajar en las divisiones identitarias dominantes, por lo que su identidad se presenta incompleta, fragmentada y múltiple (cfr. Braidotti, 2000): "le falto a mi identidad cuando prefiero el rol *model* de Eminem, cuando me paso por el arco del triunfo mi lengua materna, mi realidad, mis escenarios, mi color de pelo, piel y ojos" (Santos Guevara, 2008, p. 149).

A este rechazo social por su falta de identidad unívoca, Claudia y Felicia deben afrontar la no plena aceptación de su lesbianismo por parte de sus familias, particularmente de sus madres. Observamos entonces una relación ambivalente pues, por un lado, las madres deben aprobar la homoafectividad de sus hijas, mientras que, por otro lado, desearían que éstas se sometieran a los performativos sociales. La madre de Claudia le pregunta durante la infancia: "¿Tú quieres ser hombre, Claudia?" (Santos Guevara, 2008, p. 39); en tanto que la mamá de Felicia

exclama, ante los reclamos de su esposo: "¿la prefieres puta?" (Santos Guevara, 2008: 87). Ambas preferirían que sus hijas performaran su género de acuerdo con su sexualidad. En la pregunta "¿tú quieres ser hombre?", subyace la incertidumbre ante lo que parece estar implicado en las acciones y actitudes de Claudia. La madre duda de la sexualidad de su hija y desea confirmar lo que de antemano "teme". La oración, formulada a manera de pregunta, bien puede ser transformada en una oración enunciativa: "tú quieres ser hombre", mas la madre prefiere no evidenciar los hechos y posterga la confirmación pues, al afirmar el hecho, estaría desestabilizando su estructura familiar basada en el modelo tradicional. Por su parte, la madre de Felicia equipara el lesbianismo con la prostitución aunque en grado menor: "¿la prefieres puta?"; esta oración, formulada también a manera de pregunta, no implica duda, sino una disyuntiva: aceptar el lesbianismo de la hija excluye otro gran temor, el que se vuelva prostituta. Así, ambas madres temen lo peor, con lo cual se implica que la homoafectividad es vista como un mal que, pese a todo, puede ser aún más grave: ser puta. No es de extrañar, pues, que la aceptación del lesbianismo de las hijas conlleva una relación tensa al tener que soportar la estigmatización social de la cual son víctimas las familias enteras. De ahí que las madres de Claudia y Felicia, sobre todo de la primera, sienten alivio cuando sus hijas ya no están en casa:

Un día decidí no volver a casa y ellos hasta respiraron, su libertad les fue restituida y no hicieron ni el hipócrita intento de convencerme para regresar. En un principio sentí un hoyo, así de grande, en el pecho, un revolvedero de tripas, una sensación de estar temblando, pero no, nada pasó, entonces me fui en busca de otros padres y los encontré, muy a mi gusto, muy a mis necesidades. (Santos Guevara, 2008, p. 114)

La relación que se establece entre madres e hijas, en este terreno, deja de ser armónica para transformarse en tensa y al límite de la ruptura, pues se encuentra atravesada por toda la carga simbólica y discursiva que afecta al cuerpo lesbiano: cuerpo que no se somete al falo y que, por ende, escapa a la Ley, ejerciendo su sexualidad sin constricciones.

## 2. Las otras familias son posibles

La película, *La otra familia* (2011), dirigida y escrita por Bruno Loza, también nos presenta el caso de una pareja de homosexuales, Jean Paul y José María "Chema", quienes se hacen cargo de un niño de siete años, de nombre Hendrix, y cuya madre adicta, Nina, es forzada a entrar a un centro de rehabilitación. Así, Ivana, amiga de Nina, tras el abandono que sufre Hendrix por parte de su madre, lleva a éste a casa de Jean Paul y Chema para que la ayuden a cuidar del niño mientras organiza el internamiento de Nina. Mientras Nina está en el centro de rehabilitación, su pareja y traficante de drogas, Patrick, busca la manera de hacer negocio vendiendo a Hendrix a una pareja que acaba de perder a su bebé y quienes, por el aborto, se ven incapacitados de tener otro niño. Así, a la par que

Patrick cierra el trato con Agustín, Ivana atraviesa su propio drama con Gloria ya que ambas desean ser madres también y están en la búsqueda de un donador (Ivana le pide a su hermano George que sea él el donante de esperma pues el óvulo será de Gloria y ella el vientre gestante). Entretanto, Jean Paul y Chema se encariñan con Hendrix al grado de verlo como un verdadero hijo y éste a ellos como verdaderos padres. Nina consigue escapar, realizando favores sexuales al guardia, regresa con Patrick y es obligada por él a recuperar a Hendrix. Volviéndola a drogar, Patrick consigue sustraer a Hendrix y llevarlo con Agustín y Luisa quienes, al ver el aspecto y desconfiar de las auténticas intenciones de Patrick, se quedan con el niño engañando a Patrick con un cheque con firma falsa y llaman a Jean Paul. Al darse cuenta que la pareja que se hace cargo de Hendrix son ellos, Agustín denuncia anónimamente a la pareja homosexual, desatando que Jean Paul y Chema vayan a la cárcel por tráfico de infantes y pederastia, mientras que Hendrix es puesto a resguardo en un albergue. Nina muere por sobredosis, Patrick es igualmente recluido y acusado de homicidio, Ivana y Gloria finalmente se separan, y Jean Paul y Chema, puestos en libertad. Negociando con Patrick la custodia de Hendrix, se consigue que el niño vuelva al lado de Jean Paul y Chema y que Patrick salga en libertad sólo para ser asesinado minutos después por su distribuidor. En la escena final, vemos a Hendrix regresar al salón de clases, con lo cual se da a entender que la vida de Hendrix ha regresado a la normalidad.

Tenemos, entonces, una historia formada por una trama principal (la relación de Hendrix con sus papás adoptivos) y tres historias secundarias (la de la propia madre drogadicta, la de la pareja de lesbianas y la de la pareja de heterosexuales que acaban de perder a su bebé). Y en cada una de ellas la motivación dinámica es la maternidad, o mejor dicho, el ejercicio de dicha maternidad. En este sentido, las acciones y proceder de todos los personajes adultos, que sostienen una relación afectiva en la película, son motivadas por el deseo o la puesta en práctica de la maternidad con lo que se pone en evidencia el orden discursivo de género ya que, como apunta Palomar Verea:

[...] el proceso de construcción social de la maternidad supone la generación de una serie de mandatos relativos a su ejercicio encarnados en los sujetos y en las estructuras, y produce de esta manera un complejo imaginario maternal transhistórico y transcultural (expresado por prácticas, instituciones, normas y símbolos), soportado por una idea esencialista respecto de la práctica de la maternidad, que ignora el marcaje específico que cada contexto imprime en los fenómenos que se producen en su seno, y que los significados de éstos son siempre relativos (Palomar Verea, 2007, p. 51).

Así, por un lado tenemos la "naturalización" de la maternidad representada por Nina en tanto que constituye a la mujer-madre. Sin embargo, dicha naturalización se desconstruye por el hecho de que Nina no ejerce la función de "buena madre" al ser una drogadicta que, por su misma adicción, es capaz de abandonar a

Hendrix durante varios días. Con dicha actitud, se pone en evidencia la falsa concepción de la naturaleza de las mujeres en cuanto a que cuestiona precisamente el hecho de que en el ser madre no se implica de inmediato y de manera inseparable el instinto materno y, en consecuencia, la esencia femenina. De entrada, observamos el escenario a través de un paneo circular a todo el apartamento para constatar el grado de abandono de Hendrix: la suciedad, el desorden, el amontonamiento de basura y ropa, describen el descuido absoluto por parte de la madre y señala el peligro que corre Hendrix en su salud física y emocional. La madre, ausente, no ha cumplido por lo tanto con sus funciones de atención y educación, dejando a Hendrix en un estado de vulnerabilidad.

En la siguiente escena, la acción y el espacio cambian por completo al presentarnos una ceremonia con tintes religiosos en la que participa una pareja de hombres, rodeados por amigos. El religioso que oficia la ceremonia menciona: "Ninguna ley del hombre está por encima de la ley de Dios. Amarás a Dios por sobre todas las cosas, amarás a tu prójimo como a ti mismo." Y añade inmediatamente que están frente a una pareja que ha sabido amarse durante diez años, señalando los nombres de José María y Jean Paul y felicitándolos por esos años de compromiso amoroso. En medio de los aplausos y la petición de beso a la pareja, estos sellan su amor frente al público con un efusivo beso y se hace un *fade out* donde se muestra el título de la película: "la otra familia", enfatizando la palabra "otra" al hacerla mover sobre la pantalla y estar escrita en color rojo. Cabe señalar aquí varios puntos: en primer lugar, el discurso pronunciado por el sacerdote (más adelante se confirma que es un sacerdote católico), no es sólo un acto de legitimación de las relaciones homosexuales sino incluso un pronunciamiento que las equipara con un cumplimiento divino: "Ninguna ley del hombre está por encima de la ley de Dios", es decir, estamos frente a un contra argumento de la justificación jurídica, social y cultural de que lo natural, y por ende instituido divinamente, es la relación heterosexual. El padre Tomás, al señalar que por encima de lo humano está lo divino y añadir que la máxima a seguir es amar a Dios sobre todas las cosas y que Dios está justo en el prójimo a quien se le debe amar como a uno mismo, subvierte el ordenamiento social al divinizar la relación de José María y Jean Paul. Uno y otro, por el hecho de amarse mutuamente, están cumpliendo con la ley divina al amar a Dios en su compañero. Tenemos, pues, no sólo una naturalización y legitimación de la relación, sino una suerte de divinización que los coloca por encima del resto de las relaciones socialmente aceptadas. Con lo anterior se establece que, contrario a lo planteado por la heteronormatividad, la homosexualidad es superior porque no obedece a lo humano, que se sitúa en un lugar inferior con respecto a la consigna divina.<sup>5</sup>

En segundo lugar, el título de la película, colocado justo después de esta escena, nos indica la situación conflictiva que suscitará el movimiento dramático a lo largo de la trama: "la otra familia". El énfasis dado a la palabra "otra" nos señala que justo en esta otredad, en esta diferencia con respecto a lo que se considera habitualmente como simplemente "la familia" radica el drama y el conflicto de la película. El hecho de que, además, la palabra se mueva sobre la pantalla, aparezca

y desaparezca, y sobre todo esté marcada en rojo, significa varias cosas: que el término "otra", en tanto adjetivación de familia, no es estático, sino dinámico, que varía dependiendo de la posición que guarda en el espacio y en el tiempo, que la acepción "otra" no permanece igual porque puede aparecer o desaparecer de manera intermitente. No hay, pues, un solo significado para "la otra familia", sino que puede haber varios. El color rojo, por su parte, nos refuerza el sintagma del amor, al que aluden las últimas palabras del padre Tomás en la escena inmediatamente anterior, y nos alerta del peligro que representará en lo sucesivo esa diferencia. Con ello tenemos enunciada la exposición pues se ha llevado cabo la introducción narrativa al comunicarnos las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y sus relaciones.

Tras unos segundos, vuelve a aparecer el niño, ahora sentado en unas escaleras, llorando y clamando por su madre. En *close up*, observamos la cara del niño ahora más sucia y mucho más descuidado pues se encuentra más despeinado y con las manos igualmente mugrientas. En el siguiente cuadro, se enciende la luz de una habitación donde se muestra la hora: 3:10 de la madrugada, y a una mujer acostada que dice: "¡Hija de la chingada!". Después, regresa la acción a la fiesta donde la pareja y sus amigos celebran alegremente para situarnos en un paralelismo temporal: mientras aquellos se divierten y la pasan bien; en otro lugar, a esa misma hora, el niño la pasa mal, y es rescatado por la mujer que toca a la puerta y la cual abre el niño pensando que su mamá ha regresado. El breve diálogo que sostienen la mujer y el niño es altamente significativo pues nos descubre de lleno la problemática: la mujer pregunta dónde está la mamá, el niño responde que no sabe y ella interroga nuevamente: "¿Cuánto tiempo llevas solito?", a lo que el niño contesta: "Como tres días". Inmediatamente después tenemos la respuesta de dónde está la mamá, ya que vemos a una pareja sosteniendo relaciones sexuales. Al terminar, él se pone la trusa, ella una tanga y comienza a drogarse.

Con este conjunto de escenas tenemos un primer programa narrativo donde se plantea toda una carga discursiva en torno a la maternidad por oposición; es decir, a partir de lo que Nina hace o deja de hacer, observamos la representación del orden social de género,<sup>6</sup> y el discurso de la "buena madre". Por culpa de Nina, al ser una "mala madre", Hendrix sufre a nivel emocional, afectivo y físico, propiciando, además, que la vida de José María y Jean Paul se vea trastocada. Ahora bien, como apunta Palomar Vereza, dentro del orden social de género, la "mala madre" no lo es por esencia o por naturaleza, sino por una mala ubicación. En este caso, Nina se ha ubicado en un lugar inadecuado (el mundo de las drogas) y ha caído irremediablemente en un pozo del que ella misma no es capaz de salir a flote. Su amiga Ivana, quien llega a casa de Nina con tres hombres, intenta redimirla obligándola a entrar en un centro de rehabilitación. El discurso moderno vuelve a aparecer aquí, ya que se apuesta por la reeducación del sujeto para readaptarlo y normalizarlo. Asimismo, al poner a Nina en reclusión, pueden emerger y actuar las "buenas madres":

Las "malas madres" son, entre otras, aquellas mujeres que al [estar recluidas en centros de rehabilitación] dejan a salvo a la sociedad "libre y normal" para seguir creyendo que las "otras", las que no han ocupado posiciones similares a ellas y no han cometido "delito contra la maternidad", son las "buenas" madres que, en sus prácticas disciplinadas, contribuyen a reproducir infatigablemente el complejo imaginario social de la maternidad. Las "malas madres" son aquellas que no comparten los supuestos locales de dicho imaginario, y por consiguiente, se convierten en las madres que ponen en entredicho prácticamente todo lo que aparece como incuestionable a los ojos del resto del grupo social, y por lo tanto encarnan el mal o el daño, ya que no ocupan ninguna posición que haga que la norma del grupo resulte "natural" [...]." (Palomar Vereza, 2007, pp. 61-62)

En este sentido, al recluir a Nina para que "reaprenda" a ser buena ciudadana y, en consecuencia, pueda hacerse cargo de su hijo como buena madre, se pone en marcha todo el aparato discursivo en torno a la maternidad ya que emergen las otras maternidades y maternazgos que sí cumplen con la función y el rol de cuidado, protección y nutrición del infante (en este caso de Hendrix). Esas otras maternidades que detonan a partir del reclutamiento de Nina, nos siguen cuestionando además una serie de interrogantes en torno a la naturalización de la maternidad en tanto que se nos abre el panorama a tres parejas dispuestas a sacrificarlo todo en aras de ejercer la maternidad y el maternazgo:<sup>7</sup> José María y Jean Paul; Ivana y Gloria; Agustín y Luisa.

Contrario a la construcción discursiva y social, la pareja heterosexual (formada por Agustín y Luisa) se presenta como la menos apta para criar adecuadamente a Hendrix ya que dicha relación es disfuncional: Agustín tiene una doble moral pues tiene una amante de la que Luisa finalmente sabe pero no reclama; Luisa, por su parte, cae en depresión al perder a su bebé y enterarse de que ha quedado estéril; el padre de Agustín reproduce el discurso machista al considerar a la mujer sólo como reproductora de la especie al sugerirle a su hijo que, si desea tener descendencia, mejor se consiga a otra mujer. Frente a este escenario que no garantiza la felicidad del menor "naturalmente", se plantea la sana convivencia que logran establecer José María y Jean Paul con Hendrix.<sup>8</sup> Pese a las suspicacias que origina el hecho de que dos hombres homosexuales se hagan cargo adecuadamente de un niño, y sobre todo de que no abusen sexualmente de él,<sup>9</sup> el ambiente armónico en el que viven José María y Jean Paul, reditúa en la sana adaptación y crecimiento de Hendrix. Es verdad que el niño no ha olvidado a su madre, sin embargo, la honestidad y claridad con la que José María aclara las dudas de Hendrix con respecto a la homoafectividad que se demuestran como pareja, así como el reforzamiento de aceptar las diferencias de manera positiva a través de la lectura de libros infantiles orientados en ese sentido, permiten que Hendrix asuma como natural una relación que socialmente es cuestionada y criticada.

El maternazgo de José María, y la paternidad de Jean Paul, que funge como el proveedor, reproduce el discurso social de la maternidad al transferir el rol de buena madre a la figura de José María y el de buen padre a la de Jean Paul. La dicotomía natural padre/madre, que garantiza la felicidad familiar y la crianza adecuada de los hijos, se performa o actúa en la pareja Jean Paul/José María, haciendo evidente que las características atribuibles a la esencialidad femenina y/o masculina, no corresponden en ninguna forma a la naturaleza sexual, sino a una construcción social que, por ende, puede ser asumida por cualquier cuerpo sexuado (independientemente de haber nacido hombre o mujer, la maternidad y el maternazgo se puede ejercer de manera correcta).

### Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos analizado cómo la figura de las madres, en la novela *Rhyme & Reason* y la película *La otra familia*, son vistas desde una perspectiva moderna y liberal. Hemos visto cómo en ambos casos, pese a representar sexualidades diversas y modelos de familia no tradicionales, al final de cuentas los personajes siguen reproduciendo la heteronormatividad al asumir los roles y las características atribuibles a hombres y mujeres desde un punto de vista tradicional, por lo que se mantiene en las parejas el binomio masculino/femenino.

Asimismo, hemos indicado la manera en la que la naturalización de la maternidad se hace presente en ambos casos, al señalar la maternidad como una condición indisoluble del ser-mujer. De ahí que, pese a la crítica que subyace en torno al instinto materno, en el fondo se sigue estableciendo un ideal en torno a la buena madre que si no lo es, como en el caso de la mamá de Hendrix, su desapego obedece a una mala ubicación que puede reconducirse por medio de la reeducación. Por otro lado, hemos planteado que la literatura y el cine, concebidos como discursos que reproducen el orden social de género, contribuyen a la transformación o a la permanencia del ideal de esa buena madre, puesto que, con base en la diégesis, se construyen una serie de imaginarios sociales que dan paso a la reafirmación de los valores liberales, modernos y patriarcales en torno a la maternidad.

No obstante que observamos una evolución en el concepto de la mujer-madre, y de que se muestra una mayor apertura hacia la aceptación de los matrimonios del mismo sexo, podemos decir que en México, durante la primera década del siglo XXI, pese a los intentos que se pueden apreciar por establecer otras realidades que permitan la convivencia e inclusión de formas distintas de ejercer la maternidad, el maternazgo y la paternidad, en el fondo se sigue conservando la heteronormatividad, ya que se vuelve a restablecer el par padre/madre con las características atribuibles a cada elemento del binomio.

Quizá, el primer paso ya está dado: la apertura a otras formas de representación de la familia, pero aún falta mucho por re-construir en aras de hacer posible maneras distintas de actuar el género desde la maternidad y la paternidad. Habrá que esperar entonces a la creación de nuevas interpretaciones en torno al deber-ser y deber-hacer de mujeres y hombres.

## NOTAS:

1. Entre los ejemplos de representación de homosexuales y lesbianas en la literatura mexicana podemos citar los cuentos "Opus 123" de Inés Arredondo, "La tía Nela" de Enrique Serna, las novelas *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, *Temporada de caza para el león negro* de Tryno Maldonado, *Amora* de Rosamaría Roffiel, los poemarios de Nancy Cárdenas y Reyna Barrera, entre otros.
2. Criseida Santos Guevara nació en Monterrey, Nuevo León, en 1978. Egresada de Letras Españolas del Tec de Monterrey (2001) y de la maestría en Español por la New Mexico State University con especialidad en Escritura Creativa (2002). Ha publicado ensayos sobre literatura mexicana y fronteriza en la Revista de *Humanidades* del Tec de Monterrey y algunos cuentos en las revistas *Tragaluz* y *Arenas Blancas*, de la cual es fundadora. En 2008 obtuvo Mención Honorífica en el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words, con la novela *Rhyme & Reason*; durante el verano de ese mismo año se reunió junto con varias escritoras de Monterrey para formar la *Matraca Generation* cuyo manifiesto está en vías de construcción.
3. "Entre Amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana, reflejo del devenir de la sociedad" en *La jornada Michoacán*, Michoacán, 26 de febrero de 2010, <http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2010/02/26/index.php?section=cultura&article=016n1cul>, consultado el 4 de abril de 2012. En este artículo, Gargallo hace referencia a *Amora*, primera novela lesbiana publicada en México por Rosamaría Roffiel en 1989, y dice de ella que se planteó como un programa del feminismo lesbiano. En mi exposición, suprimo esta alusión explícita ya que considero que el texto de Santos Guevara se sitúa igualmente en este programa feminista al proponer el derecho a la maternidad ya no como una opción a discutir, sino un hecho ya dado.
4. Con el término "posición", Butler refiere al lugar que ocupan los miembros de la familia en la correspondencia sexual entrecruzada de acuerdo con las relaciones de prohibición dadas por el parentesco, según señala Lévi-Strauss. Asimismo, por "posición simbólica", Butler señala a la norma contingente "cuya contingencia ha sido encubierta por una reificación teórica que potencialmente conlleva consecuencias duras para la vida de género". Cfr. *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, Paidós, Barcelona, 2006, pp. 72, 75.
5. El padre Tomás y su discurso representan ciertamente a la institucionalización eclesiástica. La figura del sacerdote y sus palabras, retomadas de *La Biblia*, tienen por objetivo desconstruir el planteamiento religioso tradicional retomando sus propios fundamentos espirituales y reposicionándolos ante una situación que escapa a los imperativos morales tradicionales. Si bien no se trata propiamente de la celebración del matrimonio, sí alude a una bendición en medio de un rito que aprueba la unión. Con el personaje del padre Tomás se intenta, pues, desestabilizar no sólo un discurso religioso que en mucho ha marcado los imperativos genéricos, sino toda la cosmovisión religiosa y cultural de una sociedad

que, pese a todo, sigue siendo de mayoría católica. Se trata, por ende, de una reestructuración de las bases más profundas que sostienen a los imperativos genéricos.

6. Entiendo por orden social de género aquello que señala Cristina Palomar Vereá: "la configuración simbólica que determina el marco organizador en los grupos sociales con base en el sexo de las personas: el principio ordenador que marca lugares, jerarquías, atribuciones, características, etcétera, a cada uno de los sexos, que opera con aparente naturalidad apoyado en las evidencias que el mismo orden social presenta y que implica una jerarquización de un sexo sobre otro, produciendo particulares efectos sociales como el sexismo y la homofobia, en tanto fenómeno ambiguo que no responde al encuadre organizador basado en el rígido binomio masculino-femenino con el que se pretende excluir el azar y garantizar la sobrevivencia de las categorías que sostienen el orden social en su totalidad" (Palomar Vereá, 2007: 50).

7. Por maternazgo o maternaje entiendo lo que Palomar Vereá señala, a saber: "el trabajo socialmente necesario que implica el cuidado, la atención y la educación de los infantes. Se deduce entonces que el maternazgo puede ser ejercido por cualquier persona, independientemente de su sexo y de la consanguinidad o no con dichos infantes" (Palomar Vereá, 2007, p. 52).

8. José María, al principio de la película, rechaza la sola idea de tener en casa a un niño y hacerse responsable de él. Incluso uno de sus comentarios nos hace suponer que es Jean Paul quien ha insistido más en el hecho de convertirse en padres. Sin embargo, en un cambio inesperado y poco explicado, José María se vuelve cariñoso con Hendrix al grado tal que es él quien se encarga de redecorar una de las habitaciones para que Hendrix duerma allí. Esta transformación casi espontánea, y hasta ilógica, sirve no obstante de pretexto para plantear en la trama el rol femenino que juega José María en la relación: es él quien se encarga de la casa, de la atención de Hendrix, quien lo lleva a la escuela, lo baña y está al tanto de las labores domésticas. En este sentido, José María y Jean Paul performan el género de acuerdo con la división tradicional de los roles, reproduciendo con sus actividades los estereotipos del deber-hacer femenino y masculino, respectivamente.

9. Tanto doña Chuy como Gabino temen por la integridad psíquica y física de Hendrix, por lo que espían los movimientos de la pareja, le hacen preguntas a Hendrix e, incluso, Gabino lleva a Hendrix a ver la lucha libre en un intento de "librarlo" de la mala influencia que puede "contagiarle" la homosexualidad. Asimismo, en una de las explicaciones que doña Chuy intenta darle a Hendrix, a pregunta expresa de éste de por qué José María y Jean Paul duermen juntos y encuerados, ella contesta que es porque son extranjeros, planteándose en ese caso la dicotomía extranjería/mexicanidad ligada a la noción homosexualidad/heterosexualidad y, en consecuencia, la noción arquetípica del ser-macho-mexicano, misma que maneja Gabino.

## Bibliografía:

- Braidotti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*, s.t., Buenos Aires: Paidós
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*, trads. Javier Sáez y Beatriz Preciado, Síntesis, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Deshacer el género*, trad. Patricia Soley-Beltran, Paidós, Barcelona, 2006.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Katz Editores, Madrid, 2008.
- Palomar Vereá, Cristina. *Maternidades en prisión*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara (Méx.), 2007
- Santos Guevara, Criseida. *Rhyme & Reason*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008 (FETA, 375)
- Tomachesvki, Boris. "Temática" en Tzvetan Todorov, ant., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 8ª ed., trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1997, pp. 199-232.

## Películas:

Río negro Barracuda films (productora) & Loza, Bruno (director). (2011). *La otra familia*, México: Twentieth Century Fox.

## Consultas por internet:

Gargallo, Francesca. "Entre Amoras: lesbianismo en la narrativa mexicana, reflejo del devenir de la sociedad" en *La jornada Michoacán*, Michoacán, 26 de febrero de 2010  
<http://archivo.lajornadamichoacan.com.mx/2010/02/26/index.php?section=cultura&article=016n1cul>, consultado el 4 de abril de 2012.