



Cuadernos del CILHA n 37 – 2022 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 16/05/2021 Aprobado: 22/11/2022 | pp. 1-17



Maternidades contemporáneas en Latinoamérica: una lectura desde la vanguardia pictórica y la literatura actual

*Contemporary maternities in Latin America: an interpretation
from surrealist painting and current literature*

Eva Valcárcel  0000-0001-9744-8781

Universidad da Coruña

eva.valcarcel@udc.es

España

Resumen:

En este artículo presentamos una reflexión sobre la maternidad como sujeto artístico y examinamos su presencia o ausencia en el discurso de la cultura contemporánea y observamos su realización en las creaciones de las mujeres artistas. Proponemos también una lectura de varias obras pertenecientes a dos disciplinas artísticas, pintura y literatura, separadas aproximadamente por un fragmento temporal de un siglo, desde el surrealismo pictórico hasta la literatura actual.

Palabras clave: Latinoamérica, Maternidad, Feminismo, Vanguardia, Literatura.

Abstract:

This article presents a reflection on motherhood as an artistic topic and examine its presence or absence in the discourse of contemporary culture as we consider the materialization of this discourse in the works of women artists. Our proposal is reading

several works belonging both to artistic disciplines, painting and literature, separated approximately by a century that go from the pictorial surrealism to the current literature.

Keywords: Latin America, Maternity, Feminism, Avant-garde, Literature.

Mujeres y madres

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define “madre” como “mujer que ha concebido o ha parido uno o más hijos”. También recoge la existencia de las cualidades atribuidas a una madre, como el carácter protector y afectivo. Así, “madre” será la persona afectiva del sexo femenino que ha concebido o parido, y padre el varón que ha engendrado uno o más hijos. La lengua separa los dos verbos, “concebir” y “parir”, así como diferencia el acto de la separación del feto de manera natural o quirúrgica. “Engendrar”, es dar origen a un ser y se utiliza para identificar la participación del varón, aunque la madre también debería participar del significado de ese verbo. Según Roland Barthes (1993, p. 77)¹, la lengua contiene y refleja el lenguaje del poder. Es un lenguaje de repetición, siempre con la misma estructura y las mismas palabras. Los roles están bien diferenciados a la hora de nombrar: de ese modo, para ellas reserva “concebir”, recibir sin intervenir y de manera pasiva. Como nos indica el diccionario, la mujer “queda preñada” –y quedar es estar, no hacer– como consecuencia de la fecundación del macho que “hace”, es decir, engendra.

Son definiciones biológicamente precisas y culturalmente significativas, y también indicios de la dirección que seguirán los caminos de la procreación que incluyen, después del nacimiento, un largo y esforzado tiempo de crianza en el que las madres permanecen y experimentan su extraordinario poder, pero más frecuentemente renuncian, sufren y se sienten frustradas e infelices. Antes de la madre, la mujer aparece descrita objetivamente como “persona del sexo femenino”, y a renglón seguido encontramos reflejadas las creaciones culturales, cuando el diccionario revela, a través de las entradas para la palabra hombre, la influencia del discurso hegemónico, fortalecido en la práctica diaria. Se hace referencia a las cualidades sexuales por excelencia, sin nombrarlas (muy mujer, muy hombre) y sorprenden por su

¹ Las fechas se refieren siempre a las ediciones consultadas.



abundancia y variedad las acepciones que relacionan la palabra mujer con la palabra prostituta: mujer de la calle, que también significa “persona corriente” para la mujer, aunque para el hombre ese significado es el único recogido.

El poder se asocia a lo masculino, reconoce Foucault (1977), y participa de una estrategia; no es reconocible como un atributo, es plural y precisa del ejercicio constante y el movimiento continuo porque se ejercita a través del dinamismo. El mismo autor teoriza sobre la resistencia al poder como un sentimiento de carácter universal. Y es en la resistencia donde encontramos los ejemplos de las creadoras que estudiaremos en estas páginas. Nacieron o trabajaron en Hispanoamérica en dos momentos históricos pertenecientes a siglos distintos, XX y XXI. La vanguardia histórica y la época actual, son considerados periodos de una gran innovación creativa y también de libertad sexual para las mujeres. Sin embargo, la obra de las pintoras surrealistas traslada un sentimiento de tristeza, de soledad y de resignación que señala un desacuerdo entre las proclamas de los manifiestos artísticos y la experiencia vital de las mujeres. Igualmente, el feminismo actual, que ha heredado un capital enorme derivado de la lucha de sus predecesoras desde el siglo XIX, subraya las deficiencias de la libertad de las mujeres de hoy, que continúan siendo inducidas por la sociedad a ser madres en detrimento de su realización como individuos, y así lo denuncian las obras literarias. Numerosas escritoras feministas han denunciado el carácter secundario, impuesto por la sociedad, de la existencia de la mujer frente a su existencia fundamental como madre (Friedan, 2016, p. 57), considerando la maternidad como imposición que se transmite entre madres e hijas (Chodorow, 2003, p. 136). La sociedad solicita de las mujeres que dejen de ser mujeres para ser madres (Irigaray, 2009, p. 122), dando por cierto que lo femenino no es, sino va unido a la maternidad. De este modo se afirman las conclusiones de Kristeva (2004, p. 20) al afirmar que la mujer es lo inenarrable, y al no ser narrable no existe. Su definición, entonces negativa, por carencia, por vacío de significado; el no ser de la mujer se carga de significación cuando se le asocia la función de la maternidad.

Mujer, maternidad y vanguardia

En el contexto artístico de las vanguardias históricas, la interpretación de la maternidad nos enseña que existía otro discurso posible, opuesto al de las dulces imágenes

publicitarias. Se trata de una mirada disconforme, experimentada por muchas mujeres y algunos hombres, todos precursores de las discusiones actuales sobre los roles de género. Al examinar estas propuestas disidentes a través de la obra de diversas mujeres artistas comprobaremos que no quisieron ser solo madres, que crearon reivindicando ser mujeres e individuos, escapando a la inevitabilidad de tener hijos como destino excluyente.

En el *Manifeste de la femme futuriste* (1912) escrito en respuesta al primer *Manifesto futurista* (1909), Valentine de Saint-Point (1875-1953) contestó al beligerante Marinetti, que había proclamado el desprecio a las mujeres y la glorificación de la guerra. Haciendo frente al enorme ego del italiano, ella afirma que las mujeres no son, en su mayoría, superiores ni tampoco inferiores a la mayoría de los hombres, partiendo de la consideración de que la humanidad es mediocre y, por lo tanto, no se puede dividir en mujeres y hombres, sino en masculinidad y femineidad. Ningún genio resultará verdaderamente representativo si se muestra exclusivamente viril o exclusivamente femenino, asegura la artista.

Al igual que Saint-Point, otras mujeres lucharon por la normalización de la emancipación artística y sexual creando un contrapunto a las propuestas masculinas que incluían las mujeres máquina, los automatismos eróticos sin madre, que parecen reclamar el poder creador para el hombre. Por otro lado, artistas como Marcel Duchamp (1887-1968) experimentaron con la suplantación del padre en el arte al afirmar que el artista es la *madre* de la obra; así la mujer está siempre en el lugar de privilegio, como sucede en *Le Grand Verre*, su enigmática obra en la que la esposa está situada sobre la figura de sus solteros, como reza el título *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. El artista dijo en una ocasión de esta obra que era la negación de la mujer en el sentido social de la palabra, es decir, esposa y madre (Tomkins, 2015, p. 128).

En el surrealismo, el subconsciente revela la fuerza del deseo que se encarna en la mujer como intermediaria entre lo consciente y lo inconsciente. La mujer significa el deseo y la huida del mundo racional para llegar, a través del amor, a un universo sublimado en el que ella parece convertirse en diosa y guía espiritual del hombre, inseguro en un espacio irracional que no le es propio. El discurso surrealista se construye desde el



fondo de la consciencia donde habita la mujer musa, inaccesible a la realidad. En un espacio mítico se recoge, se transfigura y se aparta a la mujer real, convirtiéndola en una idealización.

En este contexto teórico, creadoras visuales como Leonora Carrington, Frida Kahlo, Remedios Varo o Leonor Fini lucharán por conseguir revelar el poder femenino y representarán el cuerpo y la maternidad en la necesidad de delimitar su identidad como artistas y madres, deseos contradictorios que se reconocen en la representación del cuerpo materno.

Entre ellas, Varo, Carrington y Kahlo, reflexionan desde la aceptación del poder fundamental femenino de la creación, incluyendo la experiencia agridulce de la maternidad. Fini, por su parte defenderá, en una parte de su obra, una postura negadora de la procreación que considera una claudicación de la mujer, reservando el cuerpo para el erotismo y el deseo.

El mito de la madre, hialino e inspirador, quedó resquebrajado en la mirada de las mujeres vanguardistas, divergente de aquella de los varones, que continúan eligiendo a la mujer y desinteresándose por la madre². Ellas, sin embargo, elaboran artísticamente esa diferencia que se produce cuando su cuerpo desaparece o se vacía, absorbida la mujer por el hijo, a través del proceso que la convierte en madre.

Leonora Carrington (1917-2011), británica pero radicada en México, pinta seres fantásticos y divinidades femeninas creando una mitología particular y propone una sociedad original, en la que la capacidad y la fortaleza de la mujer y la madre no están ocultas³. Carrington imagina a las madres como seres primordiales, mujeres creadoras. Su cuadro *La gigante. La custodia del huevo* (ca. 1948) representa a una figura femenina

² Existe una dificultad para aceptar el poder de otro que es igual a uno y de la misma materia. Esta es la razón por la que se utilizará el camino de divinización de la mujer y la madre por parte de los iguales hombres, alejándola así de su misma materia y su misma cotidianeidad. Es posible encontrar a través de la historia imágenes míticas, de gran potencia simbólica que representan la maternidad como centralidad tratada de este modo. El primero de ellos podría ser la Venus de Willendorff hace 20.000 años, cuyos genitales agrandados simbolizan la fertilidad, mientras el rostro, que la identificaría como individualidad, aparece olvidado, insignificante, vacío de rasgos singulares.

³ También en la escritura, a través de su memoria novelada *Down Below* (1944), donde describe su experiencia en un hospital psiquiátrico español, colocará en primer plano la fuerza de las mujeres.

de gran tamaño que sostiene entre sus manos pequeñas un minúsculo huevo, símbolo de la fertilidad. La gigante es considerable en su presencia, pero sus miembros, sus manos y su cabeza, no son proporcionados al tamaño de su tronco redondeado de madre. Sus pies casi no rozan el suelo, flotan sobre un paisaje miniaturizado de árboles, animales, hombres y mujeres. Esta figura materna se presenta con el mar a su espalda, con todas sus criaturas, ballenas y crustáceos, con arrecifes e islas, y también fantásticos barcos dentro, simbolizando el enorme poder creador de la mujer. El universo, todo lo que existe, aparece empequeñecido por la presencia de la gigante, origen del mundo.

Las mujeres nocturnas y solas, fuertes y ligadas al universo, trascendentes, son las que habitan los cuadros de Remedios Varo (1908-1963), española radicada en México. Su presencia es enorme como su soledad y eso parece mostrarnos en su obra *Papilla estelar* (1958) en la que nos traslada a ese aislamiento de madre, mujer sola y enferma encerrada en una torre, triturando las estrellas para alimentar a una joven luna enjaulada y triste. Símbolos de soledad y frustración son la torre y la jaula que remiten a la ausencia de libertad y a una repetición de la situación, porque la luna niña ya se desarrolla enjaulada. La idea del aislamiento está subrayada por el gran esfuerzo que la artista dedica a reflejar el interior angosto en el que permanece la mujer, y reforzada por el correspondiente aislamiento de su criatura en la jaula, dependiente de la madre nutricia.

Documentar la experiencia del cuerpo es característico en Frida Kahlo (1907-1954) que atiende a los rumores de su carne herida y su cuerpo dolorido y afectado por la poliomielitis. Kahlo, entre otras muchas circunstancias que reflejan sus cuadros, reflexiona sobre la maternidad fallida, por ejemplo, en su dibujo *El aborto* (1932), firmado como Frida Rivera, en el que se representa la fertilidad negada. El feto se coloca en una mitad del cuadro mientras en la otra aparece la tierra fértil y el proceso de la germinación de las plantas dentro del vientre terrestre. La figura femenina en medio, con una mitad en el universo humano y otra en el vegetal, está sostenida por sus piernas desnudas que son el canal por el que discurren las gotas de sangre y de lluvia. Las etapas de la formación del feto se pueden observar a la izquierda de la imagen y paralelamente, un fragmento del desarrollo de algunas plantas se ve a la derecha. La mujer llena de lágrimas el cuadro, como también lo hace la luna que la mira. Un tercer

brazo surge de su hombro en forma de cala con las semillas que fertilizan la tierra. Mujer y naturaleza, mujer madre, mujer y sufrimiento, son tres constantes en la obra de Kahlo que pintó en *Mi nacimiento* (1932) un cuerpo femenino durante el alumbramiento siendo la única cabeza presente en el cuadro la de la criatura que asoma por su sexo. Desaparece así la mujer y su yo, postergada por la presencia del otro, el hijo. Ella, ya sin identidad, se ha disuelto en la madre de ese nuevo rostro que grita entre sus piernas. También se representó en *Hospital Henry Ford* (1932) tras un aborto; aparece recostada en una mancha de sangre, pequeña de tamaño, y unida por hilos rojos a una serie de fragmentos que evocan el cuerpo femenino y el sufrimiento, huesos de la pelvis, una orquídea algo marchita que simboliza el deseo, un caracol representando tal vez la transformación de la vida, una máquina deshumanizada y un feto como un icono azteca, oscuro y rígido. Otro cuadro, *Mi nana y yo* (1937) continúa su discurso sobre la fertilidad de la madre y de la naturaleza. En la pintura reconocemos a la pintora niña en los brazos de una poderosa mujer azteca, ambas rodeadas de rica vegetación selvática sobre la que cae una lluvia abundante; de los pechos de la nana brotan gotas de leche como gotas de lluvia. Podemos contemplar el interior del seno derecho, succionado por la niña, que ha sido tomado por el reino vegetal, conteniendo hojas en pequeñas ramas, llegando así a la perfecta comunión madre-naturaleza.

No sentirse concernida por la maternidad ni la continuidad de la especie es la postura de Leonor Fini (1907-1996), argentina que desarrolló su obra de estética surrealista en Europa. Conocedora de que para ser madre se necesita una extrema entrega, incompatible con la vida de una mujer de su tiempo, se muestra impresionada por los procesos físicos asociados a la maternidad, pero la representa simbólicamente en sus cuadros (Chadwick 2015, p. 147). Sus figuras femeninas aparecen como mujeres protectoras y figuras esenciales en *La guardiana del huevo negro* (1955) donde una figura femenina aislada sobre un suelo agrietado y estéril, ataviada con un manto como una santa o una diosa, sostiene en sus rodillas un huevo negro. El mismo tema y la misma figura se repite en *La guardiana de los fénix* (1954) aunque el huevo sostenido con la mano derecha aquí es blanco, y el cielo anaranjado resulta amenazante e igualmente los extraños fénix que no vuelan y que la acompañan y la protegen rodeando sus pies. El fénix se asocia al control sobre el fuego, a la resistencia y a la inmortalidad. El huevo, como en Carrington, es primordial y contiene el secreto de la

vida, la mujer y las aves lo protegen de las amenazas ciertas, el huevo representa la posibilidad de la continuidad del universo custodiado por la figura femenina.

Leonor Fini pintó igualmente la figura de la mujer sujeto del deseo, opuesta a la madre. Los cuerpos masculinos aparecen abandonados al sueño y observados por la mujer con atención y deseo como en *La alcoba/Autorretrato con Nico Papatakis* (1941). La mujer deseante ocupa, por su tamaño, la mayor parte de la superficie del cuadro en *Mujer sentada sobre un hombre desnudo* (1952). Otra obra, *Stryges Amaouri* (1947), explora también el deseo femenino, y en ella una mujer y una bestia vigilan atentamente el sueño de un hombre desnudo e indefenso cuyo cuerpo va siendo atrapado por el crecimiento de una hiedra que lo envuelve mientras sueña.

Maternidad y literatura actual

La literatura sobre embarazo y maternidad consigue visibilizar a la mujer y a la madre y normalizar la escritura sobre la diferencia y la experiencia de la maternidad. Esta literatura permite expresar lo hasta ahora indecible, lo femenino, sustituyendo el discurso imperante por otro que nombre la materialidad y la espiritualidad, el cuerpo y los sentimientos de las mujeres, quienes, como señaló Betty Friedan (2016: 46), con frecuencia pierden su identidad al formar parte de un hogar que se hace parte de ellas, las coloniza, siendo entonces la familia la que establece los límites.

Escribir sobre lo doméstico, lo subjetivo, lo particular y lo íntimo es una manera de adquirir poder y saber, y así se desprende de las narraciones de las escritoras que deciden crear memorias y crónicas, con o sin ficción, de sus experiencias como madres, generalmente madres primerizas donde el saber no está y el poder es ejercido sobre ellas por matronas y madres, y por la organización social que exige una maternidad con determinadas características en las que la cuestión de la lactancia es recurrente. La lactancia es el eje de la vivencia de la maternidad, después del embarazo y el parto, y es el primer acto materno en presencia ya del ser que la habitó durante nueve meses. La defensa cerrada o el rechazo frontal coexisten. El trabajo de la mujer fuera de casa está en el centro de la discusión sobre el amamantamiento, porque lo dificulta, y con ello, la justificación para abandonar el mundo social y volver al hogar.



Para ejemplificar el discurso feminista de las escritoras actuales, hemos seleccionado a dos autoras que representan posturas distintas dentro de ese discurso. La chilena Lina Meruane (1970) se convirtió en referencia necesaria a partir del 2014 con la publicación de *Contra los hijos*, marcado estilísticamente por la condición de diatriba, en el que acusa a la sociedad de sacrificar a la mujer; por otro lado, Margarita García Robayo (1980) es una autora que, denunciando las injusticias a las que se ve sometida la mujer por el mero hecho de serlo, apunta hacia una postura sosegada y presenta la aspiración de la mujer a ser reconocida como individuo, más allá de su género. Y como tal individuo se puede permitir experimentar también el gozo de la maternidad, no exclusivamente el evidente sacrificio.

Lina Meruane en el libro citado, reeditado y ampliado en 2018, construye una prosa de gran impacto, en la que encontramos una voz narrativa identificada con la autora que recoge una gran cantidad de datos históricos y literarios, y los ordena de tal modo que la intencionalmente escandalosa propuesta del título resulta plenamente justificada. Por lo tanto, nos encontramos ante un texto ampliamente documentado y también un testimonio de la propia autora, cuya voz no se esconde, más bien al contrario, se muestra desafiante en la narración. La agilidad del texto y su tono –a veces irónico, otras humorístico– y las interpelaciones al lector: “Les pregunto: ¿qué opinan sobre esto?” (Meruane, 2018, p. 89) nos empujan a la rápida reflexión y a fijar una postura, a favor o en contra.

La arenga de Meruane, como ella la denomina, está redactada contra los hijos contemporáneos, es decir contra el modelo de maternidad intensiva generadora de hijos que ocupan toda la esfera doméstica y social, dejando poco espacio a los adultos, según el análisis de la autora. Así, aunque ella escribe: “Es contra los hijos que redacto estas páginas” (p. 17) en realidad acabará aclarando que está en contra del lugar que ocupan en el imaginario colectivo donde la infancia ostenta el poder absoluto de la inocencia. Y también se sitúa enfrente de las madres que renunciaron a sus aspiraciones y asumieron la maternidad total. Se manifiesta finalmente en contra de la vuelta a casa de las madres trabajadoras que se produjo en gran número a partir de la crisis económica de los años 90 (p. 18), y que obedece también al agotamiento que supone compaginar una existencia profesional con la existencia doméstica cuando los hijos han de tener colmadas todas sus infinitas necesidades.

El capítulo titulado “Del infértil canon” (p. 85) se centrará en las respuestas de las mujeres creadoras a las que se ha preguntado por su situación como madres. Resulta interesante que las respuestas sean unánimes, es decir todas las madres reconocen una experiencia parecida, pero nunca habían hablado en confianza, y muestran su agotamiento, su soledad, la culpa y la vergüenza de un cierto fracaso, como si lo que se propusieron un día fuera realmente alcanzable. Reconoce la autora que las respuestas comienzan generalmente con declaraciones de amor al hijo y acaban con una exclamación de fatiga, de frustración: “Así arrancan: recitando la deseada espera del hijo, el amor a primera vista ante la aparición del retoño de sonrisa seductora, las alegrías que hacen olvidar todos los problemas y la enorme fatiga. Todo para permitirse pasar, sin hacer el punto aparte, a lo otro, de los momentos de infelicidad, de las dudas, de los arrepentimientos” (p. 88).

Meruane, después de estas incendiarias palabras, plantea la teoría de que la sociedad atrapa a las mujeres que buscan su camino como individuos y las devuelve a su papel de engendradoras o continuadoras de la especie. El encargo conlleva una enorme responsabilidad y la sociedad se encarga de que no se alejen de ella, tal vez para asegurarse la supervivencia. Por otro lado, las mujeres tienen una voz interior que las estimula a aceptar un mandato social que incluye trampas desde la infancia, como la muñeca, regalo recurrente que se hace desde siempre a las niñas. La muñeca está ahí, anunciando un bebé de carne que llegará con la edad adulta, lo mismo que llegarán otros juguetes en su versión agrandada, adulta, como aspiración, los perros de peluche serán reales, los zapatos de tacón serán realmente altos, las joyas serán de metal y no de plástico blando. La sociedad presiona a la mujer para que sea madre, limitando su poder para diseñar su vida. Acepte o no, la culpa se instalará en su inconsciente, lamentando la vida que no vivió por ser madre o por no haberlo sido. Pero la elección se impone porque lo que es legítimo para una mujer, ocuparse de sus necesidades, parece imposible para la mujer con hijos (Badinter, 2017, p. 23).

A la presión social, se une el denominado reloj biológico que suele ser despertado por la ausencia de la madre o el padre, en el momento en el que tomamos conciencia de



nuestra propia próxima desaparición. Así sucede en *¿Quién quiere ser madre?* (2017)⁴ de Silvia Nanclares (1975). La narradora nos presenta una historia centrada en su búsqueda del hijo a partir del acontecimiento de la muerte de su padre, que le llevará a realizar una revisión de toda su vida como mujer y como hija. Para Meruane, sin embargo, la necesidad de procrear viene impulsada por el contexto que lanza a la mujer hacia un destino materno estigmatizando a aquellas mujeres que no consiguen tener hijos o que no lo desean en absoluto:

A partir de los veinte la pregunta materna que se le lanza a toda mujer [...] no es si va a tener hijos o no, porque un no sería inconcebible, sino cuándo piensa tenerlos. Y si falló el reloj biológico que antes sonaba a los veintitantos y esa mujer pasa de los treinta, la fatídica pregunta adquiere un volumen categórico: se activa el despertador social intentando fijar una fecha (p. 22. *Cursiva en el original*).

La escritora chilena considera la ausencia de hijos como una liberación y señala a las mujeres madres que inducen a las mujeres sin hijos a procrear: “Te arrepentirás cuando sea tarde, querida” (p. 25)

La proliferación de obras sobre la maternidad en los últimos años está contribuyendo al establecimiento de un canon que no existía. En el proceso de la construcción de esa tradición encontramos también la obra de Margarita García Robayo (1980), escritora colombiana instalada en Buenos Aires, ganadora del Premio Casa de las Américas en 2014 por su libro de cuentos *Cosas peores* y autora de novelas como *Lo que no aprendí* (2013) o *Tiempo muerto* (2017). En 2019 publicó su libro *Primera persona*, recopilando algunos textos fechados entre los años 2012 y 2018, escritos a la manera de la crónica, con una presencia constante de la memoria. Su interés en subrayar la vinculación de la ficción a la experiencia propia se observa en las notas que coloca en ocasiones al final

⁴ La novela recrea la peripecia una mujer que desea ser madre en el momento en que va a cumplir 40 años y las dificultades a las que se ha de enfrentar, los tratamientos a los que será sometida, la medicalización y también la obsesión por conseguirlo. Y como elemento sancionador, la menstruación no deja de presentarse cada mes para hacerle saber que ha fracasado. El secretismo en torno a los procesos biológicos, la ignorancia sobre el cuerpo y su funcionamiento y el aprendizaje de su fisiología es un tema largamente explorado en el libro, donde se despliega un exhaustivo vocabulario científico referido a la reproducción humana.

de los mismos: “Este texto fue escrito en 2018, en una ciudad pequeña de Brasil. Está basado en un encuentro de escritores en el que participaron autores cuyos nombres y características han sido alterados. Cualquier parecido con la realidad es más que posible” (Robayo, 2019, p. 106. *Cursiva en el original*).

Los textos que analizaremos a continuación nos trasladan una imagen de la maternidad desde una experiencia en proceso de realización, creando así un modelo de factura original, que relata lo que pasa en el instante, cuando aparentemente se desconocen aún las derivaciones del hecho en el futuro.

Bajo el título “Leche” explora primero la etapa previa al nacimiento, marcada por la fantasía, la ignorancia y la sorpresa de las futuras madres. Su inocencia y su inexperiencia las convierte en seres frágiles, frente a las expeditivas instructoras de los cursos de lactancia materna que les descubren abruptamente las primeras grietas que se producirán en sus pezones y en su existencia después de ser madres. Cuando una de ellas pregunta si tendrá un secador en su cuarto de hospital, todas descubren que su vida va a desaparecer para dejarle el protagonismo al hijo. Respuestas como “Las visitas son para la criatura... a nadie le importa que vos estás fea, o gorda o sucia” (p. 58) significan el descubrimiento brutal de una vida desplazada. El desplazamiento constituirá un concepto central en el discurso de las matronas. La narradora describe la entrega voluntaria de un grupo mayoritario de futuras madres de las que ella, la narradora, desconfía. Son mujeres que desean un parto natural, bien informadas sobre el peligro de las anestésicas, que buscan experimentar el trabajo de la expulsión y que no tienen duda alguna sobre la conveniencia de la lactancia a demanda.

La imposición social de la lactancia materna es el tema desarrollado en la crónica, en la que García Robayo nos muestra cómo los procesos considerados instintivos y naturales requieren de un aprendizaje; descubrirán que amamantar no es fácil pero que existe un acuerdo social tácito para empujar a las madres a batallar hasta la extenuación para poder cumplir con la función nutricia, lo que las conduce a buscar ayuda, en su caso primero en Fundalam –equivalente argentina de la Liga de la Leche norteamericana fundada 1956–, y más tarde a una guardia de lactancia.

La protagonista de la narración nos traslada la frustración de no tener suficiente leche para alimentar al hijo hambriento, cuando los manuales ordenan estar tranquilas,



cómodas y descansadas a la hora de amamantar y disfrutar con ello, lo que genera una natural ansiedad porque conseguir tranquilidad resulta una tarea añadida que complica amamantar: “algunos recomiendan instalarse un rato antes bajo la ducha caliente, tomar té de hinojo, comer almendras, avellanas, hacer yoga, darse masajes. Nadie explica cuándo” (p. 69). Finalmente, entre el cansancio y el insomnio del hijo lactante, la madre narradora encuentra, en un instante, el gozo de su maternidad y, con la mano de su hijo dormido aferrada a su dedo, simplemente declara su amor incondicional en los versos de una canción que resuena en su cabeza: “lo poco que tengo es tuyo, vida mía/ y si tuviera mucho, también te lo daría” (p. 78).

La reflexión sobre la madre dividida se presenta bajo el título “Residencia” cuando narra una experiencia de viaje en la mirada de la madre que se aleja de los hijos, y en su desasosiego. La culpa surge de la separación y le hace cuestionarse la necesidad de su viaje; en la balanza, su experiencia de escritora invitada no vale tanto como retener perfecta la imagen de sus hijos después de haber pasado unas horas lejos de ellos. No importa que se haya alejado miles de kilómetros, que haya tomado el avión y luego se haya internado en un lugar recóndito de un país extranjero al que decidió viajar para “conectarse con su escritura: sin los niños...” (p. 91). Ella sabe que “...los hijos son como los tormentos, una vez que nacen nunca más se van” (p. 84). Son la memoria del cuerpo y los rasgos del semblante, son la memoria familiar, su reflejo, y así, el acto de mirarse en el espejo deja de ser un acto de vanidad y pasa a convertirse en un acto de reconocimiento: “en mi cara estoy yo, pero también está mi papá y está mi hijo mayor” (p. 98) La madre se reconoce en los rasgos propios repetidos en su hijo, “cuando no tengo un espejo a mano lo miro a él y ya me encuentro” (p. 99).

Por otra parte, en este relato se elabora la descripción de una naturaleza excesiva del trópico y su poderosa atracción sirve de contrapunto a la reflexión íntima de la mujer madre que relaciona lo que ve hacia el exterior con la imagen que crea en su mente: “Desde acá los árboles del patio interno parecen gigantes congelados en poses furiosas o afligidas. ¿Entrar o salir? Odio que la vida se base en elecciones. Me lanzo a las calles inundadas. Sumerjo los pies y avanzo en el mismo sentido de la corriente. El agua me empuja por las pantorrillas, cuesta mantener el equilibrio” (p. 100).

La experiencia del poder de la naturaleza hace que la narradora piense en el concepto de destino, pero lo desacredita, porque prefiere la lucha: “Debe ser un pensamiento recurrente entre quienes han gastado hasta la última gota de voluntad” (p. 97). Esta reflexión sobre el destino es coherente con su posición de mujer y escritora; la voluntad es la única herramienta que existe para alejar el sentimiento de impotencia que viene inscrita en la palabra destino. Con todo, no tiene una sola dirección la prosa de Robayo, la de aquella que se detiene en el sacrificio y el amor materno; esa experiencia forma parte seguramente de su historia personal y de su literatura y, sin embargo, le permite opinar irónicamente sobre sus vivencias como mujer que escribe y que es convocada a mesas de diálogo con otras escritoras para hablar de literatura de mujeres. Esta circunstancia es denunciada como una forma de discriminación, ya que hace suponer que solo los hombres escritores pueden elaborar con naturalidad discursos sobre la literatura sin adjetivos. Igualmente, se opone a la idea de la existencia de una subjetividad genérica en la obra de las mujeres, aunque reconozca la proximidad ante la creación de algunas de ellas; sin embargo, considera que la categoría mujer-escritora parece tratarse con demasiado reduccionismo, como un indicio tal vez de feminismo impostado.

La voz autoral se alza para exigir la categoría de individuo para nombrar a la mujer, a ella misma, ya que la excepcionalidad relativa a la mujer empequeñece su horizonte. Completa una frase en su cabeza “Una escritora es... Un individuo alfabetizado” (p. 143), una afirmación muy cercana a la respuesta de Saint-Point a Marinetti, a la que nos hemos referido. Y es que la escritora colombiana entiende que sobreproteger a las mujeres, a las madres y a las escritoras es excluirlas. Para ella, “la normalización, también en el oficio de escribir, es un concepto aplastante por naturaleza: lluvia de ladrillos sobre un bosque de luciérnagas” (p. 143) sentencia en una imagen definitiva. Estas ideas se desarrollan bajo el título “Mi debilidad. Apuntes desordenados sobre la condición femenina”. Dichos apuntes, constan de cuatro entradas fechadas en un orden que no es cronológico, como nos advertía en el título: “1986”, “2013”, “1988”, “2017”. Resulta interesante observar por qué la autora utiliza el desorden deliberado como estructura del discurso; porque ello le permite representar en el espacio del texto a la mujer que es hoy unida a la niña que fue, y subrayar el aprendizaje que supone la infancia.



El fragmento al que ya nos hemos referido, “2013”, ocupa el segundo lugar en el orden de la autora y antes de él, “1986”, se sitúa en el tiempo de la infancia y cuenta una historia violenta y sórdida en la que a una empleada de su casa le llega un día un hijo de doce años con “un bulto de ropa a cuestras” para vivir con ella: “Soy el hijo de Papaíto” (p. 134). A partir de entonces Luz, la sirvienta, horrorizada, cuenta lo que nadie le había escuchado nunca. La niña pequeña de entonces, y que ahora narra, se sienta en el suelo y escucha una historia estremecedora y violenta en el que la mujer explica que, a los 14 años, fue violada por Papaíto, su patrón, como era costumbre en la hacienda. La pequeña descubre entonces los inconvenientes de la condición femenina: “Yo tenía seis años, pero me fue fácil entender que ser mujer no era una condición ventajosa. A partir de entonces intentó convertirla en ventaja, aunque no pudo, también quiso fingir que no existía y finalmente la aceptaría, aunque con resentimiento” (p. 137).

En el segundo relato de la infancia, fechado dos años después, “1988”, se pasa de la historia de la criada a la historia de las mujeres acomodadas. Su vida es muy distinta en casi todo, menos en el hecho de ser mujer. Las niñas burguesas son entrenadas con muñecos de goma imitando a los hijos, la mujer pobre no tiene muñecos para entrenarse como madre, sino hijos de carne que alguien hizo en ellas, como una herida. La frase “Nunca serán buenas madres”, pronunciada por su tía al descubrir que las niñas habían cortado el cordón umbilical a sus juguetes y, “de paso también el pito [...] No estábamos en edad de apreciar las superficies con relieve” (p. 149). Esta intención estética inocente acabó en una profecía terrible que una niña de ocho años pudo descifrar. Si no podían ser madres, ¿qué podían ser? Ser mujer implicaba ser madre, y no ser madre y ser solo mujer implicaba ser puta: “señoras voluptuosas que tomaban siestas desnudas en el bosque” (149). La inocencia de la infancia no impide distinguir claramente lo que no se puede dejar de ser –madre– si se tienen intenciones de hacer lo socialmente correcto, porque la sociedad exigirá el cumplimiento de tres condiciones a la vez –mujer, madre y esposa–, para dar su beneplácito al comportamiento femenino.

Para finalizar estos “apuntes desordenados”, el título “2013” nos trae de nuevo a la actualidad de la mujer madre y escritora. Después de los modelos aprendidos, se forjó uno propio, pero siempre en relación a aquél que le inculcaron de niña, aunque fuera

para rechazarlo: “cuando tuve a mis hijos me volvieron las mujeres de mi familia a la cabeza [...] La crianza es femenina, pensaba” (p. 154). Así afirma, haciendo suya la afirmación de Simone de Beauvoir (2005) sobre la imposición a las hijas del destino de las madres. Para borrar esa tara provocada por la crianza ha de romper con las imágenes impuestas, batallar contra lo que también la constituye; la dificultad está en desaprender los modelos que se han instalado en nuestra mente y que con frecuencia exigen su autoridad ante nuevas circunstancias: “en el momento del nacimiento de mis hijos debía marcar el principio de su pasado y el final del mío” (p. 154).

La diferencia entre las madres de su infancia y ella misma reside en las preguntas más que en las respuestas. Madre es una condición que exige otra condición previa, ser mujer, y las dificultades de las mujeres también serán las que padecerán las madres y a la vez trasladarán a sus hijas. El rol de madre se superpone al de mujer y la exigencia de ser una buena madre borra, a los ojos de los demás, las virtudes de la mujer que la encarna: “Una buena madre nunca será vista como una mujer excepcional, será solo una madre” (p. 156).

Conclusión

La obra de las pintoras surrealistas y las escritoras del siglo XXI tienen en común la apertura de sus contextos históricos, en los que destaca la libertad creadora y también la libertad sexual; sin embargo, las realizaciones artísticas proponen la reivindicación de la mujer y la madre, y subrayan su enorme poder que será transformado por la sociedad androcéntrica al convertir ese poder en una responsabilidad enorme sobre los hombros de las mujeres.

Es indiscutible que la experiencia de la maternidad es nuclear, ya que todos los individuos compartimos el espacio del seno materno; todos somos hijos. El poder de la madre es enorme, sin embargo, compartir la circunstancia originaria de la vida no ha sido suficiente para su general reconocimiento. Una mujer es poderosa, enormemente poderosa cuando se convierte en madre y, tal vez, el temor ancestral al poder femenino condujo a su silenciamiento. Según Nora Domínguez, si la maternidad no tiene presencia, la causa puede ser que, en realidad, la cultura patriarcal no es monolítica y para defenderse actúa permitiendo su presencia tan solo como idealización (2007, p. 26). La maternidad ha sido apartada de la centralidad en la cultura androcéntrica de

manera premeditada (Russ, 2018), en ocasiones como algo obsceno, o abyecto como lo denomina Julia Kristeva (2006), y es fundamental construir una tradición que suponga también la recuperación y el reconocimiento de aquellas predecesoras que hoy siguen olvidadas en los desvanes de las épocas pasadas.

Al clasificar la creación sobre la maternidad como una expresión distinta la vuelve invisible, apartándola, e inevitablemente su capacidad de influencia se reduce. El objetivo es la diferencia que se desprende únicamente de la igualdad con otras expresiones artísticas menos marcadas. El reconocimiento no se alcanzará solo desde la sublimación de la diferencia, sino que necesitará a la vez del reconocimiento en la igualdad.

Referencias

- Badinter, E. (2017). *La mujer y la madre*. La Esfera de los Libros.
- Barthes, R. (1993). *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI Editores.
- Beauvoir, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Chadwick, W. (2015). I doni delle donne. Il corpo generativo e l'immaginario surrealista. En: M. Gioni (ed.). *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte in ella cultura visiva, 1900-2015* (págs. 143-147). Skira.
- Chodorow, Nancy. (2003). *El poder de los sentimientos: la significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Paidós.
- Domínguez, N. (2007). *Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo.
- DRAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésimo tercera edición, <https://dle.rae.es/mujer?m=form>
- Foucault, M. (1977). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France 1975-1976*. Fondo de Cultura Económica.
- Friedan, B. (2016). *La mística de la feminidad*. Cátedra.
- García Robayo, M. (2019). *Primera Persona*. Tránsito.
- Irigaray, Luce. (2009). *Ese sexo que no es mío*. Akal.
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Meruane, L. (2018). *Contra los hijos*. Random House.
- Nanclares, S. (2017). *¿Quién quiere ser madre?* Alfaguara.
- Nanclares, S. (2020). Las madres, sí (pero no tanto ¿verdad?). *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 34, 22-26.
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Dos Bigotes/ Barret.
- Saint-Point, Valentine, (2005). *Manifiesto de la femme futuriste* (Original publicado en 1912). Mille et une nuits.
- Tomkins, C. (2015). Nostra Signora dei desideri. Sessualità e questione di genere nell'opera de Marcel Duchamp. En M. Gioni (ed.). *La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte in ella cultura visiva, 1900-2015* (págs.127-131). Skira.