

**REPRESENTACIONES SUBVERSIVAS DE LA MATERNIDAD EN LA OBRA DE ESCRITORAS Y CINEASTAS LATINOAMERICANAS.**

Marcia Espinoza-Vera (Australia).<sup>1</sup>

**Resumen.**

Las representaciones tradicionales de la maternidad han dominado el imaginario latinoamericano por siglos, tendiendo a favorecer la imagen de la madre abnegada y sumisa. En años recientes, sin embargo, nuevas configuraciones han emergido tanto en la literatura como en el cine latinoamericano producidos por mujeres. Este artículo aborda producciones de escritoras y cineastas de América latina que representan a mujeres que dejan de lado su rol tradicional de madre para explorar su propia subjetividad, subvirtiendo el paradigma de la figura maternal.

**Palabras clave**

Maternidad, madre, subversión femenina, relación madre-hija.

**Abstract.**

*Representations of the mother in literature and films from all over the world for many years have tended to emphasize mythological maternal attributes such as the innate capacity to nurture her children. However, recently new configurations have emerged in the literary production and cinema by women. In this paper, I will discuss how women writers and film makers from Latin America create a fictional space in which the mother decides to leave behind her traditional maternal role and explore her own subjectivity.*

**Key words.**

*Maternal role, mother, feminist subversion, mother-daughter relationship.*

Simone de Beauvoir en su importante ensayo sobre el feminismo, *Le deuxième sexe*, manifestaba con gran énfasis la opresión que significa la maternidad para la mujer y proclamaba el rechazo a este rol como una solución a la transcendencia femenina. Algunas feministas francesas posteriores a de Beauvoir también han abordado este tema pero son menos categóricas. Luce Irigaray, por ejemplo, sostiene que muchas mujeres se consuelan del sometimiento masculino a través de la maternidad y que ésta es proclamada por los “jefes espirituales” como único destino válido para el sexo femenino. Para Irigaray, la maternidad significa, en la mayor parte de los casos, perpetuar una genealogía de tipo patriarcal, procreando para los poderes culturales masculinos, es decir para el marido y el Estado. (Irigaray, 111). Asimismo, de acuerdo con Julia Kristeva, la función de la mujer en relación con lo maternal, está claramente definida por las tradiciones bíblicas: “Divided from man, made of that very thing which is lacking in him, the biblical woman will be wife, daughter or sister, or all of them at once, but she will rarely have a name. Her function is to assure procreation—the propagation of the race.” (Kristeva reader, 140). La norteamericana Adrienne Rich, por su parte, opina que el solo destino posible, de acuerdo a la tradición patriarcal es la maternidad; declara: “Throughout the patriarchal mythology...as the mother, the woman is beneficent, sacred, pure, asexual, nourishing; and the physical potential for motherhood...is her single destiny and justification in life.” (Rich, 20). La también norteamericana, Debra Castillo, reconocida como experta estudiosa de la literatura femenina de América Latina, sostiene que la idealización de la madre en términos tradicionales como ser desexuado y abnegado es responsabilidad de muchos pensadores y escritores que han reafirmado el mito del cuerpo materno como equivalente del estado de la naturaleza y como un concepto incuestionable. Según Castillo, el orden social establecido “prizes long-suffering motherhood as the only valid female virtue” (Castillo, 17). En América Latina, la escritora y ensayista mexicana Rosario Castellanos, opinaba que el rol de la mujer en la sociedad latinoamericana es “pasivamente aceptar convertirse en musa, para lo que es preciso permanecer a distancia y guardar silencio. Y ser bella.” ; agregando que “a las mujeres se les adiestra en las labores del hogar y se les prepara... para el matrimonio.” Para ella, la subyugación de la mujer bajo la hegemonía patriarcal es fortalecida por las pautas sociales ya existentes. En lo que se refiere a la maternidad

Castellanos sostenía, con la ironía que la caracterizaba, que ésta "no es, de ninguna manera, la vía rápida a la santificación" e incitaba a las escritoras a fomentar cambios, sugiriendo: "quitémosle, por ejemplo, la aureola al padre severo e intransigente y el pedestal a la madre dulce y tímida que se ofrece cada mañana para la ceremonia de la degollación propiciatoria." (Castellanos, 24-38)

Hélène Cixous, no obstante estar de acuerdo con muchas de las ideas de las estudiosas mencionadas antes, ve un peligro en la denuncia feminista de la maternidad como trampa patriarcal, o que se considere a la mujer-madre como una cómplice de la reproducción falocéntrica. Opina que esta acusación no debe transformarse en una prohibición o en una nueva forma de represión (Cixous, 1986, 89). Cixous, en un texto anterior, celebra la capacidad sexual femenina, en donde incluye la maternidad, y hace un llamado para que haya una *écriture féminine* a través de la cual la mujer deberá sacar a la vista su energía corporal y su inconsciente. Para ella, la escritura es la posibilidad real del cambio, el espacio que puede servir como un medio de expresar las ideas subversivas, un movimiento que puede producir transformaciones culturales y sociales. Insiste en la posición del cuerpo femenino como una fuerza positiva, la fuente de una multiplicidad de capacidades físicas como la gestación, el dar a luz, la lactancia y la capacidad de escribir textos liberadores (Cixous, 1976, 877). Efectivamente, como podemos constatar, tanto para Cixous en Europa, como para Castellanos en América Latina, uno de los importantes lugares de resistencia o de liberación del sistema falocéntrico es la escritura. Cabe agregar que también la producción cinematográfica, particularmente en los años más recientes, ha constituido un lugar de denuncia del abuso de la dominación patriarcal. Estas expresiones artísticas les permiten a las mujeres escapar del orden simbólico en el cual han estado atrapadas. Efectivamente, junto con Castellanos, son varias las escritoras y cineastas del continente latinoamericano que han intentado desafiar el orden patriarcal produciendo textos y películas que las hacen subvertir la *ley del padre*. Una de ellas, es la escritora y poeta argentina Silvina Ocampo (1903-1993), quien ha escrito textos donde la representación de la figura maternal no corresponde a la visión tradicional de la madre y esposa abnegada. En los relatos de Silvina Ocampo muchas de sus protagonistas no sólo no

corresponden al estereotipo de la madre afectuosa y preocupada por sus hijos, sino además, son adúlteras. En el cuento “El goce y la penitencia” una mujer de la burguesía va, por petición del esposo, a visitar a un pintor de renombre para que haga un retrato de su único hijo, Santiago (Ocampo, 1982, 211-5). La mujer comienza una relación adúltera con el pintor. Con la excusa del mal comportamiento del niño, lo encierra en el altillo mientras ella tiene relaciones sexuales con el hombre, haciendo caso omiso de los desesperados llamados de su hijo. La mujer no sólo es infiel a su marido sino que además sacrifica el bienestar de su hijo con tal de lograr su propio goce. La relación entre ella y el hombre se termina con la conclusión del retrato. Cuando el pintor hace entrega del cuadro toda la familia opina que el niño retratado no se asemeja en nada a Santiago. El retrato queda entonces relegado en un rincón. El adulterio cometido por la mujer y su desconsideración hacia su hijo no tienen consecuencias graves para la protagonista, ésta no es castigada como vemos que ocurre en casos de este tipo en la literatura tradicional. Cabe mencionar como ejemplo a las protagonistas de la novela francesa, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert o de la rusa, *Anna Karenina* de Leo Tolstoi; ambas mujeres tienen un final trágico.

El otro relato ocampiano analizado en este contexto es “Voz en el teléfono”, en éste el narrador masculino le cuenta a una amiga, a través del teléfono, un episodio de su vida cuando era niño” (Ocampo, 1982, 177-84). Le cuenta que, escondido detrás de las cortinas, pudo ser testigo del comportamiento, desde su punto de vista, inadecuado, de su madre y sus amigas que se habían reunido en su casa para conversar. La madre, al darse cuenta de la presencia del niño, lo increpa y lo saca a la fuerza de la habitación, indignada. El hombre describe a un grupo de mujeres muy preocupadas por su aspecto físico. Estas, según puede constatar el narrador, ven en el adulterio de su madre un motivo de regocijo y celebración. Las mujeres aquí retratadas representan lo opuesto del estereotipo de la madre abnegada y pura pues se sugiere que el niño ocupa para la mujer, tal como en el caso del relato anterior, un segundo plano y no está dispuesta a ceder su propio placer para dedicarse a su hijo. Al final del relato, el narrador confiesa que encerró con llave a su madre y sus amigas en la habitación donde se habían reunido y le encendió fuego. Todas murieron carbonizadas. Como sugiere Patricia Klingenberg, la conclusión del relato puede ser leída como la

venganza del niño por la indiferencia de la madre hacia él, pero también como un castigo a su adulterio (Klingenberg, 1999, 131).

El adulterio transgrede los principios morales establecidos, en particular para la mujer, y desacraliza en forma significativa el rol de la esposa fiel y pura. Si bien en “Voz en el teléfono” la mujer que comete adulterio es castigada por sus actos, en “En el goce y la penitencia” la protagonista no sufre consecuencias negativas. Constatamos que la representación de Ocampo de la mujer adúltera y mala madre, conduce a la destrucción del modelo internalizado de la Virgen María como símbolo de pureza, abnegación y pasividad, atributos que refuerzan la subordinación femenina y la privan de todo derecho a la realización personal o al placer sexual. Silvina Ocampo manifiesta su resistencia al sistema falogocéntrico a través de la desmitificación del rol de la madre en su obra cuentística, tal como deben hacer las escritoras de acuerdo a lo que proclaman Cixous y Castellanos.

En lo que se refiere a representaciones subversivas del rol de la madre en cineastas latinoamericanas, he elegido abordar películas de las mexicanas María Novaro y Dana Rotberg y de la peruana Claudia Llosa. Las madres, las buenas y las malas, tienen una importante carga ideológica en muchas de las películas latinoamericanas de las décadas de los setenta y ochenta; la familia tradicional es la clave para establecer la identidad femenina en la construcción de una identidad de las naciones de este continente. Las imágenes culturales de la buena madre y la prostituta provienen de la línea indirecta de los personajes de la religión católica, que tanta influencia ejerce en las sociedades latinoamericanas: la Virgen María y María Magdalena son los personajes que cimientan los pilares del cine latinoamericano. La condición estereotípica de la madre en el cine de esta región no tiene cambios sustanciales que alteren el discurso del Estado y la familia y el poder del padre hasta comienzos de los años noventa cuando algunas cineastas ponen como protagonistas femeninas a mujeres que subvierten la antes mencionada dicotomía de la madre-buena-pura y la mujer-prostituta-mala.

La cineasta mexicana, María Novaro (1951), forma parte de un grupo de cineastas - junto con la otra cineasta mexicana, Dana Rotberg, mencionada más adelante en este trabajo -

pertenecientes al llamado *cine de mujeres* y que abordan la problemática de la desintegración de la familia y el reposicionamiento de las mujeres en relación al hombre en la sociedad patriarcal. Como bien dice Oscar Robles, en gran parte de los filmes del *cine de mujeres* el padre pierde poder como figura autoritaria; la crisis del Estado posrevolucionario marca la crisis de la familia mexicana y hay un cambio en el papel social y simbólico de la mujer; por lo que en la películas realizadas por mujeres mexicanas de la época se representan a madres solteras y padres ausentes (Robles, 2005, 97). Es precisamente lo que hace Novaro, en sus dos primeras películas, *Lola* y *Danzón* puesto que elige como personajes centrales a mujeres, que por diferentes circunstancias se han quedado solas con la responsabilidad de criar a sus hijos. La madre ocupa el centro de las historias narradas por Novaro a través de su cámara, desplazando al padre a un lugar menos preponderante del que tradicionalmente ocupa en la sociedad mexicana y latinoamericana. En estas películas, Novaro subvierte la visión del rol maternal, particularmente el de los melodramas mexicanos de la época que la precede; en donde se muestra a una mujer abnegada y resignada a su rol impuesto por la sociedad que la rodea. De acuerdo con Elissa Rashkin, en el cine de Novaro, las mujeres rechazan los estereotipos y arquetipos femeninos patriarcales y proponen otra identidad femenina y nacional (Rashkin, 2001, 168). En efecto, en *Lola* (1989), se retrata la vida de una mujer joven que tiene que lidiar con una maternidad que la ha obligado a dejar de lado los placeres personales correspondientes a una mujer de su edad; el padre de su pequeña hija, miembro de un banda musical, se ausenta constantemente dejando a Lola la total responsabilidad de la niña. Cuando el hombre parte de forma más definitiva, vemos a Lola intentar enfrentar sus problemas económicos de la mejor manera posible, aunque, a veces poco ortodoxa - como cuando tiene relaciones sexuales en un coche con el inspector de un supermercado donde se le descubre robando. La joven madre sufre una crisis de identidad e intenta liberarse de su responsabilidad maternal acudiendo a su propia madre para que se haga cargo de su hija mientras ella se va de viaje con un grupo de amigos. En la última escena de la película, la cámara sigue a la joven que, de madrugada y después de una desvelada noche de desencuentros emocionales y de una larga reflexión, va a buscar a su hija, decidida a tomar la responsabilidad maternal que había estado intentando eludir. El viaje, aunque breve, le ha

servido para reflexionar sobre su condición de madre soltera, pero el mismo hecho de su maternidad le da la fortaleza para enfrentar los desafíos que la vida le pondrá en el camino.

La segunda película de María Novaro, *Danzón* (1991) tiene como protagonista a Julia Solórzano, una mujer divorciada de unos cuarenta años que trabaja como telefonista en la Ciudad de México. Julia vive con su hija adolescente, Perla. La relación con su hija es de gran cariño y complicidad pero pronto nos damos cuenta, por su actitud y propio discurso, que Julia no desea que su identidad se defina solo a partir de su rol de madre. Para ella, el baile y la música son parte esencial de su vida. Julia tiene un compañero de baile, Carmelo Benítez, con quien baila dos veces por semanas, desde hace muchos años, pero de quien sabe muy poco. Cuando Carmelo desaparece un día, ella se preocupa y decide ir a buscarlo a su ciudad natal, Veracruz. Allí, Julia establece amistad con otras madres: Doña Ti y “la Colorada”; la primera, madre de seis hijos que se han distanciado, sin que por ello sea fuente de sufrimiento para ella, y la segunda, una prostituta que tiene un hijo pequeño a quien se dedica con mucho cariño. Doña Ti y Julia tienen en común no solamente el hecho de que son mujeres independientes económicamente, que no están sujetas al espacio restrictivo del hogar y gozan del placer de la música y el baile sino que rompen con el estereotipo de la madre que sufre por sus hijos y sacrifica su bienestar por ellos. Asimismo, al elegir un personaje femenino como “la Colorada”, Novaro rompe claramente con la dicotomía de la madre-buena-pura y la mujer-prostituta-mala, pues vemos a una prostituta retratada como una excelente madre. Ni malas ni buenas, ni prostitutas ni santas; entramos aquí en un nuevo espacio de identidad femenina, desde una mirada femenina. La cineasta logra combatir los estereotipos maternos y las imágenes falsas de la mujer como un objeto sexual, y crea mujeres de carne y hueso con problemáticas del día a día. A este respecto, vale recordar las palabras de otra gran cineasta mexicana, Maryse Sistach, quien declaraba que a las mujeres les corresponde inventar un nuevo lenguaje que se alimente de sus propias experiencias: “Hace tiempo dejamos de reconocernos en las glamorosas imágenes de mujeres objeto. No queremos seguir siendo el decorado alrededor del que giran historias de hombres, ni tampoco logramos identificarnos con las mujeres irreales, producto de los

fantasmas masculinos. Se trata de reapropiarnos de nuestra imagen y buscar así nuestra identidad” (Rashkin, 2001, 90). En efecto, en *Danzón* vemos a una protagonista alejada del estereotipo de la madre santa y descubrimos a una mujer que no solo goza con la visión de un cuerpo masculino desnudo, joven y hermoso, sino también aparece el deseo sexual como una experiencia tan válida para la mujer como lo ha sido tradicionalmente para el hombre. Cuando Julia finalmente decide regresar a casa porque su búsqueda ha resultado infructuosa, se da cuenta que su viaje le ha servido para liberarse de prejuicios y al mismo tiempo redescubrirse como una mujer sensual, apasionada con la vida y con más confianza en sí misma.

Durante los mismos años en que Novaro estaba dirigiendo sus primeras películas, también en México, la cineasta Dana Rotberg realizaba su exitosa película *Ángel de fuego* (1992). En ella se retrata la relación incestuosa entre un padre y su hija Alma de 13 años. Ambos viven y trabajan en un empobrecido circo que por las noches se convierte en burdel. El padre ejerce como payaso y la hija como “trapeceista escupe fuego”; la madre, que de toda evidencia, ejerce como prostituta, se ha ido del circo dejando a la niña a cargo del padre. En el circo, que se encuentra en la periferia de la ciudad de México y que funciona en una vieja carpa rodeada de deteriorados microbuses utilizados por los empleados para dormir, la dominación patriarcal es evidente: el director, Rito, maneja las finanzas del lugar y explota a las mujeres ridiculizándolas ante una escasa audiencia y forzándolas a la prostitución. Alma se da cuenta que ha quedado embarazada de su padre cuando éste luego de una larga enfermedad, muere. La niña es entonces expulsada del circo pues se niega a abortar a su hijo para poder ejercer de prostituta como se lo exige Rito. El dominio masculino que ejerce Rito sobre las mujeres en el circo también es ejercido por el padre de Alma sobre su hija. Ciertamente desde el comienzo de la película se presenta a un hombre debilitado por una enfermedad que lo lleva muy pronto a la muerte, por lo tanto su imagen es engañosamente inofensiva. Los lazos filiales entre el hombre y la niña se han desarrollado hasta llegar a un nivel que les ha permitido transgredir las convenciones y caer en la ilegalidad de las relaciones sexuales entre padre e hija. Ante la ausencia de la madre, el hombre ha seducido a Alma desde su infancia y ella se ha aferrado a la única afección que



se le ha dado la oportunidad de conocer. Por lo tanto, la responsabilidad del abuso sexual no sólo recae en el padre sino también en la madre, quien no ha ejercido su rol como protectora de la vulnerabilidad de su hija ante el apetito sexual masculino. La película muestra a una mujer aparentemente arrepentida que intenta, en forma no muy convincente, rescatar a su hija de la situación en la que se encuentra. Luego de varios intentos fallidos de ganarse el sustento con su acto circense fuera del circo, la adolescente, quien finalmente pierde a su hijo, se da cuenta de la dificultad de insertarse en un medio absolutamente desconocido y hostil para ella. Decepcionada, regresa al circo donde termina por ceder a la exigencia del director y ejerce por un tiempo de prostituta. Un día, harta de su situación, lleva a cabo su última venganza: le enciende fuego y ella sentada en su trapecio, muere devorada por las llamas. La violencia a la que queda expuesta Alma, sin el apoyo de sus padres y, especialmente de su madre, es una consecuencia de los valores y tradiciones machistas profundamente arraigados en la sociedad latinoamericana pero también influye la desintegración social y marginalización producto de la desventajosa situación económica que sufre la familia a la que pertenece la adolescente.

En la película *Madeinusa* (2006) de la ya internacionalmente consagrada cineasta peruana Claudia Llosa (1976), la protagonista es también una adolescente que sufre las consecuencias de su género y condición social.<sup>2</sup> *Madeinusa* es una chica de origen indígena; tiene 14 años y vive en un pueblo cordillerano de Perú, con su padre y hermana. La madre, ausente y, como en el caso de la madre de Alma, se ha ido dejando a sus hijas al cuidado y responsabilidad del padre, Don Cayo. La joven añora a su madre y tiene fotos y un recuerdo especial ella: unos hermosos aretes que ella guarda como su gran tesoro; *Madeinusa* nunca más supo de su madre desde que se fue pero cree que se ha ido a la capital, Lima, donde ella desea ir a buscarla. El padre aprovecha el poder que le confiere ser el patriarca del pueblo y se las arregla para hacer que su hija sea coronada para representar a la Virgen Dolorosa en las celebraciones de la Semana Santa. Su intención es esa misma noche desflorar a su hija. *Madeinusa* se niega a aceptar esta tradición impuesta por los hombres de su pueblo y, ante una oportunidad que se presenta inesperadamente, le entrega su virginidad a un forastero que ha llegado recientemente. Cuando Don Cayo se

entera, se enfurece pero no por eso deja de exigirles a Madeinusa y su hermana, Chale, que se acuesten con él. Las chicas aceptan sin oponer resistencia, resignadas. Después de su acto incestuoso, el padre encierra a Madeinusa para que no vuelva a ver al forastero; Madeinusa logra escaparse y le pide al joven que la lleve a Lima. El joven acepta a regañadientes pero cuando inician su partida la chica recuerda que ha dejado olvidado los aretes de su madre. Regresa a su casa y encuentra a su padre en la cama, borracho. Cuando Madeinusa descubre que su padre ha destruido sus preciados aretes, se enfurece; decide entonces preparar un ‘caldo de gallina’ y agregarle veneno para exterminar ratas; Don Cayo semi-inconsciente por la borrachera toma la sopa que le da su hija. En la última secuencia de la película vemos a Madeinusa, con parte de los aretes recuperados y con una de sus muñecas, muy feliz porque, como le dice al chofer de la camioneta que la lleva, va por primera vez a Lima.

Las propuestas feministas de las cineastas estudiadas en este trabajo difieren en el sentido de que por una parte, en el caso de María Novaro en las dos películas aquí abordadas, representa a mujeres que asumen su responsabilidad maternal aceptando todos los aspectos negativos que ello implica pero no por eso dejan de lado la búsqueda de su identidad femenina, desafiando la dicotomía tradicional de la buena y la mala madre. Claudia Llosa en *Madeinusa* y Dana Rotberg en *Ángel de fuego*, por otra parte, presentan a mujeres que llevan esa búsqueda al extremo abandonando a sus hijas a su suerte, con consecuencias muy negativas para las niñas. Estas dos cineastas, han elegido la representación de mujeres que se han rebelado ante la imposición de la dominación masculina; la madre de Alma ha huido de la explotación del director del circo y, en el caso de *Madeinusa*, la madre de la chica se ha ido escapando del abuso de poder de su marido que no solo controla su casa sino todo el pueblo. Sin embargo, en el camino han sacrificado el bienestar de sus hijas. En ese sentido, ambas cineastas desafían el canon patriarcal retratando a mujeres muy lejos del modelo idealizado de la madre abnegada y dedicada a sus hijos para presentar a mujeres que de forma egotista buscan su realización personal y felicidad; aunque en estas películas no quede constancia de que sean exitosas.

Los textos literarios y las películas estudiados en este artículo nos muestran que estas mujeres escritoras y cineastas latinoamericanas pertenecen a una generación que no ha querido perpetuar el mito de la madre ideal y la esposa abnegada. Las madres representadas no corresponden al estereotipo de la mujer que sacrifica su persona y pone el interés de su esposo e hijos antes que su propio placer. Estas eluden el compromiso que les obliga a tomar la institución del matrimonio y reclaman su cuerpo como territorio independiente, lo que constituye una subversión abierta y destemplada al sistema ideológico del patriarcado.

R  
y  
P

**Referencias bibliográficas.**

Beauvoir, Simone de, 1949. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Castellanos, Rosario, 1973. “Silvina Ocampo y el ‘más acá’”, *Mujer que sabe latín*. México: Sepsetentas, pp.149-53.

Castillo, Debra, 1992. *Talking Back. Towards a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca/London: Cornell University Press.

Cixous, Hélène, 1976. “The Laugh of the Medusa”, *Signs* 1, 3-4: 857-93.

Cixous, Hélène and Clément, Catherine, 1986. *The Newly Born Woman*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*, 1986. Edited by Toril Moi. New York: Columbia University Press.

Irigaray, Luce, 1989. *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*, Paris: Librairie Générale Française.

Ocampo, Silvina, 1982. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza editorial.

Rashkin, Elissa J., 2001. *Women filmmakers in Mexico. The country of which we dream*. Austin: University of Texas Press.

Rich, Adrienne, 1986. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company.

Robles, Oscar, 2005. *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang

---

<sup>1</sup> Profesora-investigadora en The University of Queensland, Australia.

<sup>2</sup> Su segunda película *La teta asustada* (2009), ha ganado innumerables premios internacionales, entre ellos el codiciado Oso del Festival de Berlín. Esta película aborda tangencialmente la violación de las mujeres en épocas de guerra.