



© Fotografía: Juan García

Carmen Calvo. *Niño protegido*, 2009. Técnica mixta, fotografía, collage.

MADRE HAY MÁS DE UNA

UNAS NOTAS SOBRE LA MATERNIDAD, LA HISTORIA Y EL ARTE

Juan Vicente Aliaga

You Can Have More Than One Mother. Some Notes on Maternity, History and Art.

A people's history would not be the same without the wealth of images revolving around motherhood.

Art has certainly played and still plays a decisive role in such visual portrayal. In recent years, technological and medical progress is changing the boundaries of motherhood, making it accessible to people who fall outside the normative order.

Ante los asuntos que voy a tratar de desarrollar a renglón seguido se me antojan algunas preguntas que creo pertinentes: ¿por qué plantearse ahora una reflexión sobre las imágenes en torno a la maternidad? ¿Existen nuevos discursos al respecto y sobre todo nuevas realidades? ¿Por qué no hacerlo sobre la paternidad, de la que se habla poco? ¿Qué tienen que aportar las teorías feministas sobre todo ello? ¿Cómo abordar la situación de la maternidad sin desvelar el heterosexismo social subyacente?

En un planeta en el que la población mundial alcanzará dentro de tres años los 7.000 millones de personas (ahora es de 6.800 millones), según las estimaciones de la ONU, proponerse un análisis de la maternidad reviste sin duda gran importancia.

Si se sitúa uno desde la posición de estudioso de la historia cultural de las imágenes, salta a la vista que una de las de mayor fuerza, parafraseando a W. J. T. Mitchell (2005), sería la representación de la relación entre madre e hijo. Y digo bien y subrayo el término *hijo* pues la impronta filial que ha transmitido la historia del arte (sobre todo la que estudia épocas pasadas y estéticas clásicas) excluye en la mayoría de los casos a las hijas, un aspecto éste harto significativo.

Asimismo, la presencia icónica de la figura de la *madonna* y sus derivaciones, tanto en tiempos medievales como en otros períodos, verbigracia el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo e incluso en tiempos más cercanos a la modernidad, está basada como es sabido sobre cimientos religiosos, particularmente los de origen y fe cristianos.

Estamos, por tanto, ante la paradoja de que la imagen sobre la

maternidad más difundida en las iglesias, los palacios, los museos, los libros, los catálogos, las postales y otros dispositivos y espacios de transmisión de saber parte de una maternidad que podríamos llamar virtual, pues, a menos que se obedezcan a rajatabla creencias profundas y acendradas, la maternidad biológica de la Virgen María es pura entelequia. O, para no herir sensibilidades, un misterio. Incluso dentro de un esquema religioso, que es por tanto ajeno a la ciencia, como sería el del protestantismo discrepante del catolicismo mariano, se puede afirmar que la significación de la Virgen es irrelevante, es decir, que la veneración a esa figura santa parece sobrelvalorada.

Dicho esto, de forma somera, se puede concluir que la historia de las imágenes en lo que respecta a cierta visión de la maternidad (sin duda de peso considerable, pero no la única, pues hay muchas otras historias sobre la maternidad de distinto impacto visual) está unida a la de las ideas, tanto las de orden religioso como las influidas por pensamientos sociales de distinto signo. Concepciones con una repercusión variable en función de cada contexto histórico, lo que permitiría hablar en términos de politización de las representaciones de la maternidad. Insistir como se ha hecho a veces en unas constantes iconográficas supuestamente universales equivaldría a abundar en planteamientos inmovilistas, ahistóricos y esencializadores.

Por ello conviene preguntarse por qué a lo largo de distintos momentos de la historia del arte, en el ámbito gnoseológico occidental, se ha insistido en la idealización de la maternidad, presentada como una

«LAS REPRESENTACIONES DE LA MATERNIDAD SE CENTRAN EN EL MOMENTO CUMBRE Y A MENUDO EDULCORADO DE LA PRESENTACIÓN DE LAS CRIATURAS EN MOMENTOS DE TERNURA, CARIÑO Y ARROBO»





© Galleria degli Uffizi, Florencia

Las *madonnas* renacentistas representan una imagen de la maternidad ligada a ideas y simbología cristianas. Un esquema de madre e hijo que se ha perpetuado en épocas posteriores de la historia del arte y que se centra en el momento edulcorado de la presentación y exposición de las criaturas en momentos de ternura, afecto y arrobó, dejando de lado una infinidad de situaciones, circunstancias y contextos que suceden en la vida cotidiana.

Rafael. *Madonna del jilguero*, 1506. Óleo sobre tabla, 107 x 77 cm.

realidad casi milagrosa ajena a problemas de carácter económico y social. Merece la pena adentrarse un poco más en las numerosas pinturas y esculturas de *madonnas* de distintas épocas, al menos desde el románico, para formular la pregunta de por qué los artistas anónimos y los de firma palmaria y conocida escogieron una representación que con el tiempo se volvió tradicional, convencional, y de la que está excluida la presencia paterna.

Bien es sabido que en la mayoría de los casos estas imágenes eran fruto del encargo de parroquias, iglesias y cenobios y que los artistas obedecían órdenes del clero o de los patronos, que a la postre eran la parte contratante y pagadora pero, ¿por qué cuando la voluntad individual del artista se libera de las imposiciones, ataduras o requerimientos

del mecenas de turno, los artistas –en su mayoría varones– siguen abundando casi en su totalidad en tiernas estampas de la madre con su/s retoño/s?

¿Tiene acaso el mismo grado de responsabilidad estética un anónimo maestro del medievo que Rafael, autor de la *Madonna del jilguero* (1507), o que un Renoir, autor de *La Mère et l'enfant* (1892), o que el celebrado Picasso, que decidió incluir a una mujer que grita de horror mientras lleva a su hijo en brazos en el extremo izquierdo del *Guernica* (1937)? ¿Qué pinta en ese cuadro de guerra una madre con el pecho desnudo?

Cualquier estudio de cultura visual que incluya una evaluación política de la significación de ésta ha de tener en cuenta no sólo el tipo de imágenes producidas, con la subsiguiente elección de componentes que la vertebran, sino también las omisiones, elisiones y borrados. En ese sentido es obvia, como apunté antes, la nula presencia del otro progenitor. El padre ha sido eliminado de la faz, si no de la tierra, sí de la representación y en el ámbito religioso prácticamente sólo consta en las imágenes de la adoración de los Reyes Magos al niño Jesús.

¿Qué nos dice ese borrado? ¿Es casual? ¿Es simbólico? ¿Es reflejo de unas relaciones sociales diferenciadas de los roles de género y de las distintas funciones de padres y madres? ¿Es esa diferencia de trato en el papel social una de las claves de la opresión de las mujeres? La repetición de imágenes a lo largo de décadas e incluso centurias permite asentar en el imaginario colectivo pautas y comportamientos naturalizándolos, lo que en este caso acentúa la idea de que la relación privilegiada entre progenitores e hijos ha de ser forzosamente de tipo materno. La representación se convierte también en productora de realidad y no solamente al revés.

Planteadas la pregunta acerca de la omisión de la paternidad, parece oportuno observar que el sinnúmero de representaciones de la maternidad se centra, y no es algo fortuito, en el momento cumbre y a menudo edulcorado de la presentación y exposición de las criaturas en momentos de ternura, cariño y arrobó, dejando de lado un sinfín de situaciones, circunstancias y contextos

que suceden en la vida cotidiana. Sin duda el parto, como lo ejemplifican algunas obras de la artista dadaísta alemana Hannah Höch y de la mexicana Frida Kahlo, se ha evitado frecuentemente en la representación en aras de la compostura, el pudor o la cerrazón moral, que ponía anteojeras ante las constricciones y miserias del cuerpo. Parir puede ser doloroso y ello contraviene las reglas del decoro estético.

**«EL PADRE HA SIDO
ELIMINADO DE LA
REPRESENTACIÓN, Y EN EL
ÁMBITO RELIGIOSO SÓLO
CONSTA EN LAS IMÁGENES
DE LA ADORACIÓN DE LOS
REYES MAGOS AL NIÑO
JESÚS»**

Se puede afirmar, salvo excepciones, que hasta los años sesenta del siglo xx, en que se labran lentamente los discursos feministas, no habrá, en líneas generales, opción a una auténtica revolución del significado social de la maternidad. Y por ende a su representación. Es en esa década cuando se produce un giro copernicano en el modo de abordar la maternidad como institución social; y en esos años se tomará en consideración el sesgo psicoanalítico y el cuestionamiento de los argumentos freudianos; son tiempos en que salen a la luz los problemas económicos de la crianza y de la educación de los niños, en que la madre finalmente aparece de cuerpo entero, real, en su complejidad.

En ese decenio y en los siguientes se publican artículos, ensayos y libros en donde el mito de la maternidad vertebradora del mundo empieza a cuestionarse, verbigracia se deconstruye la enaltecida edad de piedra vista como período dorado para las mujeres que supuestamente vivían en un matriarcado feliz, lo que al parecer se deduce de las esculturas de poderosas deidades (artistas como Mary Beth Edelson y Monica Sjöö retoman entonces el mito de las mujeres diosas), y se analiza el significado del patriarcado y su impacto opresivo sobre la mujer al arrinconarla en el espacio doméstico y en el cuidado de la prole. En esos años pioneros se estudió el mito de la madre fálica y de la mala madre (Medea y sus numerosas influencias) que aniquila a sus hijos. Se hurgó en muchos momentos de la historia en donde se tejó la misoginia. También se indagó en el fenómeno social del abandono, particularmente de las niñas en las inclusas y conventos, pues eran consideradas una carga, un estorbo, que algunas mujeres de alta cuna no podían permitirse; un abandono que no se daba de igual manera con la descendencia masculina, pues es sabido que un hijo varón goza de mayor rédito social, como todavía sucede hoy en algunos países de Asia. Se empezó asimismo a hablar de la maternidad de las lesbianas, un tema tabú, ignorado por el heterosexismo reinante. Madre, sin duda, hay más de una.

Hablar de maternidad implica referirse al cuerpo, al largo proceso de gestación, a los cambios que produce en el cuerpo que acoge al *nasciturus*¹ nueve meses después de la concepción. Pero también supone abordar las secuelas del parto, la alimentación, la higiene que prodigar a los recién nacidos, los gastos que origina (ropa, educación, tratamientos pediátricos). Y, cómo no, tratar de enfrentarse a la maternidad y a la paternidad supone

¹ Término éste asaz conflictivo, pues los intransigentes grupos antiabortistas en el estado español y en otros países defienden que el niño existe desde que es concebido. Se trata de un término que carece de personalidad jurídica ya que el nacimiento determina la personalidad, según el artículo 29 del Código Civil de España.



© Colección privada

La representación de la maternidad tiende a reflejar los momentos de ternura y afecto entre madre e hijo, huyendo de aquellos momentos dolorosos o socialmente desagradables como puede ser el parto. Sin embargo, encontramos excepciones, como en el caso de la mexicana Frida Kahlo o la alemana Hannah Höch.

Frida Kahlo. *Mi nacimiento*, 1932. Óleo sobre metal, 35 x 30,5 cm.



© Galerie Michael Pabst, Munich

Hannah Höch. *El nacimiento*, 1931. Acuarela y tinta china, 40 x 36 cm.

«EL PARTO SE HA EVITADO A MENUDO EN LA REPRESENTACIÓN POR RAZÓN DE LAS BUENAS MANERAS, EL PUDOR O LA MORAL RETRÓGRADA. PARIR PUEDE SER DOLOROSO Y ESO CONTRAVIENE LAS REGLAS DEL DECORO ESTÉTICO»





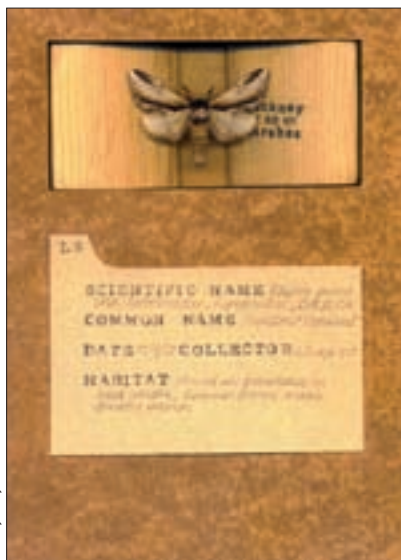
© The Jo Spence Memorial Archive

Artículos de diario, notas y comentarios personales y fotografías sin ánimo esteticista componen la obra *Who is still holding the baby?* de la artista británica Jo Spence, que refleja la realidad de las mujeres que no tenían dónde dejar a sus hijos mientras trabajaban. Este proyecto ayudó a concienciar a la población londinense sobre este problema en una época en la que nadie hablaba de conciliación familiar. La exposición, compuesta originalmente por 27 paneles, era un trabajo colectivo que Jo Spence realizó con otras mujeres, que llamaron a su grupo Hackney Flashers Collective. La exposición original se perdió, y solamente se conserva una selección incompleta de paneles que se reproducen ahora, aquí debajo, por primera vez desde la década de los setenta. Arriba, a la izquierda, Jo Spence; y a la derecha, un momento de las actividades que se llevaron a cabo.

Jo Spence. *Who is still holding the baby?*, 1978. Técnica mixta, elementos de 51,5 x 76,5 cada uno.



© The Jo Spence Memorial Archive



Mary Kelly. *Post-Partum Document: Documentation V, Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statistical Tables, Research and Index, 1973-1979*. Técnica mixta, 36 elementos de 13 x 18 cm cada uno.

En esta obra, la artista norteamericana Mary Kelly pidió datos y elaboró tablas sobre los procesos fisiológicos de los bebés, ofreciendo un conjunto de obras construidas a base de frías estadísticas con el objetivo de plasmar la relación maternofilial huyendo de las perspectivas convencionales.

explorar el impacto de la inculcación de valores, de un lenguaje simbólico que se acomode o que difiera de las normas sociales imperantes.

La artista norteamericana Mary Kelly concibió un ambicioso proyecto titulado *Post-Partum Document* (1973-1979). Dividido en seis partes o secciones Kelly quiso evitar las perspectivas convencionales que se centraban en la visualización directa y literal del cuerpo femenino, explotado sobremedida por la cultura mediática machista. Como investigadora y madre se propuso recabar datos y elaborar tablas sobre las manchas fecales de su hijo, el tipo de alimentación administrada, la clasificación de los balbuceos y de los sonidos inarticulados del bebé, una suerte de lenguaje primario, ofreciendo al espectador un conjunto de obras hechas a base de frías estadísticas que tenían sin duda la virtud de enmarcar la relación madre e hijo en unas coordenadas conceptuales ajenas a las sobradas representaciones maternofiliales al uso.

Kelly, que actuó como una paciente y meticulosa antropóloga, afirmó que el museo de historia natural era la metáfora perfecta para explorar el cuerpo de la mujer.

Con unos objetivos propios de la militancia política, la británica Jo Spence, que desarrolló mediante la fotografía un trabajo crítico respecto de las imágenes convencionales que la publicidad ha ofrecido de la mujer objeto, elaboró, en colabora-

ción, con un colectivo feminista del este de Londres, en Hackney, el proyecto titulado *Who is still holding the baby?* en 1978.

Spence recogió artículos publicados en distintos periódicos, notas y comentarios personales y fotografías tomadas sin ningún ánimo esteticista de la realidad diaria de muchas mujeres que no tenían dónde dejar a sus hijos mientras trabajaban. La exigencia de guarderías y de centros sociales en donde se atendiera debidamente a los niños es el motor de este proyecto en un momento en que los padres, de haberlos, huían del compromiso coeducador. Los permisos de licencia por paternidad eran entonces una fantasía y este proyecto de crítica social y artística ayudó a concienciar a la población londinense sobre este asunto capital.

Los dos ejemplos citados representan opciones artísticas inmersas en planteamientos que hipotecaban el mito de la madre que supuestamente se comportaría de modo protector por naturaleza e instinto. Kelly y Spence, entre otras creadoras, desafiaron dichos postulados esencialistas imbuidas de un feminismo materialista para atacar los discursos hegemónicos.

En los setenta hubo también trabajos más ambiguos que juegan a exponer los vínculos afectivos entre madre e hija, sin rehuir que en toda relación el afecto puede tornarse asfixia. Es el caso del vídeo

**«LOS PERMISOS POR
PATERNIDAD ERAN UNA
FANTASÍA Y EL PROYECTO
DE JO SPENCE AYUDÓ
A CONCIENCIAR A LA
POBLACIÓN LONDINENSE
SOBRE ESTE ASUNTO
CAPITAL»**





© Martha Rosler

Martha Rosler. *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby S/M*, 1988. Video color, 35 min.

La artista Martha Rosler trató en esta obra el caso de Mary Beth Whitehead, madre de alquiler que se negó a entregar a su hija a la pareja con la que había firmado un contrato. Con la aparición de las nuevas tecnologías de reproducción, la maternidad ha pasado de ser un hecho biológico a formar parte de una sofisticada maquinaria tecnológica.

«HASTA LOS AÑOS SESENTA DEL SIGLO XX, EN QUE SE LABRAN LOS DISCURSOS FEMINISTAS, NO HABRÁ, EN LÍNEAS GENERALES, OPCIÓN A UNA AUTÉNTICA REVOLUCIÓN DEL SIGNIFICADO SOCIAL DE LA MATERNIDAD»



© Ulrike Rosenbach, *Tying to Julia*, 1972

La alemana Ulrike Rosenbach aparece en este vídeo atándose a su propia hija para mostrar que la relación de afecto maternofilial puede volverse asfixiante.

Ulrike Rosenbach. *Tying to Julia*, 1972. Video, 5 min.

de la alemana Ulrike Rosenbach, *Tying to Julia*, 1972, en donde la artista aparece atando un paño alrededor del cuerpo de su propia hija trabado con el suyo propio. En una línea semejante, pero con un lenguaje mucho más hermético, está la francesa Gina Pane, que desveló en *Action sentimentale*, 1973, los inconvenientes de un continuo femenino entre madre e hija que puede encerrar formas de dominio.

Años después, en Estados Unidos, tuvo gran repercusión pública el caso Baby M, en el que Mary Beth Whitehead, la madre biológica de Melissa Stern (Baby M), rehusó ceder la custodia de la niña al matrimonio Stern, que la había contratado como vientre de alquiler. Un tribunal finalmente se decantó por otorgar la custodia a la pareja. Sobre este caso articuló Martha Rosler su obra *Born to be Sold: Martha Rosler Reads The Strange Case of Baby S/M*, en 1988. La artista norteamericana se centró en la representación de la madre de alquiler en los medios de comunicación con la intención de destapar los prejuicios de género y de clase utilizados sin escrúpulos. Frente a los *media*, Rosler optó por usar la ironía, la distancia y el humor.

Como es sabido, el bebé puede ser hijo biológico de la mujer en estado de gravidez, o proceder del óvulo de otra mujer previamente fertilizada e implantado en el útero de la gestante (una técnica de los años sesenta). Obviamente, la criatura puede ser el fruto de la inseminación artificial, bien del marido o compañero de la pareja que alquila, bien de un donante anónimo. Todo este



© MÈTODE

En 2008, el transexual Thomas Beatie acaparó la atención mediática al anunciar su embarazo, tras haberse sometido a una inseminación artificial. Recientemente acaba de dar a luz a su segundo hijo. La tecnología puede significar un cambio en la concepción de la maternidad, desligándola de la feminidad tal y como la entendemos hoy en día. A la derecha, la artista Catherine Opie se retrata dando de mamar a su hijo, mientras en el pecho se pueden distinguir restos del tatuaje de la palabra *pervert*, con la que la trataron de demonizar los sectores más retrógrados de su país por el hecho de ser una mujer que no ocultaba su condición de lesbiana. Catherine Opie. *Self-Portrait (Nursing)*, 2004. 81,3 x 101,6 cm



© Catherine Opie

tipo de técnicas ponen el acento en el hecho de que la maternidad no es sólo un fenómeno biológico sino que forma parte de una sofisticada maquinaria tecnológica y monetaria en la que los cambios se suceden.

El concepto de maternidad ya no va unido en exclusiva a la familia heterosexual, esté o no unida por contrato matrimonial. La visibilidad de otras formas de familia (madres solteras heterosexuales con hijos, parejas de gays con niños adoptados...) muestra que la sociedad, sobre todo en los países occidentales, ha modificado en parte sus parámetros, aunque los ataques furibundos por parte de fundamentalistas cristianos y de ultraortodoxos religiosos de distintas confesiones no han cesado para mantener el patrón inamovible de la tríada freudiana madre-padre-hijo. Estas embestidas las padeció la artista Catherine Opie, que fue tachada de pervertida por los sectores más retrógrados de su país. Años después, en una fotografía de 2004, *Self-Portrait (Nursing)*, la artista se retrata acunando a su hijo Oliver. En su pecho se distinguen los restos de una inscripción tatuada, la palabra *pervert* con la que trataron de demonizar a una mujer que no ocultaba su lesbianismo.

Como dice la artista peruana Natalia Iguíñiz: «Es imprescindible desnaturalizar la maternidad para liberarnos de las trabas que no nos permiten desarrollar todas

**«¿QUÉ BIOLOGÍA NECESITAS TENER PARA CONVERTIRTE EN UNA “MADRE”?»
¿NECESITAS DE VERDAD UNA BIOLOGÍA FEMENINA?»**

(JUDITH BUTLER)

nuestras potencialidades humanas» (*Arte en la red*, 2008).

Entre dichas potencialidades está la que ha permitido tomar la decisión de dar a luz a Thomas Beatie, un hombre transexual que nació adscrito biológica y culturalmente al cuerpo y a la identidad de mujer. El mismo deseo de tener descendencia lo ha manifestado Rubén

Noé, un español embarazado que esperaba gemelos pero los perdió. El tránsito de la biomujer a la tecnomujer es un hecho. También para el hombre. Y es que, como se pregunta la teórica del pensamiento *queer* Judith Butler: «¿Qué biología necesitas tener para convertirte en una “madre”? ¿Necesitas de verdad una biología femenina?» (Aliaga, 2008).

De esta y otras reflexiones se desprende que nada parece ser ya estable del todo. Tampoco la maternidad. ☺

BIBLIOGRAFÍA

- ALIAGA, J. V., 2008. «Entrevista con Judith Butler. Interrogando el mundo». *Exitbook*, 9: 56.
- ARTE EN LA RED, 2008. «Pequeñas historias de maternidad 2». [en línea]. *Arte en la red*. Disponible en: <<http://arteenlared.com/latinoamerica/peru/pequeñas-historias-de-maternidad-2-2.html>>.
- MITCHELL, W. J. T., 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press. Chicago y Londres.

Juan Vicente Aliaga. Profesor titular de Teoría del arte, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València.

