



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Lima, Natacha Salomé
Madres arrepentidas en The Lost Daughter
Ética y Cine Journal, vol. 12, núm. 2, 2022, Julio-Octubre, pp. 79-83
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v12.n2.38331>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564474620009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Madres arrepentidas en *The Lost Daughter*

The Lost Daughter | Maggie Gyllenhaal | 2021

Natacha Salomé Lima

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Recibido 30 de abril de 2022; aprobado 12 de junio de 2022

Resumen

La propuesta apunta a recuperar algunas claves de lectura del libro *Madres arrepentidas* de Orna Donath (2016) a partir de la historia que desarrolla el film *The Lost Daughter* de Maggie Gyllenhaal (2021). La investigación de Donath parte de reflexionar acerca de un fenómeno que viven muchas mujeres, pero sobre el cual no se habla: reconocerse como madres arrepentidas. El análisis sigue la historia de Leda, una profesora de literatura italiana que, a partir de un encuentro azaroso con una joven madre, rememora y actualiza su propia maternidad. El trabajo revisa la relación de la mujer consigo misma en tanto madre, a partir de considerar su función, pero también los mitos que vinculan la maternidad con un destino inexorable para las mujeres.

Palabras Clave: Maternidad | Arrepentimiento | Mito | Género

Regretting Mothers in *The Lost Daughter*

Abstract

The proposal aims to recover some reading keys of the book *Regretting Motherhood*. Wenn Mütter bereuen by Orna Donath (2016) from the story developed by the film *The Lost Daughter* by Maggie Gyllenhaal (2021). Donath's research starts from reflecting on a phenomenon that many women experience, but which is not talked about: recognizing themselves as regretting mothers. The analysis follows the story of Leda, an Italian literature professor who, after a random encounter with a young mother, recalls and updates her own motherhood. The essay reviews the relationship of women with themselves as mothers, considering her role, but also the myths that link motherhood with an inexorable destiny for women.

Keywords: Motherhood | Regret | Myth | Gender

«Si pudiera volver atrás, con los conocimientos y la experiencia que tiene ahora, ¿sería madre?»

Lo que es seguro es que ahora es muy difícil para las mujeres asumir a un tiempo su condición de individuo autónomo y su destino femenino; es la fuente de estas torpezas y malestares que a veces las presentan como «un sexo perdido».
Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1949.

El libro *Madres arrepentidas, una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales* de Orna Donath (2016) aborda un tema tabú; algo sobre lo que no se habla y que difícilmente sea dicho, algo que resulta condenatorio para las que se atreven a ponerlo en palabras. Cuando vi la película *The Lost Daughter* (2021) de Maggie Gyllenhaal, pensé que Leda podría haber sido una *informante clave* excepcional para la investigación de Donath, porque es a partir de adentrarse en la espesura, la contradicción y la ambivalencia que despierta en esta mujer la maternidad que algo como el *arrepentimiento* puede ser articulado.

La investigación de Donath (2016) parte de la pregunta que lleva por subtítulo este comentario y, como la que avisa no traiciona, el recorrido propuesto develará cuestiones de la trama argumental del film y del libro, que sería oportuno recorrer antes de seguir leyendo.

I

El arrepentimiento

Donath (2016) comienza su investigación señalando que el *arrepentimiento* por el hecho de no querer tener hijos, tanto en hombres como en mujeres –aunque presente con mayor intensidad en las últimas– es un arma para doblegar a las que se “apartan del camino correcto”, y al mismo tiempo, excluye la posibilidad de pensar en el arrepentimiento luego de haber dado a luz y desear volver a una condición anterior: *la de no ser madre de nadie*.

La investigación, que se llevó a cabo en Israel de 2008 a 2013, propone conocer las voces acalladas de mujeres que se arrepienten de haber sido madres y se identifican como *madres arrepentidas*, varias de las cuales son también abuelas. La tasa de natalidad en Israel es alta –en promedio tres hijos por mujer– a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los países industrializados del Norte Global que registran un descenso, en algunos casos pronunciado, de nacimientos¹. Que haya menos nacidos no significa que las mujeres tengan más margen de maniobra o que tengan que soportar menos la *presión social* que supone alejarse de la maternidad como un destino inexorable.

El *arrepentimiento* que estudió Donath alude a varias y distintas cuestiones. Es importante no confundirlo con la *ambivalencia* –inherente a toda relación de objeto– que puede despertar la maternidad en las mujeres. No descarta que la maternidad es una instancia que infunde, casi como ninguna otra, sentimientos de realización, alegría, amor, orgullo y satisfacción; pero también y al mismo tiempo, puede despertar sentimientos de impotencia, frustración, culpa, vergüenza, ira, hostilidad y desilusión. Dice Donath “tanto si las madres se enfrentan a dificultades como si no, no se espera de ellas ni se les permite sentir o pensar que la *transición a la maternidad* ha sido un paso desafortunado.” (p.9) Donath se focaliza en su trabajo en una *visión retrospectiva* de la maternidad, desde el relato que hacen las mujeres sobre sus experiencias a lo largo de los años. Del mismo modo, la realizadora de la película eligió mostrar la *transición* de Leda.

Leda es una profesora de literatura italiana que acaba de llegar a su destino vacacional: una paradisíaca isla griega, agreste y poco poblada. Una mujer que, entrando en sus 50, se ha dispuesto a pasar unos días de descanso y trabajo [*Working holidays*] acompañada de sus libros, sus escritos y sus fantasmas. Las luces del faro alumbran con intermitentes relámpagos la habitación del hotel donde se hospeda; el sonido tranquilo del mar de noche entra por la ventana abierta. Planos cortos se detienen en los contornos del paisaje, pequeños senderos de camino de bosque, y sobre el cuerpo de Leda flotando en el agua tranquila del mar. Se percibe, en esos momentos iniciales, una *comunidad* con la naturaleza, con los sonidos del ambiente, con la *vibra* del mar que hacen de Leda una mujer imperturbable y apacible, solitaria y enfocada en su trabajo, en su escritura y en el disfrute.



Las vacaciones soñadas son abruptamente interrumpidas por una familia ruidosa, con una banda de pibas y pibes que corren, gritan y chapotean en la orilla de la costa. La mirada absorta de Leda se tropieza por primera vez con la imagen de una mujer joven y bella, que tiene en brazos a una niña, quién a su vez carga a una muñeca. Nina.

II

La madre suficientemente buena

Los planos cortos recorren ahora a Nina y a su pequeña hija Elena que baña a su muñeca y a su madre con una regaderita rosa. La muñeca, Neni, como todo *objeto transicional* es señal de la presencia-ausencia materna, delimita la zona segura que, en un momento anterior, fue para la pequeña Elena el cuerpo de su madre. En esta instancia de *juego* la muñeca es un elemento central para la construcción de la corporalidad con un interés especial por las zonas erógenas. Como sugiere Barros (2018) “la madre genera un espacio de juego, un espacio transicional, que mediatiza la relación del sujeto con lo real de la vida” (p. 31). Leda observa la escena de lejos y se ve profundamente afectada. Primero se conmueve, pero rápidamente se angustia, al punto de necesitar sustraerse. El encuentro azaroso con esta joven madre despierta en Leda recuerdos de su propia maternidad. Recuerda, de modo intermitente –como las luces del faro– a las niñas que piden a su madre pelar una naranja, conservando la cáscara en forma de *serpentina*.

Lo que comenzó siendo idílico, en comunión con la naturaleza se quiebra, se pervierte, se trastoca, se torna amenazante y perturbador. A Leda la transición a la maternidad le pesa. Los recuerdos la acechan, irrumpen, interrumpen, al igual que lo hacen los insectos nocturnos que se cuelan por la ventana y estridulan frotando su cuerpo hasta cagar en la almohada.

Dice Donath “el arrepentimiento tiende puentes entre el *pasado* y el *presente* y entre lo tangible y lo recordado, arrepentirse de ser madre pone de manifiesto que se pide a las mujeres que hay cosas que deben recordar y que hay otras que deben olvidar sin mirar atrás”. (p. 12) Los recuerdos que retornan de la joven Leda y sus dos pequeñas retratan el *caos de lo doméstico*; la demanda al 100 % que supone ocuparse de las niñas, que corren, hablan, ríen, juegan, se pelean, se disfrazan, lloran, se lastiman, se pintan. Recuerda lo extenuante que fue la crianza de sus hijas. La demanda incesante de dos pequeñas tiranas y una madre que se volvió un despojo. Barros (2018) dice que a menudo no se aprecia la importancia que tiene para la madre establecer hasta donde *es suficiente*. Y continúa: “y si hay que decidir es porque no está escrito cuán lejos han de llevarse las medidas de higiene o de prevención, hasta dónde de la teta, hasta dónde los pañales, hasta dónde exigir en el cumplimiento de las tareas escolares, etc.” (p.66).



Una deficiente distribución de los roles domésticos –donde ni el domingo puede su marido ocuparse de las criaturas– y la imposible conciliación que supone compatibilizar los roles de cuidado con los profesionales, muestra que, como señala Donath, lo que está en el núcleo del arrepentimiento es *la transición a la maternidad en sí misma* y el desborde que puede suponer.

III

La madre naturaleza

Leda regresa a la playa donde participa observando otra escena. Esta vez, Nina discute con el padre de su hija; el roce de la pareja genera cierta tensión en la pequeña Elena que, nuevamente con la muñeca entre sus manos, comienza a morderle el rostro. El juego de la niña, como instancia de elaboración simbólica del exceso, de lo problemático, fusional y funcional que es la relación ma-

dre-hija se hace presente en el componente oral canibalístico. Ella (Elena) es la madre (lleva el sombrero de Nina) que se devora a su hija (la muñeca). El *estrato materno*² como correlato, la imposible separación y la introyección del objeto. Este punto es central porque efectúa el movimiento que enlaza la posición hacia la maternidad en Leda con su devenir como hija. Leda se vuelve en ese movimiento la *hija perdida* al caer en el pozo de donde su devenir materno parece haberla sacado. La película no hace mucha alusión a este punto solo dice Leda: “Mi madre era muy hermosa. Cuando yo tenía la edad de Martha, sentía que ella no lo había compartido. Como si, al crearme, se hubiese separado, como cuando alejas un plato si la comida es asquerosa”. La novela de Elena Ferrante en la que se basa el film es bastante más explícita:

“Recuerdo el dialecto en boca de mi madre cuando abandonaba el deje dulce y nos gritaba, emponzoñada por el enfado: no puedo más con vosotros, no puedo más. Órdenes, chillidos, insultos, una tensión de la vida en sus palabras, como un nervio tenso que, apenas rozado, arrasa con dolor toda posibilidad de compostura. Una, dos, tres veces nos amenazó a nosotras, sus hijas, con irse, os despertaréis una mañana y no me encontraréis. Todos los días me despertaba temblando de miedo. En la realidad estaba siempre, en las palabras huía de casa un día sí y otro también”.

Leda se nombra a sí misma como una *madre anti-natural*. Aquí conviene hacer un rodeo, aunque sea breve, sobre qué supone para la mujer la relación con lo natural. Ríos de tinta feminista han corrido sobre este asunto, pero me gustaría detenerme en cómo lo planteó Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) porque es allí donde conceptualiza el *mito del eterno femenino* que toma su fuerza a partir de considerar que la capacidad de gestar, parir y cuidar responde a la naturaleza de lo femenino. La situación desigual entre varones y mujeres que es contingente, biológica, social e históricamente determinada pasa a convertirse en la raigambre simbólica que le da cuerpo al Mito cuya operatoria sostiene la opresión de las mujeres. El correlato de afirmar la existencia de un *instinto materno* supone aceptar que la mujer está *naturalmente* destinada a ejercer esa función; el carácter intemporal del Mito refuerza que, aquella que no lo cumpla, será menos mujer por ello. Y la que no se ajuste a lo que naturaleza mande será una “mala madre”. La ambivalencia inherente a la mujer-madre como fuente de vida y como instancia de muerte, la vuelve una *alteridad* que es temida pero necesaria. Dice de Beauvoir ([1949] 2007) “La mujer es necesaria en la medida en que siga siendo una Idea en la que el hombre proyecta su propia trascendencia”. (p. 277). La mujer

como fuente de la vida es el espejo donde Narciso varón contempla su imagen. La mujer se convierte en un objeto necesario, tanto a partir de la apropiación de su capacidad reproductiva, como en sentido simbólico. Siguiendo a de Beauvoir, para que los varones hayan podido hacer uso de la mujer como mano de obra reproductiva fue necesario primero ubicar que la reproducción en ella es parte de *su naturaleza*. La funcionalidad del mito está en su carácter de Idea trascendente, intemporal, inmutable y necesaria, y como refiere de Beauvoir pocos mitos han sido tan beneficiosos para los varones dado que justifica casi todos los privilegios que obtienen de esa subordinación. Ana María Fernández (1992) va a decir que los mitos son cristalizaciones de significados que operan como organizadores de sentido, en el accionar, el pensar y el sentir de los varones y las mujeres que conforman una sociedad, y que sustentan la orientación y legitimidad de las instituciones. Se trata de construcciones sociales que se encuentran naturalizadas y se presentan como verdades a priori, operando por violencia simbólica. Algunos años más adelante, Elizabeth Badinter (1981) analiza el *amor maternal* durante los siglos XVII al XX, para evidenciar el carácter socialmente construido de este sentimiento, cambiante y variable según las épocas y los contextos.

IV

Jugar a la mamá

En determinado momento de la película la pequeña Elena se extravía. Pasado y presente se suceden en Leda que mientras observa la muñeca en el piso, recuerda la desesperación que sintió al perder de vista³ a su hija y sale en búsqueda de la pequeña. La reconstrucción de la escena y una superposición de los planos no permite distinguir qué es lo que se ha perdido; si ella como madre, si se trata del lugar común de “la mala madre” que pierde a sus hijos, si el objeto caído es ella misma, si ha sido arrojada al vacío por la desesperación. En ese momento encuentra a la pequeña Elena que jugaba en un lugar alejado y al verla le dice: “perdí a mi mamá”. La restitución de la niña no produce la calma y tranquilidad que se hubiese esperado. Nina, todavía algo conmovida, le cuenta a Leda que también se perdió la muñeca. Leda responde que no se preocupe, que seguro aparecerá y agrega que de niña tenía una muñeca como esa que se llamaba *Mina* o *Mini-mama* como su madre solía llamarla.

Leda había aprovechado el momento de conmoción que produjo el extravío de Elena para llevarse la muñeca.

¿A qué se debe esa acción? En la clase del 23 de enero de 1963 del *Seminario 10 La Angustia* Lacan establece una distinción entre el *acting out*⁴ como *un subir a la escena*, del pasaje al acto que desde el *niederkommen lassen* freudiano supone un *dejarse caer*. “Jugar a la mamá” es la escena que se arma Leda como una forma de elaboración activa de su padecimiento subjetivo, pero ¿a qué responde? El *acting out* supone el armado de una escena y como tal se trata de un armado fantasmático donde el sujeto enmarca su realidad psíquica. El *acting* siempre ubica un Otro hacia el cual se dirige; es una demostración por la vía de la acción de lo que muchas veces no adviene a la conciencia en términos de representación-palabra.



Leda recuerda entregarle a una de sus hijas la muñeca con la que jugaba cuando era pequeña. Reactualiza en el juego de la mamá el momento del desvalimiento infantil. La muñeca se torna una presencia inquietante que le recuerda que solía temer no poder cuidar de sus hijas. Leda desfallece cuando se ve confrontada con ese punto de no retorno, presa de una angustia asfixiante en la escena de lo cotidiano.

V

Una naranja de ombligo

La experiencia de la maternidad se vuelve radical y en algunos casos paradójica. Dice Barros “de todos los lazos, éste se presenta como uno que no es fácil de cortar. Incluso si se corta”. (p.24). Así como Simone de Beauvoir afirma que “no se nace mujer: se llega a serlo” (p. 371) Donath sostiene que “ninguna mujer nace madre” (p. 45). Hay algo en la decisión de Leda —que podría encuadrarse en los supuestos del arrepentimiento aquí esbozados, y que no supone que no haya amado a sus hijas— que la confronta con la mujer que es. El arrepentimiento encarna una identidad femenina distinta y como sugiere Donath se trata de una postura emocional que tiende un

puente entre el pasado y el presente, y entre lo tangible y lo recordado. Pero Leda no se ocupa solo de recordar, sino que también actualiza –por medio de un *acting* que supone una reparación imaginaria al restablecer y luego devolver la muñeca a su lugar– un intento de solución del conflicto interno de su vivencia maternal. Arrepentirse de la maternidad, pero amar a los hijos es la insalvable contradicción. Donath sugiere, a partir de escuchar a sus entrevistadas, que en la maternidad hay una pérdida del sí mismo; toma de Luce Irigaray la idea de que la maternidad es una muerte simbólica y por ende la aparición de una nueva identidad: ser la «madre de alguien».

El grado de renuncia que debe hacer una mujer que se convierte en madre es muy distinto al del hombre. Sin

embargo, el arrepentimiento que estudió Donath no se resuelve solo con posibilitar mejores condiciones materiales y emocionales, como una distribución más justa en lo relativo al cuidado de los hijos o con políticas de apoyo a la maternidad. Se trata más bien de reconocer en las madres al sujeto de esa contradicción, para que otros espacios puedan aparecer. Para que aparezcan alternativas al *fading* del sujeto que desaparece de la escena. Esa sustracción responde más a los términos de un *pasaje al acto* no porque se trate en sí de algo patológico, sino por el lugar de objeto arrojado de la escena en la que ese acto se resignifica. Queda todavía un resto que vincula la tesis ombligo = madre = insondable = origen (Giberti, 1996) imposible de descifrar.

Referencias

- Badinter, E. (1981). *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- Barros, M. (2018). *La madre. Apuntes Lacanianos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Grama.
- Bruna Alvarez & Diana Marre (2021): Motherhood in Spain: From the “Baby Boom” to “Structural Infertility”, *Medical Anthropology*, DOI: 10.1080/01459740.2021.1961246
- Chatel, M. M. (1996). *El malestar en la procreación*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- De Beauvoir, S. ([1949] 2005) *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Donath, O. (2016). *Madres arrepentidas: una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Albrecht Knaus Verlag.
- Fernández, A. M. (1993). *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Giberti, E. (1996) Capítulo 5. El ombligo del género. En *Género, Psicoanálisis, Subjetividad*. Burin Mabel y Bleichmar Emilce (comp.). Buenos Aires: Paidós.
- Lima, N. S. (2010). Pasaje al acto y Acting out: dos escenas de angustia. *Aesthetika Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte*, 6(1).
- Tubert, S. (1991). *Mujeres sin sombras: maternidad y tecnología*. Madrid: Siglo XXI.

¹ Es el caso de España por ejemplo que registra la tasa de natalidad más baja desde 1941 (Álvarez & Marre, 2021).

² En *El malestar en la procreación* Marie-Magdeleine Chatel (1996) analiza, como parte de su trabajo clínico, una serie de entrevistas realizadas a mujeres que solicitaban la interrupción del embarazo en Francia. La entrevista previa era una instancia obligatoria establecida por la ley francesa que despenalizó el aborto en 1975. Chatel articula los resultados de esa investigación con los devenires subjetivos de las mujeres que recurren a la medicina reproductiva para concebir. Y dice que la carta que cada una juega está vinculada con la relación que mantiene con su propia *femineidad*. Recuerda que Freud denominó *continente negro* al vínculo arcaico que liga a la hija con la madre, vínculo opaco, inaccesible al análisis. Para Freud el “llamado edípico” benéfico y estructurante es el que constituye la *femineidad*. Queda el “continente negro”, inaccesible, que designa su otro aspecto. Un poco más adelante Chatel refiere que para Lacan la femineidad es el “continente negro”, devastador. El llamado al padre donador de falo no sería primario en la feminización de la hija sino claramente secundario con respecto a otra cosa más sustancial, el penoso estrago que se experimenta entre madre e hija. Conservaré la palabra *estrago* para designar la especificidad de esa relación.

³ El capítulo Arkangel de la serie *Black Mirror* lleva al extremo este planteo cuando una madre decide que se implante en la cabeza de su hija un dispositivo que permitiría conocer el lugar exacto donde se ubica la criatura. Una interlocución con ese episodio puede encontrarse en: <https://www.eticaycine.org/Arkangel-Comision-15> y <https://www.elsigma.com/cine-y-psa/arkangel-para-ver-a-traves-de-tus-ojos/13360>

⁴ El término *acting out* fue el elegido por Strachey para traducir el *agieren* (actuar) freudiano. En *Recordar, repetir y reelaborar* Freud (1914) situaba que el analizante actúa en el análisis aquello que no recuerda conscientemente. Hay ocasiones en que lo reprimido, en lugar de retornar en el recuerdo y por la vía de la asociación libre ponerlo a trabajar en la palabra, irrumpe en acto. Esa es una irrupción que ingresa por el lado de un hacer (*agieren*) y produce el armado de una escena (Lima, 2010).