

DE DENTRO AFUERA: ALGUNAS INTERIORIDADES DEL ABRAZO MATERNO

Vanesa Ledesma Urruti



Virgen Abridera de París

Para comenzar mi reflexión sobre la maternidad, he elegido esta peculiar virgen abridera de cuatro brazos que, como su nombre indica, se abre en forma de tríptico quedando expuesto su interior. Tallada en madera o piedra, el género de la virgen abridera se difundió rápidamente por Europa a partir de la Baja Edad Media. Su enorme popularidad se debió en parte a la eficacia con la que transmitían visualmente el mensaje cristiano de la salvación a partir del vientre de la madre. En su mayoría fueron destruidas, probablemente por la herética ocurrencia de incluir en el vientre no sólo al hijo sino también al padre y al espíritu. Particularmente interesante en esta virgen es el detalle de unos brazos esculpidos doblemente. En su versión cerrada, vemos que está sujetando al niño con el brazo derecho mientras que con la mano izquierda sostiene la esfera del universo. Curiosamente, al abrirse los batientes laterales podemos

observar en su interior otros dos brazos que se despliegan sobre el mundo natural y el sobrenatural, abarcando con ellos todo el mundo cristiano, de forma que el vientre de la virgen se constituye simbólicamente en otra esfera universal. Pero el cuerpo de esta virgen no es sólo espacio simbólico o metafórico; es un espacio físico. Así, si nos situáramos en el hueco interior, veríamos que sus brazos al cerrarse forman una especie de cerco que todo lo abarca, y su epidermis constituiría la frontera última de esa totalidad más allá de la cual está el caos. Pero, ¿en qué consiste exactamente este cerco? ¿Cuál es la naturaleza de los dos espacios separados por él?

Está claro que la virgen abridera nos muestra una imagen muy material de la madre – esa profunda materialidad de las entrañas. En efecto, la proximidad etimológica del binomio mater-materia o expresiones como la locución latina *gravida*

DOSSIER MATERNIDAD

est para referirse a la mujer embarazada, han inspirado sugerentes relaciones entre lo materno y el reino de la vida material. Tradicionalmente se ha vinculado lo femenino a la fertilidad de la tierra, pero también al barro, al polvo, a la arcilla, es decir, a aquel soporte material que subyace y se hace compacto, que dota de densidad a lo terreno. Aún más sugerente es la idea de la madre como fuerza generadora de espacios, ambientes o atmósferas donde otros pueden alojarse. Podríamos recurrir a la metáfora de una cinta, evocando la antigua práctica de ceñir cintas o lazos alrededor del abdomen de la mujer embarazada, de donde la expresión “estar encinta” significaría algo así como “tener ceñida la criatura” (Covarrubias). De alguna manera, la madre, como la cinta, es aquello que delimita, que contiene, constriñe y a veces, retiene.

Así, la pregunta por la maternidad se convierte en una cuestión ecológica, entendiendo la figura de la madre como aquello que rodea al hijo, de forma que entre ambos se establecen relaciones comparables a las de un organismo y su hábitat.



Virgen de la Misericordia, Piero della Francesca (s.XV)

De nuevo, esta Virgen contiene a sus fieles en el espacio que se expande bajo la amplitud de sus brazos, los cuales se prolongan hasta los confines del mundo en un gesto omniabarcador que indica el alcance de su misericordia. Se trata de una versión más del arquetipo de la Gran Madre que extiende su compasión a todas las criaturas. La túnica desplegada nos sugiere un ambiente íntimo, una interioridad que al cerrarse formaría un todo envolvente, separado del mundo exterior. Como en el caso de la virgen abridera, esta imagen juega con la concavidad del espacio. En su dinamismo y perspectiva casi se presiente ese movimiento con el que la madre bajará los brazos y dejará que su túnica, cuya parte superior es como una cúpula, se cierre para convertirse en una gran esfera protectora.

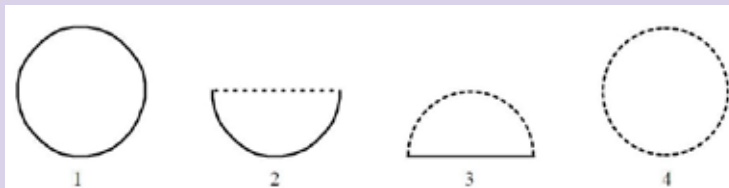
Al observar estas imágenes es inevitable comparar el espacio interior de la túnica o de la virgen abridera – esa atmósfera esférica que contiene y da cobijo – con el espacio uterino. De hecho, éste conforma un nicho ecológico casi perfecto, donde el feto encaja en el útero que lo cerca en parte porque el útero se adapta a un feto que lo modifica y determina. Recordemos que en ecología se define el nicho como aquel hábitat de donde un organismo se nutre (David Lack). Si bien es verdad que este primer nicho no es garantía absoluta de la supervivencia del feto, tanto fisiológica como psicológicamente, el tiempo transcurrido en el útero es quizás el de mayor grado de adaptabilidad entre el organismo y su hábitat. Un hotel ideal – decía el humorista Quino – con su calefacción central y su servicio de habitaciones. Sobre todo, un ambiente exento del dolor y sufrimiento que vienen adosados irremediablemente al mundo exterior. Efectivamente, el útero es para el feto una especie de Edén bíblico. Y cada parto, la reconstrucción metafórica de la expulsión original.

El paraíso, recordemos, es por definición ese lugar contenido o cercado por murallas – del prefijo *pairi-* (alrededor) y el vocablo avéstico *daeza* (muro de ladrillos), de forma que este jardín primordial habría sido desde el punto de vista ecológico, el nicho perfecto. Como el feto en el útero materno, Adán y Eva son dos organismos definidos por el muro que los cerca. Así, encajan perfectamente en su hábitat – ese jardín inocuo – pero sólo porque su hábitat también se ha adaptado a ellos, a su inocencia, a su cándido desconocimiento de

DOSSIER MATERNIDAD

ese mundo imperfecto que se expande más allá de los muros. De ahí que el paraíso sea el lugar donde se puede corretear por ahí desnudo, totalmente al descubierto, y no sólo por la ausencia de ropa, sino especialmente por un déficit de conciencia.

La expulsión, castigo divino, supone efectivamente entrar en contacto con los peligros y tribulaciones del exterior, con el frío, con el hambre, con el dolor físico, con las penurias del trabajo para poder comer: "Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces" dice Dios a Eva. Y a Adán: "Con el sudor de tu rostro comerás el pan" (Génesis). Es en esta toma de conciencia donde nace realmente el miedo al futuro, correspondiendo los sufrimientos humanos a realidades cada vez más desafiantes y a hábitats cada vez más sofisticados. Y es que la comparación entre el parto y la expulsión original no tiene aquí una función meramente poética sino que nos obliga a reconocer una realidad evolutiva: la complejidad de los organismos responde a la complejidad del medio que los contiene y a la complejidad de las relaciones entre el medio y el organismo contenido en él.



Los cuatro nichos básicos.
(Barry Smith, "Surrounding Space: The Ontology of Organism-Environment Relations")

En su investigación sobre la ontología de las relaciones entre organismo y medio, Smith ofrece un diagrama de los cuatro tipos de nicho ecológico, donde la línea continua representaría el límite físico del contenedor – la frontera sólida del nicho – y la línea discontinua sería la frontera abierta o imaginaria que comunica al ocupante del nicho con el mundo de fuera. Podríamos visualizar las relaciones de la díada madre-hijo extrapolando esta geometría a cuatro momentos distintos de la maternidad, que suelen darse en orden cronológico. En general, vemos que se trata del paso de una interioridad total a una exterioridad total con dos estadios intermedios donde se combinan espacios interiores con espacios exteriores, concavidades que se van aplanando. Surge la tentación de ampliar el análisis al ámbito de la estética, donde las relaciones madre-hijo aparecen plasmadas desde

los inicios de nuestra civilización en una especie de dialéctica entre interioridad y exterioridad, entre lo cóncavo y lo convexo (expresiones plásticas del eterno dilema entre lo uno y lo múltiple).

El primer nicho, al que Smith llama el huevo, correspondería con el tiempo de la gestación, un periodo de completitud en que la madre vive la fantasía de la interioridad total, esa unidad originaria que se manifiesta físicamente en la compacta materialidad de un cuerpo cerrado. El parto se convierte así en una partición aún más real si cabe, una escisión no sólo subjetiva sino física, ya que es el cuerpo en toda su materialidad lo que queda trastocado, roto, agujereado por la separación. A partir de la expulsión, el hijo emprenderá un viaje heroico de sólo ida y, como ocurre en todo exilio, también comienza un viaje para la tierra queda atrás, la cual sufre de forma dramática el vacío del que se ha ido. Este particular drama de un espacio henchido que de repente es vaciado convierte la maternidad en algo así como la historia de una oquedad. Así lo expresó Joan Miró en una escultura donde la maternidad aparece definida en negativo,

no por la presencia de un niño sino precisamente por el espacio que ocupa su ausencia.



Joan Miró, *Gran Maternidad*

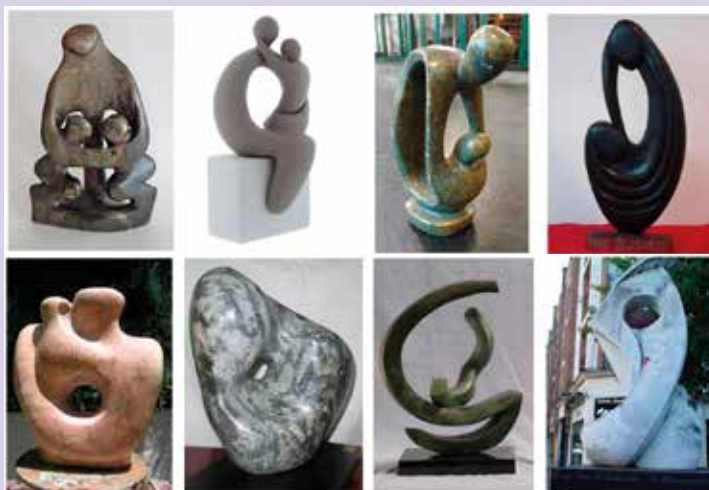
En efecto, la experiencia de esta oquedad hace que a partir del parto hablemos ya de una concepción mucho más compleja del espacio. Tal como muestra

el segundo diagrama de Smith estaríamos ya ante una geometría imperfecta, basada en la unión de dos semicírculos de diferente naturaleza ontológica. Llamaremos a este segundo nicho el abrazo protector, el cual es una especie de reflejo de la interioridad inicial donde los brazos de la madre se ahuecan para englobar al niño, como intentando

DOSSIER MATERNIDAD

suplir el blindaje uterino en un nuevo recinto amurallado de carne y de huesos, un recinto imperfecto, abierto por un lado, un abrazo que lleva en sí la impronta de la partición y la posibilidad de la pérdida. Así, comienza para la madre un complicado proceso que se cimenta en la continua dialéctica entre una interioridad que queda hueca y una exterioridad que lucha por hacerse compacta.

En su nueva plasticidad, la maternidad se ahueca, se enrosca, se comba, se arquea, todo ello en un intento casi desesperado por cerrar el vacío de la expulsión. Quizás por eso, el tema de la maternidad se ha mostrado desde un principio como el verdadero desafío de la escultura, la cual nos recuerda una y otra vez que la maternidad es ante todo una cuestión de espacio.



Esculturas con el tema "Maternidad", distintos períodos (Antigüedad – siglo XXI) ordenadas por su grado de abstracción

En todas estas figuras podemos apreciar cómo las diferentes tensiones de lo materno luchan por mantener ese cerco que de alguna manera permite la respiración de la diada. Pero ¿qué es en definitiva lo que rellena ese hueco? ¿Cuál es la sustancia que media entre los dos componentes de la diada?

Si el dolor de la expulsión es físico y psicológico, el dolor del abrazo protector, tal y como lo hemos concebido en nuestra cultura, es metafísico. En él se condensa el exceso de conciencia de una madre que reconoce la imperfección del nuevo nicho, una madre cuyos brazos no podrán nunca aislar totalmente al hijo de la amenaza exterior. Y es que la maternidad no sólo es, como suele repetirse, una oportunidad para el autoconocimiento donde el

niño es "la sombra de la madre", sino también y sobre todo, la maternidad es un acto de conciencia.

Esta conciencia multiplicada de la figura materna tiene especial relevancia en nuestra cultura, para la cual el mito fundacional por excelencia es el que concibe a la madre como primera conocedora del mal. Por eso, no es accidental que Eva, "madre de todos los vivientes", haya sido la primera en comer del árbol del conocimiento. Desde el punto de vista evolutivo resulta obvio: la madre tiene que saber distinguir de primera mano entre el bien y el mal para asegurar la continuación de la especie. Visto así, no es de extrañar que esta idea de la maternidad como conciencia del mal se haya elevado a imagen sagrada. Y es que a la madre, el mal siempre viene pisándole los talones: "Y pondré enemistad entre ti y la mujer... ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar..." (Génesis).

Si Eva fue la primera en abrir los ojos a los males del mundo, María le tomaría el relevo a la hora de luchar físicamente contra él. De ahí las numerosas escenas en la iconografía cristiana donde aparece la Virgen sujetando al niño en alto mientras pisa la cabeza de una serpiente – posteriormente representada como un dragón o demonio – ávida por devorar al recién nacido. Otra imagen muy popular y difundida sobre todo durante el primer Renacimiento italiano es la de la "Virgen del Socorro", quien, armada con una

maza, látigo o espada, muchas veces usando su manto como escudo protector, lucha contra un demonio que está a punto de raptar un niño.



Santa Maria del Soccorso (Cascia) Jacopo Chimenti, Madonna del Soccorso, s.XV

DOSSIER MATERNIDAD

Se trata de una imagen bastante poderosa que retrata a la madre no sólo como una fuerza defensiva, sino como la *mulier fortis* del “Libro de los Proverbios”, una mujer heroica con la conciencia siempre alerta. La aureola de luz que suele aparecer alrededor de su cabeza es muy significativa, ya que alude a ese estado superior de la conciencia materna, tan necesario a la hora de percibir las fuerzas depredadoras que acechan desde fuera. Precisamente por la fusión de estos elementos – la hipertrofia de la conciencia materna sumada a la ética de las antiguas diosas guerreras – el cristianismo introdujo una forma ciertamente original de pensar la maternidad que ha inspirado a innumerables artistas a lo largo la historia.



Picasso, *Maternidad* (1902)

Así, la mayoría de nuestras imágenes seculares de la maternidad suelen ser reinterpretaciones de la simbología cristiana. Lo vemos, por ejemplo, en esta pintura del periodo azul, donde Picasso vuelve a uno de sus temas recurrentes – la madre y el niño – para iluminar una de las realidades sociales más atroces del momento. Esta madre en particular es una prisionera del penal de mujeres de Saint-Lazare, al cual iban a parar en su mayoría prostitutas con enfermedades venéreas víctimas de la extrema pobreza del París de 1900. El pintor recupera aquí la simbología de la túnica como escudo que protege al hijo no tanto del frío como de las crueldades del mundo. La madre envuelve

al hijo con su manto. El manto, como la conciencia, es aquello que se repliega.

En efecto, algo lleva a Picasso a escoger a la madre para expresar el sufrimiento de las mujeres encarceladas en esta prisión, coincidiendo con muchos otros artistas que han recurrido a la figura de la madre para testimoniar el mal inherente a la naturaleza humana. La imagen que probablemente inaugura esta línea secular de representación de la madre se encuentra en el Tapiz de Bayeux. En este caso, aparece la diada en un contexto de extraordinaria brutalidad y violencia en la que sería la primera manifestación plástica del abuso de civiles inocentes durante un conflicto armado, una imagen precursora del sufrimiento de las víctimas indirectas de las guerras que muchos siglos después resonará en la cultura visual europea con artistas de la talla de Goya, Rubens o Picasso.



Sección del Tapiz de Bayeux, s. XI. Detalle

Se trata de un detalle aparentemente superfluo o anecdótico, si tenemos en cuenta que la madre y el niño sólo ocupan unos míseros centímetros dentro de esta gran narración de setenta metros de largo, destinada a celebrar la invasión normanda de Inglaterra y la victoria militar de Hastings. Entre las gloriosas escenas, entre personajes señalados y acontecimientos memorables, aparecen como por accidente dos víctimas anónimas: una mujer que escapa con su hijo de una casa en llamas a la que dos soldados de Guillermo el Conquistador, cuyo descomunal tamaño se corresponde con la envergadura del abuso cometido, están prendiendo fuego. Esta madre común que prefigura, entre otras, a la madre con niño muerto del *Guernica* y a tantas otras madres con niño carcomidas por la pobreza o la enfermedad desde Facio Hebecquer hasta Van Gogh, no está aquí sólo para recordarnos los horrores de la conquista o la brutalidad de los actos de saqueo y pillaje perpetrados por las tropas normandas. Esta madre no es una víctima cualquiera, ni mucho menos está aquí porque sea la más vulnerable de las víctimas civiles. Tiene, más bien, una función simbólica.

A pesar de su carácter secular, no estamos ante

DOSSIER MATERNIDAD

una imagen totalmente desacralizada sino que, de alguna manera, ésta sigue profundamente engastada en una tradición que encumbra la figura de la madre como símbolo de lucidez. Aquí vemos a una madre resoluta que escapa del peligro sin mirar atrás, pues sabe que el refugio del hijo no es el hogar en llamas sino su propia entereza ante la adversidad. Las manos entrelazadas de la madre y su hijo en el momento de la huida muestran la cara más profunda de la maternidad, entendida como el intento por todos los medios de salvar al hijo de la barbarie. En este sentido, la madre es una figura fuerte, esperanzada, pues siempre tiene o mejor, contiene, a alguien más vulnerable a quien debe proteger y proyectar hacia el futuro.

He ahí el profundo

significado de esta imagen: la madre no sólo está ahí para garantizar la supervivencia de un organismo sino también y especialmente para salvaguardar un proyecto de futuro. Por eso, en esta imagen la madre es aquella fuerza que conduce al hijo de una casa en disolución a la promesa de otro oikos, de otro ecosistema donde perdurar en el tiempo.

En este sentido, el exceso de conciencia asociado a la maternidad responde a un fundamento evolutivo. La maduración temprana de la mujer con respecto al hombre, su particular desarrollo del sistema nervioso, por ejemplo, tienen mucho que ver con la construcción de una conciencia compleja, equipada para sostener no una existencia sino dos. Efectivamente, la capacidad de discernimiento y de previsión de la madre son parte constitutiva de una conciencia que se ha ido preparando a través de los siglos precisamente para salirse de sus límites, para exhalar, sentir los peligros, prefigurar los designios del otro. Y qué son la empatía o la misericordia – cualidades arquetípicas de la Gran Madre – sino un exceso de imaginación del otro, un imaginar de dentro afuera.

En definitiva, es esta conciencia exhalada lo que finalmente se expresa en la maternidad a través de la creación de espacios envolventes, de espacios

de contención. Por eso, el abrazo protector lleva en sí mismo una impronta trágica, al prefigurar ese momento en que la madre habrá de abandonar a los hijos, indefectiblemente, a las fauces de un mundo atroz. Es el abrazo en el que la madre se encorva en previsión de terrores presentes y futuros, esa concavidad imperfecta en la que exculpar a los hijos de los pecados aún no cometidos, esa interioridad indemne que es origen, que es útero, pero que también puede ser tumba.



Käthe Kollwitz, Madre con niño muerto. Käthe Kollwitz, Madre con niño muerto, Monumento a las víctimas de guerra y dictadura (Neue Wache, Berlín)

Así lo expresa Kollwitz a través de una composición donde prima la solidez de las figuras, las cuales forman una estructura compacta, indestructible, que remite una vez más a la fusión original. En este caso, unos brazos que se tensan alrededor de un hijo inerte, un rostro que se inclina hacia delante y un torso que se encorva, reflejan la concavidad trágica de un abrazo-tumba donde el hijo encuentra su último descanso. Fue probablemente su propia biografía – Kollwitz perdió a su hijo en la Primera Guerra Mundial y a un nieto en la Segunda – lo que llevó a la artista a explorar a lo largo de su obra el sentido último de la naturaleza protectora de la madre, una madre cuyo halo siempre aparece imbuido de la amenaza de la muerte, ya sea en forma de hambre, enfermedad, pobreza, ignorancia, odio.

Aquí, Kollwitz parte una vez más del arquetipo de la Mater Dolorosa, de la *Pietà* que sabe de antemano que su hijo será destrozado moral y físicamente, para explorar el padecimiento de una madre concreta cuya tragedia ya no comporta un sacrificio cargado de sentido sino un accidente más en la cruel y absurda rueda del destino humano. Ambas unidas por un denominador común, el dolor de la madre que ve cumplidos sus más

DOSSIER MATERNIDAD

íntimos terrores. El abrazo se convierte aquí en un espacio absoluto, pues contiene en sus más oscuros presagios todo el sufrimiento de la humanidad. Quizás por eso los alemanes eligieron la versión esculpida del mismo tema, también por Kollowitz, para recordar a todas las víctimas de la guerra y la dictadura, comprendiendo que para enfrentar la cara más atroz de la brutalidad humana no basta con representar la muerte del hijo; hace falta una madre, siempre despierta, que la constata. Así, la madre se erige en testigo último de todos los crímenes cometidos y vigía primera de los aún por cometer.

El carácter compacto de estas composiciones convierte al recinto del abrazo en un espacio asfíxiante. Por tanto, este abrazo-tumba no podría ser hábitat, pues no puede haber nicho allá donde un cuerpo está rodeado por otro cuerpo de igual densidad (Smith). En estas obras de Kollowitz, la madre abraza un cuerpo muerto y por tanto, queda justificado el blindaje. Pero este no es el único caso en que podemos hablar de un abrazo-tumba. También están los abrazos devoradores, que son algo así como el reverso del abrazo protector (o su prolongación en el tiempo). Con su obsesión por eternizar la simbiosis originaria, la madre devoradora (Jung) puede provocar la anulación no sólo del hijo, sino también de sí misma. Y es que el abrazo materno, como todo nicho ecológico, exige un compromiso entre protección y libertad de movimiento.



El cuerpo de la madre como espacio que se moldea para al mismo tiempo proteger y liberar al hijo. Esta vez, el abrazo es de un solo brazo (Henry Moore, Madre y niño reclinados - 1983).

Hablamos entonces de un abrazo holgado, el cual, como sugiere su etimología, es aquel que se abre y permite respirar. Este abrazo denota un encojimiento de la conciencia materna que permite al hijo la libertad de movimiento necesaria para

entrar en contacto con el mal exterior. Su geometría podría corresponder con el tercer tipo de nicho según la clasificación de Smith, donde disminuye la concavidad pero la madre puede aún actuar como muro de contención. Luego, se preserva aún cierta dialéctica entre exterioridad e interioridad. En este caso, podríamos imaginar la maternidad como una especie de interioridad desdoblada donde la tarea última de la madre es hacerse a un lado.

Efectivamente, el abrazo debe adquirir la suficiente holgura para garantizar los patrones que hacen posible la supervivencia, siempre desde el reconocimiento de la madre de que ella no es la fuente de esos patrones, de que su hijo no es en última instancia un producto suyo y por tanto, la maternidad no es un acto de creación.

En realidad, como decíamos, la tarea creativa de la madre se reduce a la construcción y cercado de espacios para la supervivencia, que no es poco, pues ella debe moldearse en todo momento, siempre en tensión con el mundo circundante. En este caso, el espacio se va soltando, liberando la tensión de la concavidad para relajarse en forma de una frontera abierta, permitiendo la posibilidad de un movimiento oscilante de acercamiento y alejamiento de la fuente de protección, igual que Perséfone iba y venía al ritmo de las estaciones del año. A partir de ese momento, se erige un nuevo espacio de confianza y confidencia, de sabiduría, consejo, escucha.



En esta composición lineal que ha suprimido toda contención cóncava, Deméter y Perséfone personifican la idea del compromiso entre protección y libertad de movimiento (siglo I a.C. Museo Británico)

El mito de Deméter y Perséfone es quizás el mejor exponente de la tensión que emerge entre el afán de protección materno y la necesidad del desapego para la supervivencia de la diada. Tras

DOSSIER MATERNIDAD

un largo período de profunda melancolía, Deméter consigue romper el vínculo con su hija y volver a sus quehaceres cotidianos, a la protección de las cosechas y fertilización de los campos. Se trata de un momento decisivo en que la madre vuelve a percibirse a sí misma como una totalidad y no como un espacio heterogéneo o un cuerpo partido al que falta una parte. Y qué mayor satisfacción para una madre que el descubrir que su hija ya no la necesita, que no depende más de ella ni física ni afectivamente. Deméter parece darse cuenta de que quizás el temple heroico de la fuerza materna no se dirime en la capacidad de la madre para la protección sino en su habilidad para menguar paulatinamente hasta disiparse.

En unas sociedades donde la maternidad ha pasado de ser un asunto vulgar a una experiencia extraordinaria, donde la unidad familiar es cada vez más pequeña, este momento de desvanecimiento de la conciencia materna es cada vez más doloroso. A partir de ese momento, el hijo tendrá que buscar la manera de encajar en el incierto magma de la exterioridad total tal como hacen los organismos en campo abierto, los cuales han de determinar qué aspectos del mundo exterior son relevantes

para ellos y así construir activamente, en sentido literal, un mundo alrededor de sí mismos (Lewotin). Y en cierto sentido, el reflejo de la interioridad vivida en el hueco de la madre pasará a condicionar la capacidad del hijo para construirse un mundo propio.

Por eso, el último abrazo es pura exterioridad, un abrazo casi convexo. Como tal, supondría el fin de la protección uterina cuya interioridad se ha ido repitiendo y reinterpretando una y otra vez en cada abrazo protector. Su finalidad consistiría en reducir el carácter abismal del espacio que se extiende fuera de la díada. Pero también, una vez más, esto puede suponer una experiencia abismal para la madre, no tanto por la ausencia de un hijo que ha conquistado su autonomía como por la terrorífica posibilidad de no reconocerlo como continuidad suya, quizás porque sus palabras o acciones estén ya lejos de la zona de comprensión materna. En el extremo, en el lugar más oscuro de este abismo estaría la negra posibilidad, siempre palpitante, de que el hijo se convierta en un monstruo, en un ser totalmente ajeno capaz de cometer actos atroces. Y tal vez sea ese el terror mayor, el de un hijo incapaz de orientarse en campo abierto. ■■■■■

Vanesa Ledesma Urruti es doctora en Literatura por la Universidad de California, hizo su tesis sobre el Expresionismo en las artes visuales y la puesta en escena de Valle-Inclán y Roberto Arlt (2011). Fue lectora AECID en la Universidad Politécnica de Budapest (BME) y en la Universidad Tribhuvan de Katmandú (2007-2012). También fue profesora de Literatura Peninsular en la Universidad Fatih de Estambul (2013-2014) y profesora visitante de Lengua y Literatura Hispánica en la Universidad de Ghana (2015-2016). Sus intereses de investigación giran en torno a la cultura visual, la estética, las relaciones entre artes visuales y literatura. Actualmente vive en Cádiz.