



ARTÍCULOS

UTOPIA Y PRAXIS LATINOAMERICANA. AÑO: 30, n.º 111, 2025, e17240990
REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFÍA Y TEORÍA SOCIAL
CESA-FCES-UNIVERSIDAD DEL ZULIA. MARACAIBO-VENEZUELA
ISSN 1316-5216 / ISSN-e: 2477-9555
Para citar/utlize este ARK: <https://n2t.net/ark:43441/17240990>
Deposited in Zenodo: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17240990>



Maternidad, orfandad y violencia en el cine mexicano a través del análisis del film

Motherhood, orphanhood, and violence in mexican cinema through an analysis of the film

Isabel LINCOLN STRANGE RESÉNDIZ

<https://orcid.org/0000-0002-6998-9123>

isabel.lincoln@anahuac.mx

Universidad Anáhuac México, Ciudad de México, México

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar la representación de la maternidad en el cine mexicano de la época de oro, a partir de tres películas cuyos personajes femeninos reproducen o desafían el modelo tradicional de la madre, heredado de la narrativa del siglo XIX, como mujeres angelicales, protectoras y sacrificadas (Gilbert y Gubar, 1998). Este trabajo expone una revisión crítica de tres filmes que evidencian modelos de maternidad determinados por el contexto urbano, la educación y las circunstancias sociales. Además, se problematiza en el tema de la maternidad como ejercicio de otras actitudes femeninas que emanan de la opresión y la marginación. Finalmente, se expone el cine de la época de oro en México y su contribución al reforzamiento de las narrativas tradicionales complejas y contradictorias en contextos que han estado históricamente marcados por la violencia, la pobreza y la desigualdad de género.

Palabras clave: maternidad; violencia; marginalidad; orfandad.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the representation of motherhood in Mexican Golden Age cinema, based on three films whose female characters reproduce or challenge the traditional model of the mother, inherited from 19th-century narrative, as angelic, protective, and self-sacrificing women (Gilbert and Gubar, 1998). This work presents a critical review of three films that highlight models of motherhood determined by the urban context, education, and social circumstances. Furthermore, it problematizes the theme of motherhood as an exercise in other feminine attitudes that emanate from oppression and marginalization. Finally, it presents the cinema of Mexico's Golden Age and its contribution to reinforcing complex and contradictory traditional narratives in contexts that have been historically marked by violence, poverty, and gender inequality.

Keywords: motherhood; violence; marginality; orphanhood.

Recibido: 07-05-2025 • Aceptado: 13-08-2025

INTRODUCCIÓN

En las cintas realizadas en México durante la década de los cuarenta y los cincuenta, se generaron una serie de representaciones de género sobre la madre mexicana que cumplieran con un modelo de la maternidad que mucho se asemejaba al ideal del siglo XIX. Gilbert & Gubar (1998) describen a estas mujeres como las que aman y protegen a hijos e hijas con una devoción angelical y defensora. Se trata de mujeres que guardaran silencio y refuerzan la palabra del padre. En ese contexto, la maternidad era una condición ideal del matrimonio; una virtud femenina se ejercía en el sufrimiento; es decir, las madres se sacrificaban por los hijos e hijas y por el marido. Estas representaciones de los roles de las mujeres configuraron la moral del mexicano a través de un cine que proyectó un contenido similar hasta entrados los años sesenta.

A partir de lo anterior, este artículo analiza la representación de la maternidad en el cine mexicano de la época de oro, a partir de tres películas: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) y *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Se delimita al análisis narrativo y simbólico de las figuras maternas dentro del drama urbano cinematográfico de dicho país. La justificación del mismo radica en que se busca visibilizar y problematizar la figura de la maternidad como una construcción social, representada de formas diversas y a veces contradictorias en el cine mexicano; contribuye al campo de estudios de género, la comunicación y la cultura, al abordar los modelos tradicionales de maternidad y feminidad. Asimismo, contribuye a la discusión sobre violencia simbólica, opresión patriarcal y orfandad, en contextos históricamente marcados por desigualdad.

Como señala Joanne Herschfield, esta representación también se replicó en otras cinematografías nacionales, consolidando una polarización en la figura femenina: por un lado, la madre virtuosa, y por el otro, la mujer condenada al abismo de la infamia y la ruina moral. De hecho, Herschfield habla de la "madre/puta" (Herschfield: 2001, pp. 127-151); sin embargo, considero que los matices del segundo calificativo podían ser varios debido a que no están obligadamente vinculados con la prostitución o la actividad sexual de algún tipo. Por lo tanto, el problema de investigación consiste en estudiar el cómo se representa la maternidad en el cine mexicano de la Época de Oro, en contextos de violencia, pobreza y desigualdad, y qué modelos maternos emergen en estas representaciones filmicas. De esta manera, la pregunta de investigación es la siguiente: ¿cómo se construye la figura materna en el cine mexicano de la Época de Oro como un discurso que simultáneamente perpetúa y desafía las convenciones sociales tradicionales, según el género y el contexto socioeconómico de los personajes?

Los objetivos de esta investigación consisten, primeramente, en analizar las representaciones de la maternidad en tres filmes emblemáticos mencionados y cómo estas representaciones se relacionan con la violencia, la marginalidad y el modelo patriarcal dominante. Por ello, la metodología de este estudio es cualitativa a través del análisis filmico con base en unidades narrativas descriptivas, citacionales y documentales (Aumont & Marie, 1990), que permiten contrastar las escenas con el contexto histórico y las fuentes teóricas sobre maternidad, feminidad y representación social.

Las tres películas seleccionadas pertenecen al género denominado como drama urbano, dado que la diégesis sucede en la ciudad. Aunado a esto, los filmes mencionados se insertan al mismo espacio histórico temporal; entre el estreno de cada una hay de por medio no más de dos años y en estas aparecen modelos distintos de la mujer y de la feminidad, comprendida como la formación social de las características y funciones que la sociedad asigna y considera apropiadas para las mujeres, las cuales determinan sus comportamientos y tienen un impacto clave en la conformación de su identidad (Instituto Municipal de las Mujeres, 2021: 13); están determinadas por sus circunstancias de vida, lo que incluye su educación. El espacio violento en el que se desarrollan es un factor que influye de manera determinante de su destino.

México pasa por una de sus etapas de mayor violencia en contra de las mujeres. Según el *Women, Peace, and Security Index 2023/24*, éste ocupa el lugar 142 en el índice de países más violentos, en un total 177 naciones (Center of Gender, Peace and Security: 2023, p.3). El tema que se estudia en este artículo es importante porque analiza distintas características de una maternidad, pero todas condicionada por la

violencia, la marginalidad y la opresión, en entornos que son familiares, gracias a lo visto en los medios de comunicación.

METODOLOGÍA

Este estudio es cualitativo. Según apuntan Aumont & Marie (1990) el filme es una unidad analítica a la que se llega a través de instrumentos intermediarios, mismo que definen como descriptivos, citacionales y documentales. En el caso de la presente investigación, los filmes son abordados a través de los tres tipos de instrumentos; las unidades narrativas (descriptivos y citacionales) dan cuenta de características de la obra que refleja una realidad social; en este sentido, los instrumentos documentales, como lo denominan los autores, proporcionan información de elementos exteriores al mismo filme. Es decir, cada filme es contrastado de manera constante con el mismo contexto, a partir de la información que proporcionan diversas fuentes.

La primera parte del proceso metodológico consistió en la elección de las cintas, del universo de filmes que configuran la época de oro; se seleccionaron cintas que tuvieron éxito en el momento de su estreno y que generaron un impacto en México con el paso de los años: *Una familia de tantas* (A. Galindo, 1948) ha dado lugar a varios estudios en el ámbito académico (ver Peredo-Castro: 2000); *Aventurera* (A. Gout, 1950), ha tenido múltiples adaptaciones con éxito en el teatro mexicano, a partir de 1997 y hasta el 2024; finalmente, *Los olvidados* (L. Buñuel, 1950) ganó en el festival de cine de Cannes el premio a mejor director y el gran premio del festival, y se convirtió en una cinta apreciada por los mexicanos; incluso, *Los olvidados* forma parte de los programas de textos de la Secretaría de Educación Pública de dicho país (Dirección General de Materiales Educativos: 2023, pp. 220-222). Es decir, las tres películas tienen han trascendido y se han convertido en productos culturales recurrentes en la sociedad mexicana.

ESTADO DEL ARTE

Son varios los trabajos que abordan temas relacionados con la violencia contra las mujeres, la maternidad y la orfandad en el cine mexicano. Consentino (1 de septiembre, 2021) analiza las cualidades de una serie de películas mexicanas contemporáneas que representan una forma indirecta de la violencia en la pantalla y tocan temas que parecen invisibles y difíciles de representar, pero se relacionan con la violencia sistémica. En su artículo, la autora combina la teoría del afecto de Deleuze con el formalismo cinematográfico. Su texto propone una nueva mirada metodológica sobre la violencia en el cine mexicano. Su análisis se sustenta en una película de no ficción *Tempestad/Tempest* (Tatiana Huezco: 2016). En otro de sus artículos, Consentino (5 de mayo, 2021) estudia *Las elegidas* (David Pablos, 2015); para la autora existe una tendencia en el cine mexicano para exponer la violencia de manera creativa, a través de una estética que evita la violencia gráfica y apela a un espectador afectivo, en términos de Massumi y Deleuze, donde se activa una conciencia de la violencia sistémica.

Por otro lado, Murillo (2018), en su análisis de la película *Miss Bala*, retoma las propuestas teóricas de Morin sobre el imaginario y de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, para subrayar el auge de la violencia derivado de la guerra que México vive contra el narcotráfico. El autor se apoya en las ideas de Žižek para identificar formas simbólicas de la violencia que vayan más allá de lo espectacular y que subrayen las cualidades de la narcoviencia en México. Por su parte, Núñez (25 de octubre, 2021), analiza el filme *Los Magueyes* (Rubén Gámez, 1962) en el que el protagonista es el paisaje, que libra de una batalla simbólica. Los magueyes encarnan una guerra universal mediada por el lenguaje audiovisual. El montaje y la música de Shostakovich refuerzan una crítica profunda al poder representacional del cine.

En otras investigaciones que se aproximan más a la que se presenta en esta ocasión, destaca el trabajo de Velázquez-Zvierkova (2018), quien aborda los desafíos que enfrentaron las mujeres de clase media para integrarse al ámbito laboral durante las décadas de 1940 y 1950, a través del análisis de la representación de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la época de oro. La autora estudia tres películas realizadas

en un periodo de diez años y su enfoque se concentra en abordar en sus recursos discursivos imprimieron un deber ser de las mujeres bajo la moral católica. Por su parte, Carrillo (2022) estudia la representación de la violencia en el cine mexicano actual desde la perspectiva femenina, enfocándose en tres películas postpandemia: Sin señas particulares, Noche de fuego y La civil. La violencia no se muestra solo como un espectáculo; las cintas son una forma de denuncia que resalta el aumento de mujeres en roles de dirección en la industria del cine mexicano.

Finalmente, el trabajo de Bañuelos y Olmedo (2023) estudia las temáticas del cine mexicano que fue premiado en festivales internacionales entre los años 2000 y 2020 a través de una metodología mixta para construir una base de datos histórica que le permita al autor examinar las películas desde un enfoque cuantitativo y teórico. Los resultados exponen que el 81% de los filmes premiados abordan algún tipo de violencia, ya sea de género, estatal y/o vinculada al narcotráfico.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Sara Berbel (2008) señala que, según la perspectiva de Gemma Cánovas, la identidad femenina ha estado históricamente ligada a la maternidad, hasta el punto de considerarse esencialmente inseparables. Esta condición ha vinculado a las mujeres —especialmente a las madres— con las tareas del hogar y el cuidado de los hijos, roles tradicionalmente relegados al ámbito privado, del cual ellas mismas eran consideradas guardianas naturales. Berbel apunta que Wolf expuso que las mujeres alcanzan cierta libertad cuando cuentan con un espacio propio y un ingreso monetario (Berbel: 2010, pp. 14-15). Sin embargo, Wolf también apuntaba que “no hay medidas con yardas que permitan medir las cualidades de una buena madre” (Wolf: 2008, p. 18), al reflexionar sobre el papel que las madres han tenido en la vida de algunos creadores, como sucede en el caso de la madre de Shakespeare, quien fue heredera de una gran fortuna. Es decir, una maternidad adinerada puede aportar a los hijos un futuro exitoso, en ocasiones, independientemente de las condiciones de crianza que practique la madre. Berbel observa que Cánovas —autora de *El oficio de ser madre*— hace una aclaración importante: las mujeres, incluso en el mundo del siglo XXI, no podemos definir y actuar sobre su maternidad. Sin duda, se trata de una labor que, si no ejercida conforme a la normatividad del contexto, puede implicar una penalización, social o legal. Según Cánovas, esto remite a un largo silencio en torno a los deseos femeninos (Cánovas: 2010, p. 18), como puede observarse en varias manifestaciones artísticas y culturales.

Por su parte, Alda Blanco ofrece una reflexión significativa en torno a la idea de maternidad. Según la autora, ser madre no se define únicamente por el hecho biológico de tener hijos, sino por el compromiso amoroso y constante de criarlos y educarlos, lo cual implica sacrificios voluntarios. Desde esta perspectiva, Blanco afirma que incluso una mujer sin hijos puede ser considerada madre, mientras que muchas que los tienen no necesariamente merecen ese título (Blanco, 2009, p. 74). Desde esta perspectiva, la maternidad puede ser ejercida por cualquier sujeto femenino que enfrente el compromiso de criar, educar y amar a los parientes menores, como hermanos (as), sobrinos (as), y otros (as).

Como se observa, la maternidad es una labor construida desde lo social. Algunas de las figuras que encontramos en el cine mexicano se enfrentan a una maternidad no deseada; otras, deben guardar silencio ante una maternidad ejercida desde la presión de la sociedad en un contexto violentamente machista y patriarcal. En este cine, se observa un modelo de la maternidad con matices diversos: se asocia con la virtud, el sacrificio, el trabajo, el compromiso, el dolor, el llanto, el silencio, la disciplina; en su contraparte, con la violencia, la ignorancia, la locura, la pobreza. Según apuntan Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, en la narrativa del siglo XIX, se observan mujeres ángeles, obedientes, sumisas, diligentes, madres o hijas; o de mujeres monstruos (Gilbert y Gubar: 1998, p. 32). Alrededor del 30 por ciento de las películas mexicanas de la época de oro estaban basadas en obras literarias, por lo que se cuenta con varios ejemplos de las categorías establecidas por Gilbert y Gubar. Desde la primera adaptación de Santa (Luis G. Peredo, 1918), de la novela homónima de Federico Gamboa, vemos el sufrimiento de la madre de la protagonista, al enterarse de que su

hija ha sido mancillada; en la toma cinematográfica, la madre y los hermanos repudian a Santa al descubrir que perdió la virtud y la echan del hogar familiar.

UNA MIRADA A LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERINIDAD EN LAS PELÍCULAS MEXICANAS

Es necesario introducirnos brevemente en la representación de la maternidad en el cine mexicano. En la versión de *Santa* de Antonio Moreno, de 1931, la madre de Santa (Lupita Tovar) rompe en llano cuando se da cuenta de que su hija ha quedado deshonrada. Empero, esta cinta es más violenta que la primera versión ya que los hermanos tienen un lugar preponderante en el repudio a la joven, a pesar de que se podría establecer que, según la norma del contexto, ellos incumplieron su rol de protectores de la hermana huérfana de padre. Esta película estableció la pauta de la figura de la madre, responsable de permitir que los hijos (hombres) mantengan su autoridad, heredada del padre muerto, sobre las mujeres. En esta cinta, la joven es despedida del hogar familiar por una disposición de sus hermanos mayores en un acto cobarde, una decisión que es reforzada por la madre y bien vista por el resto de la sociedad.

En el cine mexicano en la década de los treinta, la presencia o la ausencia de la madre o de una figura materna era determinante en los dramas familiares. Las mujeres huérfanas eran vistas como desamparadas y, por lo tanto, estaban en mayor riesgo de ser maltratadas por el resto de los personajes, tanto femeninos como masculinos, de ser seducidas y/o violentadas sexualmente por un hombre que se aprovecha de la situación. En *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler, basada en un cuento de Guy de Maupassant, Rosario (Andrea Palma) se enfrenta a la deshonra, debido a que no cuenta con la figura materna; se trata de una joven, huérfana de madre, quien no recibe el debido consejo y cuidado por parte de su padre, y es deshonrada (según el discurso del contexto) por su novio, quien la abandona y la evidencia entre sus vecinos y amigos. La tragedia de Rosario está estrechamente vinculada con la falta de la figura materna y la fragmentación del núcleo familiar. De hecho, la relación incestuosa que se expone en el filme es la culminación de la tragedia ocasionada por la falta de una figura materna que pueda mantener el vínculo fraternal entre hermanos de sangre. La orfandad tiene consecuencias terribles si no se cuenta con la adecuada guardia del padre, una tía, una abuela o una benefactora.

En la década de los treinta, surgieron otro tipo de representaciones de la maternidad. En *El prisionero trece* (1933) de Fernando de Fuentes, se observa a Marta (Adela Sequeyro) una madre dispuesta a proteger a su hijo pequeño Juan (Arturo Campoamor) de su marido y padre del niño, el coronel Julián Carrasco (Alfredo del Diestro), un hombre alcohólico y violento; esta mujer abandona el hogar familiar y emprende una vida como falsa viuda. Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos, Martha fracasa, con el paso de los años, ante la falta del apoyo de un marido que la ayude a cuidar a su joven hijo, quien muere fusilado resultado de las corruptelas del propio coronel Carrasco que no lo reconoce —después de toda una vida de no verlo— y lo envía al paredón. El giro de *El prisionero 13* está en el final, que brinda un consuelo al espectador: Julián Carrasco se da cuenta de que todo aquello —el fusilamiento de su hijo bajo sus órdenes— ha sido un sueño y tiene la oportunidad de reconstruir la unión familiar, dejando el alcohol y cuidando a su esposa e hijo; sin la asimilación de la epifanía, corre el riesgo de que Marta lo abandone y suceda una tragedia.

Como señala Herschfield, los personajes femeninos del cine mexicano de la época de oro, se enfrentan a una sociedad urbana amenazante y deteriorada, “en donde habitan mendigos, prostitutas y funcionarios políticos corruptos” (Herschfield: 2001, p. 141). Como vemos, la presencia de la madre y las implicaciones de la maternidad son esenciales, no sólo en el drama familiar sino en otras temáticas de nuestro cine. Por ejemplo, en algunas cintas se establece un vínculo entre la mujer maternal y una prostitución que parece estar justificada por las circunstancias, como sucede con *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), película en la que Julieta (Andrea Palma) trabaja como fichera que debe mantener el hogar familiar y sortear la tragedia, debido a que su marido se encuentra desempleado y debe cuidar a su hermano pequeño. Una situación similar se observa en *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), en la que Mercedes (Marga López) se dedica a fichar por las noches para poder pagar la escuela de su pequeña hermana, ambas huérfanas.

En algunas cintas, los personajes femeninos cuestionan la condición materna, tal es el caso de cintas en las que se observa una maternidad violenta, como *Doña Bárbara* (Fernando de Fuentes, 1943), adaptada de la novela de Rómulo Gallegos, y *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1950), basada en la novela de Benito Pérez Galdós. En éstas, las protagonistas ejercen una maternidad autoritaria. El personaje principal de la primera cinta es una mujer terrible que ha decidido llevar una vida de venganza contra los hombres, en la medida en la que ellos son responsables de su desgracia. Doña Bárbara (María Félix) fue ultrajada siendo muy joven por un grupo de marineros en una embarcación, lo que la llevó a sentir odio por el resto de los hombres que se cruzaron en su camino, a quienes les quitó sus propiedades y su voluntad, lo que le permitió convertirse en una de las mujeres más adineradas y poderosas de la sabana venezolana. Doña Bárbara tuvo una hija con Lorenzo Barquero (Andrés Soler) —a quien le despojó de su hacienda La Barquereña—, llamada Marisela (María Elena Marqués), quien creció con un animal salvaje en medio de la naturaleza, sin educación ni cariño por parte de su madre, y con un padre alcohólico y dispuesto a cambiarla por una caja de wiski. Doña Bárbara desprecia a su hija al punto que, al final de la cinta, le apunta con su pistola y a la distancia directamente al corazón, mientras la joven llora la muerte de su padre. Lo terrible es que Doña Bárbara parece detener su intento de asesinato, no por el amor de madre, sino por su amor a Santos Luzardo (Julián Soler).

Por otro lado, Doña Perfecta (Dolores del Río) ejerce maternidad violenta, autoritaria y egoísta, que se escuda detrás de las cualidades de la madre mexicana protectora, católica y tradicional. El personaje principal, emanado de la novela de Galdós y contextualizado al México del siglo XIX en plena Reforma, es una mujer viuda y adinerada que vive en el pueblo de Santa Fe, una comunidad sumamente católica. Doña Perfecta es vista como una madre cuidadosa y entregada que ejerce la disciplina y la autoridad con amor sobre su hija Rosario (Esther Fernández), con el afán de cuidar su virginidad y su buen futuro moral y espiritual; además, es una fiera defensora de la inocencia de su hija frente a los cortejos de su sobrino ateo y liberal Pepe Rey (Carlos Navarro). No obstante, el cuidado y autoritarismo de Doña Perfecta rebasan las normas establecidas y la llevan a ejercer actos violentos, al punto que pierde para siempre el cariño y respeto de su hija Rosario. El espectador descubre que detrás del velo de rectitud y maternidad de Doña Perfecta existe una mujer resentida, manipuladora, violenta, avara y vengativa, que está dispuesta a someter a su hija a la enfermedad y la tristeza, antes de que permitir que se acerque a Pepe Rey. Como vemos: "existen casos en los que el espectador se enfrenta a mujeres crueles, vengativas, sin escrúpulos" (Herschfield: 2001, p. 146).

El modelo de maternidad conducido por la ideología de patriarcado puede observarse en otras cintas mexicanas del mismo contexto, como *Susana* (Luis Buñuel, 1950), en la que se expone la figura de una madre cuyas cualidades se ven socavadas por la sexualidad de Susana (Rosita Quintana), una joven que seduce al hijo, Alberto (Luis López Somoza), al caporal Jesús (Víctor Manuel Mendoza), y al padre de familia, Don Guadalupe (Fernando Soler), quien llega a despreciar a su propia esposa Doña Carmen (Matilde Palou) y a pedirle que se vaya de la casa porque piensa quedarse con Susana a su lado.

La familia católica que se presenta en esta cinta de Buñuel se ve desmantelada en cuanto Susana se coloca en el hogar familiar. No obstante, Doña Carmen defiende a su hijo y a su esposo de manera espectacular al enfrentar al mal, Susana, a fuetazos, pidiéndole antes a Dios que le dé la fortaleza para enfrentarse al "mismísimo chamuco" para, un propósito que alcanza de manera ejemplar en la escena en la que golpea a Susana con una sonrisa en el rostro. No obstante, la joven había alcanzado a desmantelar la familia. Al final de la cinta, una vez que Susana es devuelta al tutelar de menores, la madre olvida todos los agravios de su marido el día anterior, y le pide a su hijo que le bese la mano a su padre antes de sentarse a la mesa. Este acto era para Buñuel una "caricatura", debido a que toda noción de la familia había quedado derruida ante la presencia de la seductora Susana.

En los párrafos anteriores se advierte que la maternidad ideal que ejercen los personajes femeninos, en la mayor parte de las cintas del contexto, está determinada por una paternidad machista y una masculinidad hegemónica; Connell señala que esta masculinidad puede definirse como "la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera garantiza) es la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres" (Connell: 2003, p. 117). Como se expuso en las cintas señaladas, y como se verá en el análisis de

Una familia de tantas, el padre de familia afianza su posición dominante y gracias a la subordinación de madre que defiende sus decisiones y guarda silencio para evitar molestar, distraer o contraponer su palabra.

Durante la década de los cincuenta y los sesenta, la maternidad tradicional siguió teniendo un lugar predominante en la narrativa cinematográfica en cintas como *Tú y mis hijos* (Alfredo B. Crevena, 1954), *El diario de mi madre* (Roberto Rodríguez, 1958), *Mi madre es culpable* (Julián Soler, 1960), *Cuando regrese mamá* (Rafael Baledón, 1961), *¿Qué haremos papá?* (Rafael Baledón, 1966), *La sonrisa de mamá* (Enrique Carreras, 1972), por mencionar sólo algunas. Incluso, la actriz Sara García, quien en décadas anteriores se había colocado ante la mirada de los mexicanos como el arquetipo de la maternidad, a través de la madre o la abuela, en cintas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Madre adorada* (Rene Cardona, 1948), *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1947); con el paso de los años, se incorporó a un grupo más autorizado para gritar improperios a otros personajes, en cintas como *Los leones del ring* (Chano Urueta, 1974) o *Nobleza ranchera* (Arturo Martínez, 1977), entre muchas otras, sin perder de vista su icónico personaje de *Mecánica nacional* (Luis Alcoriza, 1971) donde se le escucha por primera vez decir groserías.

Durante la década de los 70 y los 80, el modelo de familia mexicana evolucionó, resultado de las mismas temáticas que se abordaron en la industria, principalmente, la sexy comedia y el arrabal. *Mecánica nacional* o *Lagunilla mi barrio* (Abel Salazar, 1981) introdujeron una figura materna menos silenciosa y más festiva, que se ajustaba a lo que los productores consideraban era el modelo de la maternidad de barrio, exponiendo a una madre más sexuada y libre, pero sin dejar de reconocer la jerarquía machista, que se enfrenta a albrures y tocamientos y que trata de defender la virginidad de las hijas, en una modernidad que se encuentra determinada por la promiscuidad.

En décadas posteriores, el cine mexicano fue presentando diversas facetas de la maternidad. Existen casos como *El lugar sin límites* (1973) de Arturo Ripstein, en la que Manuela (Roberto Cobo) le exige constantemente a su hija Japonesita (Ana Martín), que le diga “mamá”. Manuela se desenvuelve en un ambiente de profunda violencia que no le permite vivir su condición femenina y su maternidad, cualidades que llevan al resto de los personajes a ejercer la violencia en todas sus formas. Otras películas como *Los motivos de luz* (Felipe Cazals, 1985) se aproximan a una realidad sórdida y violenta: el personaje de la madre, Luz (Patricia Reyes Espíndola), asesina a sus hijos como consecuencia del peso que la pobreza, el abandono y la misma maternidad ejercen sobre ella. Hacia la década de los noventa, *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), basada en la novela de Laura Esquivel, presenta a Mamá Elena (Regina Torné), un personaje femenino violento y autoritario que espera someter a su hija Tita (Lumi Cabazos) a una vida de trabajo en el hogar y celibato para que la cuide hasta el día de su muerte.

Como vemos, los matices de la maternidad en el cine mexicano son variados; se encuentran estrechamente vinculados al contexto histórico y a las condiciones mismas del relato. Los filmes mencionados son solo algunos ejemplos de la caracterización de la maternidad mexicana a través de la mirada de diversos directores.

ANÁLISIS

Los análisis integrados en el siguiente apartado buscan exponer una mirada crítica sobre la maternidad como una construcción social determinada por un contexto urbano, patriarcal y violento de México. En las cintas mencionadas, la figura materna se configura por discursos tradicionales heredados del siglo XIX que exaltan el sacrificio, el silencio y la obediencia; a la vez, también por formas de transgresión, ausencia o violencia que revelan la complejidad del rol materno. La maternidad no se presenta como un acto natural, sino como una práctica condicionada por factores estructurales como la pobreza, la marginación, el autoritarismo masculino y la desigualdad de género. El cine, como dispositivo cultural, reproduce, legitima o pone en crisis estas representaciones, al tiempo que evidencia la dimensión simbólica de la orfandad —ya sea literal o emocional— y sus consecuencias en la subjetividad de los personajes.

Lo que articula el análisis de estas tres películas es el interés por comprender cómo la maternidad opera como eje narrativo, ideológico y ético en la trama fílmica, permitiendo identificar tanto las continuidades como las rupturas en la representación de lo femenino. La maternidad, en este sentido, se convierte en un destino impuesto o cuestionado, que define el rumbo de los personajes y el desarrollo de las historias.

Patriarcado y violencia en *Una familia de tantas*

Una familia de tantas presenta el modelo de una familia tradicional de los años cuarenta, nuclear, de clase media que vive en la ciudad de México; por lo tanto, se trata de un modelo patriarcal, machista y violento. El padre de la familia Cataño es un contador llamado Rodrigo (Fernando Soler), quien tiene el control total sobre su hogar. Su esposa es Doña Gracia de Cataño (Eugenia Galindo), madre de cinco, que se dedica al hogar y a atender a su familia. El hijo mayor, Héctor (Felipe de Alba), es contador igual que su padre y, también como el padre, es un hombre machista y patriarcal, pero sometido y ensombrecido por la autoridad Don Rodrigo. El resto de la familia la conforman la hija mayor, Estela (Isabel del Puerto), quien trabaja en una oficina con su tío; Maru (Martha Roth), cuyos XV años están a unos días de celebrarse en el momento en que inicia la diégesis; los hermanos pequeños, Lupita (Alma Delia Fuentes) y un niño de tres años Ángel.

Cierto día, mientras Maru hace la limpieza, Roberto del Hierro (David Silva) toca a la puerta; Maru abre y el joven vendedor pasa para hacer una demostración de la nueva aspiradora *Bright O'Home Machinery Incorporation*. Maru, un poco asustada, observa preocupada y emocionada todo lo que se puede hacer con el nuevo aparato. No obstante, al regresar su madre de hacer las compras, se acongoja al darse cuenta de que ha dejado entrar un hombre a su casa. Madre e hija anticipan la reacción que tendrá su esposo cuando se entere de que la joven dejó entrar a un hombre desconocido a la casa sin que la madre estuviera presente. Más aún, a la madre le angustia la reacción de su marido cuando sepa que el señor Del Hierro regresará esa misma noche a conocer la decisión que tomaron con respecto a la compra de la aspiradora. De hecho, a la hora de la cena, madre e hija se intercambian miradas, asustadas, buscando el mejor momento para decirle al padre lo sucedido. Al enterarse, el señor Cataño se molesta porque se ha pasado sobre su autoridad; además, porque esas “máquinas” están diseñadas para que la mujer “se deje de su hogar”.

Como se observa, la maternidad que ejerce Gracia también está dedicada a respaldar los valores del patriarcado. De manera constante, la madre le subraya a sus hijos que su padre tiene la razón y que deben estar preocupados por la reacción que él pueda llegar a tener si no se cumplen sus órdenes. Su maternidad está condicionada por el lugar que ocupa el padre —pero no el sentido de parentalidad que comprendemos en la actualidad de la parentalidad—, sino en una jerarquía familiar violenta que está determinada por las decisiones del padre, reglas, juicios, horarios, ideología, economía, apetito, estado de ánimo; de tal manera que Doña Gracia actúa a partir de los caprichos de su esposo; al padre siempre se le dice la verdad y se le obedece; su autoridad no se cuestiona bajo ninguna circunstancia. Cuando Rodrigo Cataño golpea violentamente a su hija Estela, después de que la encuentra besándose con su novio en la calle, Doña Gracia guarda silencio y no defiende, consuela o cuida a su hija, a pesar de que se escuchan los gritos de la joven. De hecho, ni siquiera acude a consolarla después del hecho violento porque el padre lo prohíbe. Pero esta madre va más allá, al punto que parece no preocuparse por el destino de sus hijas. Recordemos que el día de la boda de Maru, doña Gracia entra a despedirse de ella a escondidas y ni siquiera es capaz de abrazarla; mientras su esposo la busca y le grita: “¡Gracia, ¿dónde estás?!”, ella miente y le responde, “En el baño” (Galindo: 1948), para evitar el regaño por parte del marido. De manera fatídica para los hijos, la maternidad de Doña Gracia está condicionada por la paternidad de Rodrigo Cataño.

Es obligatorio señalar que en el ambiente familiar que se observa en la diégesis, Maru ejerce una maternidad paralela a la de su madre. En las primeras escenas, mientras se observa a la familia prepararse para sus actividades cotidianas, Maru ayuda a su hermanito Ángel a prepararse para la escuela. De hecho, la joven viste a su hermano pequeño, lo sienta en una sillita y le da de desayunar; además, pone la mesa y ayuda a preparar el desayuno. Mientras tanto, el padre le da consejos a su hermano Héctor y regaña a su

hermana Estela porque su novio no cumple con los horarios de visita y rebasa su estadía hasta por diez minutos.

Maru representa un equilibrio de la maternidad de Doña Gracia frente a la autoridad de su padre. Recordemos que cuando Rodrigo Cataño se despidе, su esposa y sus hijas le besan la mano, de tal manera que pareciera que él se concibe una figura protectora paternal, incluso para su esposa, y en el novel más alto de la jerarquía en el hogar. Tiene, además, la autoridad de decir quién come y cuándo; recordemos que cuando la hija menor Lupita se tarda en vestirse, el señor Cataño le dice que, como castigo, se irá a la escuela sin desayunar y le ordena a la madre respetar su decisión y no darle desayuno a su hija; Maru observa la situación y le sube la comida a la niña, a escondidas de su madre y su padre, en un acto de cuidado y protección, que la misma Doña Gracia no tiene con la niña, de tal manera que la joven realiza los cuidados maternos con el resto de la familia.

Como vemos, la madre, los hijos y las hijas deben guardar silencio, un comportamiento que es considerado como una cualidad en el contexto de la diégesis, debido a que se traduce como un sinónimo de respeto. Además, reafirma la sabiduría y poder del padre en el núcleo familiar, misma que será aprendida por los hijos y respaldada por el ejercicio de la maternidad: "El poder social ha estado tradicionalmente asociado al derecho de hablar, a dejar hablar y a hacer callar" (Ramírez: 1992, p. 53). El derecho de hablar por parte del padre determina las cualidades de la maternidad y establece las características de género de los hijos e hijas; las mujeres deben ser calladas, cuidadosas, prudentes, obedecer, ser serviciales, limpias, dóciles; mientras, a los hombres deben aprender a ser igual que el padre, pero siempre con el respaldo de la madre.

Alejandro Galindo tiene una mirada crítica sobre este modelo de familia; permite al espectador observar la molestia del padre cuando Héctor y sus hermanas discuten en el baño; el hijo mayor las deja pasar, pero sigue mirándose en el espejo sin dejar el cuarto. El padre entra y regaña a las hijas, pidiéndoles que se salgan; a continuación, una vez que las hijas han salido, el señor Cataño le dice a su hijo: "¡Tú eres el más obligado a ver que se respeten mis órdenes! [...] ¡Y hay que dejar la puerta abierta y no encerrarse de esta manera, como si estuvieran haciendo algo malo!" (Galindo: 1948). Abajo, la madre, Doña Gracia, regaña a su hija menor; ella tiene la culpa por desobedecer a su padre, cuando les ha pedido que no se metan al cuarto de baño con su hermano. Todo en esta secuencia está condicionado por la autoridad masculina; Don Rodrigo le exige a Héctor que vigile que su autoridad se cumpla y le recrimina que haya estado encerrado con sus hermanas en la misma habitación, como si estuvieran realizando algún acto incestuoso. Por su parte, Doña Gracia, reprende a sus hijas por incumplir las órdenes del padre, independientemente de quien haya sido el responsable.

Galindo va más allá y se burla de esta relación familiar cerrada y tradicional. Por ejemplo, a la llegada del primo Ricardo a la fiesta de los XV años de Maru, su padre le pide a la joven que lo presente ante el resto de la concurrencia, de tal manera que el espectador va escuchando el nombre de los asistentes al festejo; En la escena, que se presenta en una contrapicada, Maru expresa: "La señoritas Espinoza, de la congregación espiritual de la Sábana santa, probas materiales del templo del Santo niño de Praga", a lo que el primo responde, "Mucho gusto, Ricardo Cataño de Leonis, para servirle" (Galindo: 1948); la asistente añade: "¡Jovita Espinoza de los Ríos, servidora de usted, en la séptima de la corregidora de Querétaro, 228, departamento 11, tiene usted su casa!", de tal manera que la actitud de los personajes resulta risible. Mientras tanto, en la misma fiesta, Don Rodrigo se jacta de haber logrado a sus hijos y, ante la pregunta de un invitado, señala que su sobrino Ricardo es hijo de su hermano, quien ganó mucho dinero durante la guerra, debido a que son dueños de una hacienda algodonera. A este suceso, le sigue el vals, en el que el señor Cataño baila con su hija, una vez que obtuvo el permiso de su madre. Al finalizar el baile, el padre recita unas emotivas palabras frente a los invitados, y bajo el respaldo de una pintura de Don Porfirio Díaz, en las que señala emotivamente:

Hija mía, esta pequeña y humilde reunión en la que ves rodeada de tus seres más cercanos y de tus amigos más queridos, he de interrumpirla para recordarte que, desgraciadamente viene a señalar el término de tus días de niña, de los días felices del candor y la inocencia [...] te habrás convertido en mujer [...] esperamos seas una mujer buena y pura, pudorosa y cristiana, obediente y respetuosa de tus padres, que al cumplir el sagrado deber que consiste en la obediencia a nuestros mayores es, la mejor recompensa que pueden recibir unos padres que, como los tuyos, han sabido ser pacientes, abnegados indulgentes y comprensivos. Así pues, hija mía, ten eso siempre presente, para que puedas gozar de la felicidad que tus padres tanto te desean. He dicho. (Galindo, 1948)

Don Rodrigo pide a Maru obediencia y silencio. Mientras tanto, Héctor busca seducir de manera constante a su novia; la escena tiene un toque de ironía: por un lado, el padre habla de rectitud y, por otro, el hijo sinvergüenza acosa a su novia para que acceda a actos sexuales.

Recordemos que Héctor es el primogénito; por lo tanto, es el autorizado acompañar a Don Rodrigo en las labores de género que le corresponde. Por ejemplo, cuando Roberto del Hierro regresa por la noche a concretar la venta de la aspiradora, el joven tiene el permiso de su padre para acompañarlo; es el beneficiario de ciertas libertades, como llegar a su casa un poco más tarde o hacer uso prolongado del cuarto de baño. No obstante, se convierte en el primero en deshonrar a los padres, debido a que su novia queda embarazada fuera del matrimonio y él tiene que llevarla a vivir a la casa para poder cumplir con su responsabilidad. En este sentido, el personaje se convierte en un sujeto simbólico de una masculinidad fracasada o fragmentada, debido a que en su vida cotidiana se evidencia su tristeza, fracaso, desilusión e inconformidad; ha perdido los beneficios que le otorgaba su cualidad masculina y la rectitud heredada de su padre. De hecho, la misma Maru, lo regaña en la escena en la que le arrebató una revista y le reclama: "¡En lugar de ayudar a tu mujer, estás ahí tiradote!" (Galindo, 1948), lo que ocasiona un enojo por parte del Héctor. No obstante, él tiene una muestra de cariño a Maru el día de su boda; el hermano se le acerca, la besa en la mejilla y le dice: "Haces una novia muy bonita. Felicita a tu novio de mi parte. Anda, que te están esperando" (Galindo, 1948). Pareciera que la libertad de Maru se convirtiera en un deseo compartido por el hermano, quien desafía al padre ante la prohibición de hablarle a la joven.

Es necesario anotar que la presencia de Roberto del Hierro tiene una función importante en la cinta, en la medida en que abre la puerta para establecer otro tipo de relaciones masculino/femenino, que no estén determinadas por el poder y la sumisión, sino por el encuentro entre iguales. Del Hierro le dice a Maru que hombres y mujeres pueden ser iguales en la relación de pareja —sin olvidar que ésta se determinaba por el contexto de la diégesis (los años 40)— en el que la mujer es el ama de casa y el hombre trabaja fuera del hogar, pero ambos pueden hablar de manera abierta y apoyarse mutuamente en las actividades que realizan. Esta propuesta de Del Hierro fascina a Maru; descubre que existe una posibilidad distinta a la que le han inculcado sus padres. Incluso, cuando la joven decide finalmente rebelarse ante su padre, expone que ella y el señor del Del Hierro han estado hablando sobre educar a los hijos y las hijas, sin miedo, a lo que el padre le pregunta furioso que "si hasta de eso han hablado" (Galindo: 1948), como si el hecho de romper el silencio hubiera ocasionado la deshonra de la hija.

Al exponer sus ideas ante la presencia del padre, Maru tiene la posibilidad de romper con el patrón tradicional y salir del hogar familiar; romper el silencio es enfrentar al padre. De hecho, su acto invita a la madre a hablar y desafiar al marido, para decirle que sus hijos pequeños no serán educados como el resto; de esta forma, doña Gracia ejerce una maternidad que, a partir de ese momento, no estará determinada por don Rodrigo, a quien le pregunta: "¿Por qué hacer que todo se doblegue ante tus ideas? [...] Su vida no te pertenece. Confío en que Dios me siga iluminando para guiar a mis hijos a partir de la razón" (Galindo: 1948). Aunque la vida de Estela y de Héctor ha sufrido los estragos de la autoridad del padre, la valentía de Maru sirve de ejemplo a la madre y otras mujeres en la cinta, como las que le gritan: "¡Maru! ¡Adiós, Maru! ¡Que seas muy feliz!" (Galindo: 1948). Además, el relato de Galindo también pudo haber tenido un efecto en las espectadoras del contexto del estreno de la cinta.

Violencia, orfandad y trata de mujeres

En *Aventurera* se presenta la vida de Elena (Ninon Sevilla), una joven hija de familia, que vive con su padre, el Sr. Tejero (Arturo Souto) y su madre, Consuelo (Maruja Grifell), en Chihuahua. Consuelo expresa una preocupación constante al observar las muestras de admiración que Mario (Rubén Rojo), un amigo del padre, muestra por su hija cada vez que visita el hogar familiar; de tal manera que parece que la madre está preocupada por los avances que pueda realizar este hombre y el riesgo que pueda correr la inocencia de Elena.

Cierto día, una vez que Elena sale de la academia, se encuentra con Lucio (Tito Junco), quien la invita a salir; la joven lo rechaza argumentando que debe volver a casa ayudarle a su mamá en las labores domésticas. Al entrar al hogar, Elena sube a la habitación de su madre y la encuentra besándose, junto a la cama, con Mario el amigo de su padre; la joven, después de mirarlos, sale corriendo horrorizada por lo que acaba de ver. Poco tiempo después, en las siguientes escenas, el espectador se entera de la tragedia: el padre de Elena se suicidó al conocer la infidelidad de la madre, quien huyó con su amante y dejó a la joven en la pobreza.

Esta primera secuencia que parece ser el prólogo a la trágica vida de Elena; además, es representativa de la maternidad tradicional y de las consecuencias que podía tener la transgresión de la norma. Las condiciones de la representación simbólica determinan la toma de posición por parte del receptor del contexto que, al inicio, se solidariza con la madre preocupada por el bienestar de su hija; preocupación que comparte con un esposo amoroso que manifiesta su cariño y que la esposa rechaza con expresiones de vergüenza y pudor "Ya, que nos ven" (Gout: 1950). Es decir, la madre se configura en esta escena, como modelo de cuidado, pudor, servicio y vigilancia. El espectador establece un vínculo de empatía que parece estar al pendiente de que algún hombre sin escrúpulos pueda abusar de la inocencia de su hija. Sin embargo, esta noción de maternidad parece perder todo sentido y desdibujarse, ante la evidente infidelidad cometida por la madre, de tal manera que lo que en la primera secuencia se traduce vigilancia materna, se traduce indudablemente, en los celos y la envidia de una madre infiel y sin escrúpulos, como es presentada en la escena del cuarto en donde ocurre la infidelidad.

La lección para el espectador de esta primera parte del relato es terrible: las madres que no cumplen con su rol, las infieles y mentirosas, las que no observan el bienestar de sus hijos, más aún, de sus hijas, pueden ocasionar la muerte del padre y la destrucción de la familia. Pero Consuelo va más allá; no se arrepiente de sus actos como podría ocurrir en otras películas mexicanas, en donde el transgresor podía correr con la fortuna de ser redimido y/o perdonado gracias al perdón cristiano; en este caso, la madre no busca el perdón de su familia, sino que huye con su amante y deja a Elena reducida a la pobreza, obligándola a buscar empleos menores para poder mantenerse.

Una vez que el hogar familiar se ha desmantelado, resultado de las acciones de Consuelo, Elena subsistir trabajando como secretaria, camarera, empleada doméstica y otras actividades que se le puede identificar a partir de una serie de escenas que configuran una secuencia de acoso y violencia, en la que sus jefes la tocan, la jalan o tratan de besarla y, en cada ocasión, Elena se defiende. Después de pasar varios meses por esta situación, la joven se encuentra con Lucio, quien le ofrece un empleo estable trabajando para una señora empresaria, Rosaura (Andrea Palma), quien tiene grandes negocios; la joven se siente segura porque Lucio es un amigo de muchos años. No obstante, Lucio la lleva a un bar, en donde la alcoholiza; al subir a la oficina, la Señora Rosaura le ofrece trabajar como secretaria y le dice que le pagará mil pesos a la semana; con tono sospechoso, la mujer le pide que le lleven a Elena a su recámara y le den un té. Rosaura le paga a Lucio su comisión, pero antes de irse, él le advierte que la joven es una gran bailarina y le pide que la cuide mucho. Una vez en su habitación, Elena bebe el té al que previamente le pusieron una droga. La escena es sumamente violenta: una vez que la joven se encuentra desmayada sobre la cama, un hombre se acerca a ella, lo que supone para el espectador que fue violada mientras se encontraba inconsciente; en la siguiente toma, el hombre sale y le paga una cantidad a la asistente de Rosaura. Se entiende que la empresaria vendió la virginidad de la joven.

Elena sale de su habitación enojada y amenaza con denunciar a Rosaura a la policía. En ese momento, la mujer le pide Rengo (Miguel Inclán) que le deje a la joven una marca en la cara, que la desfigure antes de huir. La secuencia en su totalidad es sumamente violenta; lamentablemente, en ésta observamos una realidad vigente hasta nuestros días: Elena es una joven violentada y obligada a explotar su cuerpo y su sexualidad; de manera terrible, el personaje que la obliga a someterse a esta dinámica violenta es otra mujer.

Con el paso de los años, Elena se incorpora de manera exitosa a su nueva vida, de tal manera que se convierte en una bailarina reconocida. Sus éxitos la llevan a comprometerse por interés con Mario Cervera (Luis López Somoza), un joven bien educado, que proviene una buena familia de Guadalajara, con un nivel económico estable; el joven invita a Elena a conocer a su madre, una mujer viuda que ha logrado convertirse en una importante empresaria, la señora Rosaura Cervera. La sorpresa entre ambas mujeres al reconocerse frente a Mario es evidente, lo mismo para el espectador que está a la expectativa de encontrarse a una madre distinta a Rosaura, quien en realidad es la dueña de un burdel, un prostíbulo, que roba muchachas y cobra para que las violen mientras se encuentran inconscientes; además, a quienes retiene contra su voluntad y a las que obliga a prostituirse bajo amenaza de daño físico si se rehúsan a trabajar. El espectador ve con sorpresa la oportunidad de Elena de poner en evidencia a la respetable empresaria Rosaura Cervera, la madre de Mario, su novio y prometido.

La descripción de los sucesos del filme es esencial para comprender claramente las cualidades de otro tipo de maternidad. Elena observa en el encuentro una oportunidad para vengarse de Rosaura, así que inicia con ella un juego de chantaje en el que la amenaza con decirle a Mario y a su otro hijo Ricardo (Luis López Somoza), que su madre es en realidad una empresaria dedicada a la prostitución. En este sentido, y conforme avanza la acción, en el relato se establece que las acciones realizadas por Rosaura se sustentaron en el amor y el cuidado a sus hijos, independientemente de lo terrible que éstas hayan sido. De hecho, la misma Rosaura le pide a Elena comprensión, como si la maternidad justificara todas las acciones violentas que ha realizado.

En *Aventurera*, los modelos de la maternidad rompen con los estándares establecidos en su época. El sacrificio materno en el cine mexicano, sólo se comprende los personajes que guardan silencio, cuidan del hogar y están al pendiente de la vigilancia de los hijos; el trabajo es permitido, siempre y cuando se realice por el bien del hogar familiar y sea decente y congruente con las normas morales del cristianismo. En este caso, Rosaura rompe con el modelo de la madre sacrificada; se proyecta como una mujer capaz hace cualquier cosa para lograr que sus hijos, no sólo tengan bienestar, sino que alcancen el éxito. No obstante, ellos sufren las consecuencias de sus actos, especialmente Mario, quien se encuentra en manos de Elena, que se ha convertido en una mujer fatal, creación de la misma madre.

En esta cinta, la redención de los personajes se alcanza a partir del perdón: Elena comprende que es una mujer casada y que se debe a su esposo para llevar una vida digna. El mismo Mario se lo dice el día de su boda en Guadalajara, donde radica la familia Cervera, que ha dejado de ser una bailarina de cabaret para convertirse en toda una señora. Rosaura primero amenaza a Elena y luego le pide perdón, diciéndole que es una madre que todo lo ha sacrificado por el bien de sus hijos; pide compasión diciendo que sus negocios no han sido limpios porque buscó cumplir con su deber de madre. Le pide que sea una mujer fiel; no obstante, Elena busca a su cuñado Ricardo en su habitación para intimar con él, pero Rosaura detiene la situación.

La madre de Elena termina sus días en el Sanatorio de la caridad; ella le pide perdón a su hija en su lecho de muerte, pero la joven se niega a otorgárselo, a pesar de que llora su muerte. La situación de la madre es significativa, debido a que recibe su castigo por causar la desgracia de la familia: termina sus días enferma, sola y al beneficio de la caridad. En contraparte, el desenlace de Rosaura como madre es distinto debido a que sus actos encuentran una justificación en sacrificio que hace una madre por sus hijos.

Una vez que Mario se entera de que su madre es una reconocida dueña de un prostíbulo en Ciudad Juárez, acude con Elena a pedirle que vuelva con él, diciéndole que su madre no tiene perdón pero que ella lo hizo todo por sus hijos. De esta manera, como mencioné anteriormente, es posible que los personajes que

ejercen la prostitución puedan alcanzar la redención, si los actos realizados son en beneficio de terceros, ya sea hijas o hijos, hermanos o hermanas o parientes enfermos, como en *Distinto amanecer* o *Salón México*.

Maternidad, muerte y abandono en *Los olvidados*

Sin duda, uno de los filmes nacionales más controvertidos es *Los olvidados*. Estrenada el 9 de noviembre de 1950 en el Cine México, la cinta de Buñuel causó polémica en el ámbito internacional. En *Mi último suspiro* (Buñuel: 2008, p. 91), Buñuel relata que una peinadora renunció a seguir participando en el filme, debido a que cuando Pedro (Alfonso Mejía) llega con hambre a su casa, su madre le niega la comida; la mujer declaró que ninguna madre trataría así a sus hijos. Alrededor de veinte personas asistieron a la premier de la película; en ésta, la esposa de León Felipe, el poeta español exiliado en nuestro país, le dijo a Buñuel que era "un miserable". Pocos días después, el director se encontró con Jorge Negrete, quien regresaba de España y le comentó: "Si llego yo a estar en México en esos días, usted no habría hecho esa película" (De la Colina y Pérez-Turrent: 1996, p. 95). Además, Georges Sadoul le dijo directamente a Buñuel en la que le dijo: "No puedes imaginar lo mal que nos hace sentir tu película" (De la Colina y Pérez-Turrent: 1996, p. 92), refiriéndose al impacto que había tenido la misma en otros realizadores europeos quienes, además, la consideraban burguesa. No obstante, el director ruso Pudovkin elogió la cinta en una carta que le envió a Buñuel, quien recibió sus palabras como un consuelo; gracias a esta crítica, los intelectuales europeos comenzaron a considerarla como un buen filme. *Los olvidados* recibió el premio al mejor director en 1951 en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

En los años posteriores al estreno en México, el filme alcanzó éxito internacional. Sin embargo, Buñuel declaró que *Los olvidados* se conservó en el público como "una tristeza, una vergüenza"; hacía hincapié en el subtítulo que le pusieron los distribuidores franceses para su exhibición: *Los olvidados*, Piedad para ellos: "Estrenada bastante lamentablemente en México, la película permaneció cuatro días en cartelera y suscitó en el acto violentas reacciones. [...] La prensa atacaba la película. Los raros espectadores salían de la sala como de un entierro" (Buñuel: 2008, p. 196). Sin embargo, como lo señala el director, el éxito europeo le logró la absolución del público mexicano, por lo que el filme se reestrenó y duró dos meses en cartelera, además de ser galardonada con once estatuillas Ariel, incluyendo mejor dirección, fotografía y adaptación. Actualmente, *Los olvidados* forma parte de la cinematografía incluida en el Patrimonio Visual de la Humanidad por la UNESCO desde el año 2003 (TVUNAM: 2023).

La cinta muestra un modelo de maternidad ausente. Relata la historia un grupo de niños y adolescentes que viven en la calle, trabajan, fuman y beben; no cuentan con el amor de sus padres ni con el abrigo de la sociedad. El protagonista de esta historia es Pedro (Alfonso Mejía), un niño que vive en condiciones de pobreza al lado de su madre (Estela Inda) y de sus tres pequeños hermanos. Desde las primeras secuencias de las cintas, el espectador descubre una realidad terrible: Pedro tiene hambre y frío, busca cariño y abrigo, pero su madre no lo quiere. Esta realidad es explícita a través de varias escenas. Casi al inicio de la cinta, Pedro llega a su casa con hambre y su madre se niega a darle carne; él le dice, "Mamá, tengo hambre" y trata de agarrar un poco de la comida y ella lo golpea; él le dice, "¿Por qué me pega? ¿Porque tengo hambre? Usted no me quiere" (Buñuel: 1950), y ella le responde, "Sinvergüenza. Te voy a matar. ¿Por qué te voy a querer? Por lo bien que te portas, ¿verdad?" (Buñuel: 1950). Pedro roba un pedazo de carne y sale corriendo antes de que su mamá lo golpee nuevamente.

Para su madre, Pedro es un estorbo. Es un niño que se gana la lastima del espectador, debido a que debe buscar comida, cuidado y techo. Su madre no cree en él cuando lo acusan de robar el cuchillo y es ella quien directamente lo lleva a la policía. Cuando el representante del ministerio pública la pregunta que si quiere ver a su hijo, ella le responde le responde que no. El hombre le reclama: "A veces deberíamos castigarlos a ustedes por lo que hacen con sus hijos. No les dan cariño ni calor y ellos lo buscan donde pueden [...] Parece que usted no quiere a su hijo" (Buñuel: 1950), a lo que madre responde: "¿Y por qué lo voy a querer? No conocí a su padre. Yo era una escuincla y ni pude defenderme" (Buñuel: 1950). Es decir, Pedro es resultado de una violación y no de un acto de sexo consensuado. No obstante, cuando ella entra a

ver a su hijo, ella se muestra ligeramente cariñosa, después de que Pedro le dice enojado que él no robó el cuchillo, y por primera vez le dice "hijo"; Pedro rompe en llanto y le dice, "¡Hasta ahora se acuerda de que soy su hijo!" (Buñuel: 1950); la madre le da un beso en la frente y se va; Pedro se levanta diciéndole, "¡Mamacita!" (Buñuel: 1950), esperando, evidentemente, el cariño de su madre. Esta escena es muy triste para personaje y el espectador; la actitud del niño pone de manifiesto la necesidad de cariño y consuelo por parte de la figura materna, como sucede con el resto los niños que aparecen en la diégesis.

Es necesario señalar que película inicia con una escena en la que exponen tomas de grandes ciudades, como París y Londres, en las que según dice la voz en off (Ernesto Alonso), se esconden hogares de miseria. A continuación, la toma pasa a un plano general de un grupo de niños jugando en las calles de la Ciudad de México; la diversión consiste en beber alcohol, fumar y jugar a torear (como en la fiesta taurina) unos con otros. En esa gran urbe moderna se dibuja casi de inmediato la realidad del barrio bajo de la Ciudad de México, donde los niños gritan, "¡A echar el buen humo!" (Buñuel: 1950), y encienden cigarrillos, sin que exista una figura adulta, de autoridad, que cuide de ellos.

Además, en la película se hace una denuncia social a través de los personajes. También, en las primeras escenas, el Jaibo (Roberto Cobo), un adolescente huérfano que acaba de escapar de la cárcel, alecciona a los otros niños del barrio sobre lo que es estar en la cárcel y se compromete a enseñarles a escapar de la policía y a cometer mejor los delitos. Se trata de un personaje peculiar que también extraña la figura materna. En el primer encuentro que tiene con la madre de Pedro, ella se muestra empática cuando él le dice que Pedro tiene mucha suerte por tener a su mamá, porque él no recuerda a la suya, aunque tiene en la memoria que alguna vez la vio, después de sufrir un desmayo: "Vi la cara de una mujer, muy cerca [...] que me miraba muy bonito y como con mucha pena y lloraba. Yo creo que era mi mamá porque nadie me ha vuelto a mirar así" (Buñuel: 1950). La madre de Pedro parece compadecerse en ese momento del Jaibo, situación que resulta irónica, si pensamos en que ella misma no está interesada y no quiere a su hijo. La relación de estos dos personajes es casi incestuosa: se intuye que la madre tiene relaciones sexuales con el amigo de su hijo, del que vemos escenas durmiendo en la calle y buscando comida en la basura; a la vez, la madre consulta con sexo al Jaibo por su orfandad.

Por otro lado, en general, los niños que aparecen en la diégesis no tienen (o no aparece) una figura materna que cuide de ellos, salvo por la madre de Meche (Alma Delia Fuentes), una mujer enferma que se encuentra postrada en cama por una dolencia en la espalda, a quien Don Carmelo, el ciego (Miguel Inclán), le está realizando una limpieza; por su misma condición, esta mujer parece no tener la capacidad de cuidar de sus hijos y, por el contrario, espera que ellos se hagan cargo de su salud. Curiosamente, las madres que aparecen en *Los olvidados* no tienen nombre propio, como si su identidad se desdibujara ante su realidad como mujeres.

La madre de Pedro se estructura como un personaje muy doloroso para el espectador. En una de las escenas, Pedro se acerca a ella para decirle que ya tiene trabajo y que el sábado le llevará los primeros siete pesos de su sueldo, pero la madre lo ignora; él le jala la mano y se la besa, ella la retira de manera violenta y tira los frijoles, y le dice: "¡¿Viste lo que haces con tus tonterías?!" (Buñuel: 1950), y de inmediato, la mujer sale a golpear al gallo y lo mata, lo que genera en Pedro el recuerdo del asesinato de Julián en manos del Jaibo.

En otra de las escenas de la película, Pedro tiene un sueño, mismo que ha dado lugar a diversas interpretaciones surrealistas, pero en la que se expone la violencia, el abandono y el hambre que vive el niño. En el sueño, es posible escuchar en off el cacareo de las gallinas, el soplar del viento y el diálogo entre los personajes. El niño sueña que Julián se ríe recostado debajo de su cama con la cabeza ensangrentada. Recordemos que un par de escenas previas en la diégesis, el Jaibo asesinó al Julián a palos en la cabeza, mientras Pedro lo observó todo. En el sueño, en un tono amoroso, su madre le dice: "Oye, Pedro, hijo, ¿qué haces? Óyeme, mijito. Tú eres bueno, ¿por qué hiciste eso?" (Buñuel: 1950), y se sienta a su lado en la cama; él le dice, "Yo no fui, fue el Jaibo. Yo quisiera estar siempre con usted, pero usted, no me quiere" (Buñuel: 1950); la madre responde, "Es que estoy siempre tan cansada. Mira como tengo las manos de tanto

lavar" (Buñuel: 1950), mientras la mujer le enseña sus manos; Pedro le dice que ahora sí de portará bien y buscará trabajo para que ella pueda descansar. La madre lo besa y lo abraza de manera amorosa y en un sentido maternal, y lo recuesta en la cama. Mientras la madre regresa a su cama, Pedro vuelve a preguntarle: "Mamá, ¿por qué no me dio carne la otra noche?" (Buñuel), ella se devuelve y le entrega a Pedro en las manos una pieza de carne cruda y ensangrentada. En ese momento, el Jaibo aparece en el sueño y empieza a jalarle la carne de las manos, mientras él se defiende.

Como mencioné, los elementos anteriores (todos citacionales, como señalan Aumont & Marie), las interpretaciones que se han dado a este fragmento han sido varias, desde aquellas que plantean la posibilidad erótica y edípica en la que la madre se convierte en el objeto del deseo y la carne en la representación del mismo, hasta en las que el hambre es la principal necesidad del niño y en el sueño expone los deseos reprimidos. No obstante, lo que se hace evidente en esta escena, es el deseo de Pedro por obtener el cariño materno; espera que su madre lo ame, le hable, lo aconseje, lo consuele, lo abraze, lo bese, lo recueste a dormir y lo alimente. Se trata de una serie de acciones que esta mujer no realiza en momento alguno (que pueden ser esperadas en el contexto externo al filme); en el sueño de Pedro, la explicación que ella le da al no mostrarle su cariño es que está muy cansada por trabajar tanto para darles a ellos lo necesario, lo que también representaría, en el imaginario del contexto, una maternidad ejercida, un acto de responsabilidad materna e, incluso, de amor.

Lamentablemente, la maternidad está ausente en la diégesis de *Los olvidados*, a pesar de que sus personajes la requieren de manera urgente. La madre de Pedro empieza a buscar a su hijo hasta el momento en el que se da cuenta de que el Jaibo es responsable de que Pedro esté en la cárcel; tristemente, es muy tarde para buscar ejercer su rol de madre: Pedro ha sido asesinado por el Jaibo y la familia de Meche tiró su cuerpo al basurero.

CONSIDERACIONES FINALES

En este estudio se analizaron tres cintas mexicanas en las que este concepto se contrapone a la definición tradicional. El espectador se enfrenta a mujeres diversas, para quienes las nociones de obediencia, libertad y obligación tienen significados distintos. En el primer caso, la subordinación está determinada por la figura del esposo y padre que, en el contexto de la época, era machista y patriarcal. En *Una familia de tantas*, doña Gracia se somete a la superioridad, casi divina, de un Rodrigo Cataño que parece saberlo todo, dada su condición de género; en este caso, la madre prolonga el dominio del padre sobre los hijos, de tal manera que a través de su maternidad se expande la violencia ejercida por el padre. Doña Gracia, al guardar silencio, permite golpes a los hijos, agresiones verbales, violencia simbólica, de tal manera que se instala como una coadyuvante de dicha violencia patriarcal. En esta cinta de Alejandro Galindo, la figura materna se ve opacada y casi integrada a la imagen del padre. Empero, en el relato sí observamos una dinámica de género: Doña Gracia es una mujer que cuida del hogar; su rutina consiste en cocinar, planchar, lavar, cocinar, poner la mesa, cuidar al marido, hacer las compras. Es decir, es la encargada de hacer las labores domésticas que le correspondían a una esposa y madre de la década de los 40. No obstante, Maru comparte sus labores y, más allá, participa de las responsabilidades que implica la maternidad: la joven viste a sus hermanos, los alimenta, cuida sus heridas, reprende lo malos comportamientos y da consejos. Es decir, la maternidad es una labor ejercida por otros miembros femeninos de la familia y, en este caso, la joven supera las expectativas al defender a los hermanos, desafiando la autoridad del padre.

En *Aventurera* encontramos mujeres con cualidades diversas que están condicionadas por sus relaciones maternas o filiales. En el caso de Elena, la transgresión de la madre determina el giro de su vida y tiene consecuencias perturbadoras para el espectador; de manera cronológica, la infidelidad de la madre provoca el suicidio del padre, la ruina económica, la violación de Elena y su incorporación a la prostitución y a la delincuencia; la muerte de la misma señora Tejeros en un asilo de caridad. Como se observó, la orfandad deja a Elena en la indefensión. Por otro lado, las acciones de Rosaura están justificadas en el amor y el sacrificio que una madre realiza para que sus hijos alcancen el éxito personal y profesional; al final de la cinta,

este personaje se proyecta como una viuda que tuvo que hacer lo que fuese necesario para sacar a sus hijos adelante. En la cinta de Alberto Gout, el amor —y la legitimidad que le da el matrimonio—, permite a Elena y Mario lograr la felicidad, a pesar de la vida de perversión que ha vivido la joven.

Finalmente, en el caso de la maternidad presentada en *Los olvidados* de Luis Buñuel, la pobreza y la ignorancia determinan el giro de sus personajes. La madre de Pedro o de Meche, o el padre del Ojitos —que también abandona a su hijo en la ciudad— están definidos por su condición de vida: la violación, la pobreza, la falta de recursos médicos, la viudez (masculina o femenina), la ignorancia, la violencia; se trata de elementos, estos y otros, establecidos por el contexto histórico. Empero, la ausencia de la maternidad constituye el destino fatídico de los personajes. Mencioné que Sadoul le dijo a Buñuel que, al ver la película, los realizadores europeos se sintieron mal (Buñuel: 2008); sin duda, la cinta ocasiona un malestar anímico en el receptor que genera un vínculo de empatía con el protagonista del relato; el hambre, la pobreza, el frío, el trabajo, la tristeza y la falta de cariño que vive Pedro generan sentimientos sensibles en el espectador. Tristemente, la responsable de la tragedia del niño es su madre, quien lo ignora, lo rechaza y lo violenta. En la cinta, hay un mensaje por parte del ministerio público, que le dice a la mujer que se debería castigar a los padres por no brindarle a los hijos el cariño necesario para que se desarrollen. No obstante, pareciera que las escenas realistas, casi naturalistas, de *Los olvidados*, mismas que dieron lugar a la polémica hace más de 70 años, siguen retratando una parte importante de nuestra sociedad. En este sentido, es necesario reflexionar la relevancia del cuidado de la sociedad en general hacia los menores y su impacto en la formación, debido a que el rol de madre y el tipo de maternidad ha cambiado con el paso de los años.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRILLO, J. (2022). Representaciones de la violencia fílmica desde la mirada femenina. Tres películas mexicanas postpandemia: Sin señas particulares (Fernanda Valadez, 2020), Noche de fuego (Tatiana Huezco, 2021), La civil (Teodora Mihai, 2021), Revista Panamericana de Comunicación, Año 4, no. 1., pp. 107-118.
- VELAZQUEZ-ZVIERKOVA, V. (2018). "Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro", Ciencia Ergo-Sum, Vol. 24, No. 3, pp. 234-243. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7069718>
- GARCÍA, A., CELINA, J. y ROLDÁN, A. (2021). "El amor no duele: cine y violencia de género. Análisis narrativo a nivel abstracto sobre Abzurdah y El Hilo Rojo", en
- AUMONT, J. & MARIE, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós Comunicación, Buenos Aires.
- BERBEL, S. (2010). "Prólogo", en: CÁNOVAS, G. El oficio de ser madre. La construcción de la maternidad. Paidós, Madrid, p. 13-16.
- BLANCO, A. (2009). "Maternidad, libertad y feminismo en el pensamiento de María Martínez Sierra", en Pilar Nieva-de la Paz (ed.). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi. Nueva York. p. 65-83.
- BUÑUEL, L. (2008). *Mi último suspiro*. De Bolsillo. México.
- BUÑUEL, L. (1950). *Los olvidados* [película]. Ultramar Films. México.
- CÁNOVAS, G. (2010). *El oficio de ser madre. La construcción de la maternidad*. Paidós. Madrid.
- CENTER OF GENDER, PEACE AND SECURITY. (2023). *Women, Peace, and Security Index 2023/24*. Georgetown for Women, Peace and Security. <https://giwps.georgetown.edu/wp-content/uploads/2023/10/WPS-Index-full-report.pdf>

- CONNELL, R. W. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- DE LA COLINA, J. y PÉREZ-TURRENT, T. (eds.) (1996). *Prohibido asomarse al interior*. CONACULTA. México.
- DIRECCIÓN GENERAL DE MATERIALES EDUCATIVOS (2023). *Múltiples Leguajes. Sexto grado*. Secretaría de Educación Pública. México.
- GALINDO, A. (1948). *Una familia de tantas* [película]. Producciones Azteca. México.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra. Madrid.
- GOUT, A. (1950). *Aventurera* [película]. Cinematográfica Calderón. México.
- HERSCHFIELD, J. (2001). "La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro", en GARCÍA, G.; MACIEL, D. (comp.). *El cine mexicano a través de la crítica*. UNAM, IMCINE, UACJ, 2001. México. pp. 127-151.
- INSTITUTO MUNICIPAL DE LA MUJER (2020). *Glosario de género*. Ayuntamiento de la Ciudad Juárez. <https://immuj.gob.mx/wp-content/uploads/2020/11/Diccionario-de-Ge%CC%81nero.pdf>
- LINCOLN-STRANGE, I. (2022). "Donde somos torturados: El lugar sin límites (Arturo Ripstein, 1973)", en Alfonso Ortega Mantecón y Rogelio Laguna (coords.). *Otras formas del ser*. Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia. México. pp. 35-54.
- LINCOLN-STRANGE, I. (2022). *Adaptación y novelización en el cine en México (1939-1955). Dos estudios de casos*. Gedisa, Universidad Anáhuac México. México.
- PEREDO-CASTRO, F. (2000). *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. CONACULTA, IMCINE. México.
- RAMÍREZ, J. (1992). "El significado del silencio y el silencio del significado", en Castillo, C. (comp.), *El silencio*. Alianza Editorial. Madrid. pp. 15-53.
- TVUNAM (2023). "TV UNAM transmitirá Los olvidados, la obra maestra de Luis Buñuel". UNAM. <https://tv.unam.mx/boletin-031-tv-unam-transmitira-los-olvidados-la-obra-maestra-de-luis-bunuel/>
- WOLF, V. (2008). *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona.
- MURILLO, M. (5 de enero, 2018). "Imaginarios de la violencia en el cine mexicano contemporáneo. El caso de Miss Bala de Gerardo Naranjo", Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol. 5-9, pp. 185-219. Universidad Autónoma de Querétaro. <https://doi.org/10.5195/ct/2017.261>
- CONSENTINO, O. (5 de mayo, 2021). Cine más lento: violencia, afecto y espectador en Las elegidas", JCMS: Revista de Estudios de Cine y Medios. 10.1353/cj.2021.0027
- CONSENTINO, O. (1 de septiembre, 2021). "Escribiendo desde las entrañas: Espectadores encarnados y violencia en el cine mexicano contemporáneo", Studies in Spanish & Latinoamerican Cinema, Vol. 18-3, pp. 365-376. https://doi.org/10.1386/slac_00062_1
- NÚÑEZ, D. (25 de octubre, 2025). "Magueyes (1962) de Rubén Gámez. El cine experimental mexicano como un recurso violento e inagotable de memoria", Avianca Cinema Journal, No. 12, pp. 605-609. <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/286/558>

BIODATA

Isabel LINCOLN STRANGE RESÉNDIZ: Doctora en Ciencias Políticas y Sociales, línea Comunicación y cultura, egresada con Mención Honorífica, por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene un Posdoctorado en Teoría Literaria por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana. Es profesora investigadora en el Centro de Investigación para la Comunicación Aplicada (CICA) de la Universidad Anáhuac México. Tiene publicaciones sobre temas relacionados con el estudio del cine, la literatura, la comunicación y las ciencias sociales, entre los que destacan *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre prensa, literatura y cine* (UNAM, Filmoteca UNAM, 2021), del que es co-coordinadora y *Adaptación y novelización en el cine en México (1939-1955). Dos estudios de caso* (Gedisa, Universidad Anáhuac, 2022). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, CONAHCYT, nivel 1. <https://orcid.org/0000-0002-6998-9123>