

Tradición versus modernidad: una aproximación al melodrama maternal de la Época de Oro del cine mexicano

MARÍA DE JESÚS
ARANDA MARTÍNEZ

maria.aranda.mtz@gmail.com

*Universidad de
Guadalajara, México*

FECHA DE RECEPCIÓN
junio 12, 2018

FECHA DE APROBACIÓN
julio 4, 2018

RESUMEN / Este trabajo se centra en el análisis de la representación femenina, específicamente en la construcción del rol de la madre en los melodramas maternos de la Época de Oro del cine mexicano. Desde la comparación de un filme estadounidense con otros mexicanos, y las concepciones de Mary Ann Doane (1987) y Julia Tuñón (2003), analizo la categoría de maternidad apelando a la creación de nuevos modelos producto de la modernidad del México de la década de 1940. Considero que los melodramas maternos se configuraron en torno a diferentes representaciones de la madre que sugieren una gama de imágenes femeninas que no siempre constituyen el patrón conocido de la madre sumisa. El objetivo de este trabajo es desvelar cómo estos constructos se crearon en el ímpetu del choque entre tradición y modernidad.

PALABRAS CLAVE / maternidad, melodrama, modernidad, representación.

ABSTRACT / This work focuses on the analysis of female representation, specifically in the construction of the role of the mother in the maternal melodramas of the golden age of Mexican cinema. From the comparison of an American film with other Mexicans, and the conceptions of Mary Ann Doane (1987) and Julia Tuñón (2003), I analyze the category of motherhood appealing to the creation of new models product of the modernity of Mexico in the 1940s. I consider that the maternal melodramas were configured around different representations of the mother that suggest a range of feminine images that do not always constitute the known pattern of the submissive mother. The objective of this work is to reveal how these constructs were created in the impetus of the clash between tradition and modernity.

KEYWORDS / motherhood, melodrama, modernity, representation.



LA REPRESENTACIÓN EN EL MELODRAMA MATERNAL

A fines de la década de 1930, el cine mexicano mantenía presentes las fórmulas del melodrama y la comedia ranchera, quizá por “la imagen del doble” encontrada en los personajes y representaciones de los filmes. Edgar Morin apunta que la imagen no es más que un reflejo y que “en esta imagen (...) el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y su bondad” (2001, p. 32). Durante la Época de Oro del cine mexicano, la variedad de imágenes exhibidas en las salas de cine motivó la construcción de diversos binarios, entre ellos el referente a buena-mala, villana-heroína. Este trabajo se centra en el análisis de la construcción de la maternidad en el cine mexicano, a la luz del choque entre la tradición y la modernidad que se vivía en el México de 1940. Sugiero que esta industria creó una serie de personajes femeninos que representan la maternidad desde diversas perspectivas, y no como una figura única sin matices. Al respecto, me interesa saber cuáles fueron los elementos que proyectaron a la maternidad durante la Época de Oro del cine mexicano, y a partir de qué esquema se fundaron dichas imágenes.

Joan W. Scott (2000) considera que es la división de sexos la que constituye las relaciones sociales, misma que pauta los símbolos culturales, la manifestación de las interpretaciones de los significados de los símbolos, las nociones políticas y referencias a las instituciones sociales y la identidad subjetiva; esquema que obedece a la relación industria-mujer y en la que se fundarán las concepciones femeninas desde

la perspectiva de la representación social, es decir, desde la relación con el mundo social en la que la representación apela a sustituir un cuerpo ausente por un objeto parecido o no (Chartier, 1992, pp. 56-58).

En el cine mexicano la sustitución de este cuerpo, se da a través de la conformación de estereotipos femeninos que ubican a la “mujer de celuloide”, como la llama Julia Tuñón (2003), en dos personajes míticos de la cultura judeo-cristiana: Eva y María; así como en el esquema “buena-mala del melodrama hollywoodense”. Estas oposiciones binarias muestran a la mujer dividida en dos fases, la mujer buena, dulce, pasiva, abnegada y sacrificada que es representada en la madre, la esposa, la hermana; mientras que la mala mujer, pública, ambiciosa, hermosa, egoísta y calculadora es identificada con la *femme fatale*, la devoradora y la prostituta. A diferencia de estas, la imagen del hombre es “regida por una ideología patriarcal, marido, verdugo, mujeriego, esposo infiel, agresivo sexual, hombre de la calle y no de su casa, el patriarca” (Torres San Martín, 2001, p. 91), caracterizados por ser seres activos, violentos, dueños del espacio público y con una “vida sexual diversificada”. Estas características son explotadas principalmente en los melodramas de la Época de Oro del cine mexicano, dando prioridad a categorías morales implícitas y didácticas como apunta Tuñón, con la intención de que los símbolos y significados se comuniquen de manera inmediata. La industria de Hollywood representó gran influencia entre la cinematografía nacional de la época, es decir, entre directores, estrellas, estudios y géneros; siendo el melodrama maternal el que otorgará las pistas a seguir para la realización de un género profundamente mexicano, así como el mantenimiento, después de la comedia ranchera, de la industria mexicana en Latinoamérica.

Según Mary Ann Doane (1987, p. 73), el melodrama maternal hollywoodense atiende a la relación madre/hijo, como un espacio de separación, de separación y retorno, o de amenaza de separación, en el que la madre deberá luchar contra las adversidades del destino ya trazado de su hijo; de acuerdo

con la autora, el género ya era popular en Hollywood desde la década de 1920. Por el contrario, el melodrama maternal mexicano aparece hasta la década de 1930 (Peredo Castro, 2000, p. 45), en el que directores como Juan Orol, Ramón Peón y Guillermo Baqueriza abordan el tema de manera sentimental y con la menor intención de cuidar la estética. “En este tipo de melodramas la madre vive en un mundo donde sus deseos son los de los demás” (Vidrio, 2001, pp. 40-41), y por ende viene el sacrificio por sus hijos. Hasta el momento, solo veremos una idea de melodrama maternal que, con el avance de los años, directores como Emilio Fernández multiplicarán por la influencia del cine estadounidense y la modernización de la vida nacional.

Durante la Época de Oro del cine mexicano, según Patricia Torres San Martín, la representación de la madre se construyó a partir de la estructura monolítica “resignación-bondad-sacrificio” (2001). Estas características hacen de los personajes femeninos madres y algunas veces madresesposas. ¿A qué me refiero con esta distinción? En primer lugar, se encuentran todas aquellas mujeres que bajo diversas circunstancias se convirtieron en madres, pero no en esposas; gracias a sus hijos obtuvieron el título, sin embargo, estas mismas pierden la maternidad por ver al fruto de su vientre lejos de ellas. En segundo lugar, se encuentran las mujeres madres – esposas, a las que no se les negó la maternidad y son complementadas por la figura masculina del esposo.

LA MATERNIDAD SACRIFICADA: MEXICANIZACIÓN DEL ARQUETIPO MATERNO

El cine nacional había adoptado los modelos cinematográficos de la industria de Hollywood. Uno de estos es el melodrama maternal, que relaciona “los problemas y las cuestiones de clase social y/o estatus económico de la madre” mismos que fueron reinterpretados por los directores mexicanos. Zuzana Pick indica que Emilio Fernández:

[toma] elementos producidos en los melodramas de Hollywood que tratan con mujeres que sacrifican todo por sus hijos, tales como (...) **Stella Dallas** [la cual el director] le dio una inflexión claramente nacionalista a su tema por la fusión en un solo personaje de la madre y la prostituta quienes fueron las figuras emblemáticas de la feminidad en el cine mexicano desde la introducción del sonido en la década de 1930 (2007, p. 4).

Dicha fusión del modelo hollywoodense y el modelo mexicano vuelve más rico al personaje y le da mayores posibilidades otorgándole un carácter real. Entonces se presenta un modelo *mexicanizado* que conserva los elementos de fondo, mismos que logran, en este caso, dos historias paralelas, la de **Stella Dallas** (King Vidor, 1937) y la de Margarita en **Las abandonadas** (1944), unidas en distintos momentos para determinar las coyunturas de cambio. En Margarita se encarna la fusión *mexicanizada* de la maternidad y la prostitución, mientras que en Stella, se combinan dos caracteres, uno el de la maternidad y otro el de la modernidad generada¹.

Continuando con el modelo del cine hollywoodense, uno de los elementos que caracteriza la maternidad es la *transferencia*; los personajes femeninos convertidos en madres, pretenden alcanzar un fin para sus hijos por lo que trasladan sus deseos a estos; el caso de Stella demuestra la realidad del modelo encarnado en una madre que viene de la clase humilde pretendiendo que su hija tenga todo lo que ella no pudo tener, y representado por una vida social con bailes y fiestas. Es por esto que Stella visita a Helen —la próxima esposa de su exesposo, Stephen—, con el propósito de que acepte cuidar de su hija y por lo tanto encargarse de que no le falte eso que tanto ha querido para ella, pero sobre todo para Laurel: “de ahora en adelante habrá muchas cosas que Laurel debiera tener, no me refiero a dinero sino a bailes, fiestas y cosas así, ya sabe, divertirse un poco y la verdad es que yo nunca he servido mucho para eso”. Hablan de madre a madre y Helen admite el sacrificio sin cuestionar, así como la transferencia de los sueños que parece muy bien entender.

¹Con modernidad generada me refiero al fomento consumista de parte de los medios hacia la mujer, modernidad igual a consumismo.

En el modelo nacionalista de la cinematografía mexicana, el sueño de Margarita es que su hijo sea “un gran hombre”, lo que logra a través de la concesión de su hijo al Estado, órgano que le otorgará la educación necesaria para que sea ese hombre. Como anota Zuzana Pick, “el sufrimiento y heroísmo de la protagonista tienen un costo: la negación de la maternidad y la transferencia de los ideales a los niños varones” (2007, p. 5). Margarita ha obtenido la libertad después de ocho años en la cárcel. Su primera acción es ir junto a Gualupita, su amiga y quien ha cuidado de Margarito, al orfanato para recoger a su hijo; el director de la institución le suplicará que el niño no se vaya, porque ve en él las cualidades para recrear sus propios ideales. La doble *transferencia* de ideales sobre Margarito, por un lado los de Juan, pareja de Margarita, quien deseaba hacer de él “un gran hombre”, y por otro los del director del orfanato que se dirige a la madre, “si usted señora quiere a su hijo (...) permítame rogarle que se sacrifique en bien de él (...) pensé en hacer de él lo que nunca pude ser yo, un gran abogado y un gran orador”. Entonces, esta *transferencia* a diferencia de la de Stella es totalmente masculina, aquí Margarita solo funge como el medio para que los sueños y deseos de los hombres se cumplan.

Para alcanzar los objetivos trazados, las protagonistas cubren su imagen real y su verdadero ser para tomar un disfraz, ya sea el de prostituta o el de nueva rica excéntrica. Hay una *doble mimesis* (Doane, 1987, p. 181) que anula la primera imagen de la madre². Según Doane, se trata de un renacimiento de la feminidad en el que aparecen caracteres desconocidos, pero con la intención de lograr el sacrificio; se trata de un *disfraz* que oculta la verdad. Este disfraz les da el rol de heroínas³, como si al portarlo ellas consiguieran

²Como Marcela Lagarde y de los Ríos (2003) apunta, “mujer es la que es madre”, pero una verdadera madre es la que se sacrifica. En este momento las protagonistas pasarán a un nivel superior que las reconfigura como mujeres, como madres y como seres únicos.

³Para las madres, el disfraz significa la conversión en heroínas, en las *femmes fatales* se trata de un disfraz que las convierte en mujeres malas y bajo el que esconden la realidad.



FIGURA 1. Margarita regresa a las calles.
Las abandonadas (Emilio Fernández 1944).

lo que desean, y es así; el disfraz otorga a la protagonista la capacidad de ser dos personajes a la vez, de la misma manera incorpora a la mujer elementos que enriquecen más y más el papel actuado y oculta la realidad. Hay que recordar a Margarita en el gran salón a punto de bajar la escalera, porta un vestido blanco de lentejuelas y plumas en el cabello, su mirada desde arriba es como la de una diosa; ante el glamour los asistentes murmuran y la observan como si fuera un ángel, lo que provoca que Juan la lleve consigo.

Cuando Margarita vuelve a las calles en busca del dinero para la educación de Margarito, su imagen con mirada dura oculta a la verdadera Margarita; delante de una pared a lo largo de una calle, parada, la cabeza cubierta con un rebozo, un primer plano a su rostro iluminado, la mirada hacia abajo con sumisión como si fuera la misma virgen, de pronto se quita el rebozo y la luz la ilumina mejor; aparece el maquillaje, los aretes, el collar, el chicle y un lunar en la mejilla que la señala como prostituta. Son los momentos de Margot y Margarita, primero como un ángel y después como una virgen, cuando ha cumplido con la expiación de sus faltas [FIGURA 1].

En *Stella Dallas*, la protagonista adopta su disfraz desde el momento en que nace Laurel. Hay una Stella antes del parto

y otra después de este. A partir de entonces se ha mantenido de esta manera y conforme pasan los años Stella ve más cerca el momento de dar a su hija una “posición social”, razón por la que lucha contra Stephen. El miedo de no poder cumplir lo que se propuso se hace más grande cuando su esposo le pide el divorcio. Stella decide jugar su última carta y llevar a Laurel a pasar unos días en un hotel cerca del campo y de nuevos amigos. En el afán de entrar a un mundo al que no ha pertenecido y no conoce, Stella se pone el disfraz de “nueva rica” y aparece por distintos espacios del hotel; la razón es crear lazos sociales con las madres de los amigos de Laurel. Stella pasea por el hotel con un vestido estampado, los zapatos de piel exótica, los collares de perlas, pulseras, sombrero con velo, abrigo de piel y bastante perfume, pero cree que esta imagen extravagante y excéntrica, con la que está satisfecha, producto de la enajenación con el dinero, proporcionarán a su hija las redes y lazos sociales que necesita.

El sacrificio maternal y el disfraz surten efecto cuando ambas madres entregan a sus hijos ya sea al Estado o la familia de clase alta. Margarita lo hace cuando, recién liberada de la cárcel, busca a su hijo en el orfanato y le confiesa que su madre ha muerto. Stella cuando, en medio de música,



FIGURA 2. Stella admira satisfecha el resultado de su engaño. *Stella Dallas* (King Vidor, 1937).

revistas, cigarros y la elección de un hombre, revela a Laurel que se casará y viajará a Sudamérica. Estas confesiones y engaños son las premisas para que se cumpla el sacrificio, a través del cual las protagonistas se anulan en lo público como madres guardando el mote solo para ellas, para la intimidad; son relegadas al “estatus del silencio” y al mismo tiempo subidas a un altar.

Finalmente, la consagración se ve materializada en la edad adulta de sus hijos, el escenario en el que ambas madres observan el triunfo de su sueño. En el discurso acerca de las mujeres abandonadas que Margarito emite ante un juzgado para defender a una mujer que ha cometido un crimen, y en la gran boda de Laurel con un joven de la clase alta, el estrado fungirá como un escenario desde el que Margarita admira la escena final, la culminación de sus obras. Al salir del edificio del juzgado la gente celebra a Margarito, por haber logrado la defensa de la mujer. Entre tanta gente Margarita trata de acercarse a su hijo, pero alguien la empuja y cae a los pies del abogado. Este la mira y le entrega una moneda. Margarita

no lo puede creer y llora, besa la moneda y repite “un gran hombre”.

En el caso de Stella, la gente se ha acumulado en la puerta de la Casa Dallas para presenciar la gran boda que se celebrará; ella tratando de ver se dirige a la ventana justo frente al altar, la ceremonia ha comenzado y Stella mira desde afuera a su hija como si estuviera en una sala de cine, la ventana hace las veces de una pantalla. Un policía aparece para disipar a los curiosos, pero ella pide la dejen quedar hasta que él la bese; mientras sucede muerde un pañuelo y las lágrimas ruedan por sus mejillas, entonces se da la vuelta y camina feliz. Ambas madres se convierten en las espectadoras de sus obras. Sin poder acercarse a sus hijos se mantienen en el anonimato procurando borrar su presencia de la vida de estos [FIGURA 2].

Surge el apogeo por las mujeres que ejercen el rol de madres, para quienes la vida de sus hijos significa la vida propia, y el ascenso social y personal de estos manifiesta la anulación total como madres e incluso como mujeres. Tanto Margarita como Stella son relegadas a espacios de pobreza y soledad.

MATERNIDAD MODERNA

Durante los primeros años del cine mexicano sonoro, la idealización de las madres incrementó, volcándose hacia una representación afectada por los cambios sociales de la modernidad dada durante la década de 1940, ilustrado en ***Una familia de tantas*** (Alejandro Galindo, 1948). Veremos la imagen de la madre buena, dulce y sacrificada que, con el paso de los años y la inserción de nuevas ideas sobre la familia, deviene en la representación de una madre apegada a las reglas del padre y que, sin embargo, decide por y para sus hijos por encima del hombre.

La cámara ingresa a la casa de los Cataño a través de la ventana en la recámara de las tres hijas. El reloj ha sonado y es hora de iniciar un día más. Entre enojos y regaños la familia comienza su día: el señor Cataño desayuna antes de salir a trabajar; lo mismo hace el hijo mayor, Héctor; Estela, la siguiente hija, está por ir a trabajar a la tienda de su tío; Maru, que está próxima a cumplir 15 años, se queda en casa para ayudar en la limpieza; Lupe irá a la primaria, mientras que Ángel, el niño más pequeño, sigue a su mamá a donde sea. El orden en la casa está bien establecido, don Rodrigo lo impone y su esposa Gracia lo hace valer, respaldando las decisiones que el padre toma para la familia. Dicho orden tambalea con la aparición de un vendedor de aspiradoras que le muestra a Maru que la vida en pareja y en familia puede ser distinta a la de su propia familia. Maru decide desafiar la autoridad iniciando una relación con Roberto del Hierro, quien pretende casarse con ella por encima de todo. Es el seno de una familia tradicional en donde la presencia de la madre se ha reconfigurado, desembocando en una perfecta madre y esposa que se hará de otros atributos que la modernizan como mujer.

De acuerdo con la representación maternal, la imagen de Gracia corresponde a la virgen, madresposa, mujer pasiva y silenciosa. Marcela Lagarde y de los Ríos (2003) apunta que para ser madresposa es necesario vivir de acuerdo con

las normas que expresan su ser, con un lazo conyugal que le permite la existencia, es decir, Gracia existe porque cuenta con un hombre a su lado, Rodrigo, su esposo. En el modelo consagrado de la maternidad, Gracia es una mujer de clase media, que le ha otorgado el dominio de la familia y del hogar a Rodrigo. A través de su silencio ante cualquier circunstancia, se ha anulado como mujer para mantener la unidad y la felicidad de la familia. Aunque Rodrigo ordena e impone, es ella quien mantiene el discurso patriarcal siguiendo las indicaciones del varón. Cuando Lupita baja la escalera corriendo porque va tarde a la escuela, es el padre quien la reprende, pero la madre es la encargada de hacer que se cumpla su voluntad; “Gracia, esa niña se irá sin desayunar a la escuela”. El padre ha dado una orden, Gracia trata de cumplirla entregando a escondidas a la niña solo un pan con café negro.

Una característica general de las madres del cine mexicano es que aparecen como *entes solos*, es decir, que no cuentan con familiar alguno más allá de su núcleo. Si es que existe alguien nunca se le ve o se sabe poco de este; se convierten en mujeres solas o bajo la tutela del esposo. Se trata de mujeres dedicadas en cuerpo y alma a ejercer la maternidad de tiempo completo en el espacio doméstico; y que finalmente aparecen como forjadoras del hogar, así como formadoras de “generaciones con sentido moral, ciudadanos y mujeres puras” (Montes de Oca, 2004, p. 291). Es posible que esta imagen de *ente solo* surja como respuesta a la democratización del trabajo femenino que actuó como catalizador de las familias, solicitando sea la madre y solo ella quien administre la educación y los valores en el hogar. Al respecto, Elvia Montes de Oca refiere que la mujer debía su razón de ser a la maternidad y que el ejercicio de profesiones y trabajo femenino conformaba una pérdida del sentido de la maternidad.

La delimitación del medio físico determina en cierta medida el lugar que la mujer, madre y madresposa ocupa dentro de la cinematografía nacional. Gracia, como la madresposa perfecta y consagrada, solo se ocupa de los deberes del hogar, ya sea preparando los alimentos en la cocina, sirviendo la mesa,

atendiendo a su esposo y a sus hijos o simplemente como un fantasma que poco figura y que es reconocida “en proporción directa a su capacidad de silencio” (Peredo Castro, 2000, p. 44). Únicamente sale de casa para ir al mercado, lugar en donde nunca se le muestra; solo aparece en la puerta con las bolsas.

Otros personajes femeninos, como Estela, la segunda hija de Gracia, también saltan a esferas públicas; en la casa de los Cataño se le ve muy poco, porque todos los días, debe ir a trabajar a la tienda de su tío. Estela comienza por mostrarse abiertamente con su novio Hipólito, además de las reuniones que mantiene con él en la sala de su casa, y bajo la supervisión de Gracia. Se dejar ver como un personaje ambivalente, educada en las normas del hogar, de la familia y las buenas costumbres, pero corrompido por las maneras de lo público y a la vez adquiriendo ideas modernas que contravienen a la tradición, como el cuestionamiento al padre. Cuando Rodrigo la descubre besándose con Hipólito en la calle, la golpea de tal manera que Estela huye de su hogar, permaneciendo como muerta para el padre. Con esto se mantiene la idea de que las mujeres que aspiran a una vida maternal y como esposas deben subsistir dentro del hogar.

En cuanto a los personajes masculinos, se reconocen con una familia. De Rodrigo se sabe de su sobrino Ricardo, a quien pretende emparentar con Maru. Estos personajes son reforzados con los parientes también varones que se vuelven públicos al socializar fuera del hogar, en el trabajo y en la calle. Según Julia Tuñón (1989), se trata de figuras complementarias que permiten la identificación, que implican las aspiraciones del Estado patriarcal posrevolucionario, así como el reforzamiento de los valores tradicionales frente a los grandes cambios, quizá ante la idea de perder de vista al hombre como institución, como benefactor y como piedra angular de la familia (p. 273).

A pesar de la fuerte intención de mantener al esposo y padre como única autoridad dentro del hogar, el fenómeno de la modernidad ya estaba inmerso no solo en los espacios físicos y morales de la vida cotidiana, sino también en las

conciencias, por un lado, Maru hija del matrimonio de Gracia y Rodrigo, y por el otro Roberto del Hierro, quien actúa como motor en la conciencia de Maru, para que, a través de un proceso de transformación, se reflejen los cambios sociales que se vivían en la época.

Maru está a punto de cumplir quince años. Mientras admira los zapatos que usará el día de su fiesta, Guadalupe, la servidumbre, le indica que cuando cumpla quince años las cosas serán distintas, dejará de ser ella misma para seguir las reglas de la mujer ideal. Pero, ¿qué tipo de mujer ideal será Maru? La frase también permite identificar la modernidad del pensamiento de Maru, frente a las ideas de Guadalupe que poco a poco le esclarecen los incómodos lineamientos para convertirse en mujer. Para Maru, son los zapatos de tacón que abraza con gusto, mientras repite “Voy a ser mujer”, y el trabajo fuera del hogar lo que la reconocen como tal. Sin embargo, es su padre, partidario del viejo régimen – que se demuestra en la imagen de Porfirio Díaz en la sala – quien le muestra lo que es ser una mujer. Tal como lo indica Tuñón, “el deber ser femenino en un tiempo de modificaciones sociales arraiga los viejos modelos” (1989, p. 276). Cuando termina la fiesta de quince años y los invitados se han ido, Maru se tira sobre uno de los sillones de la sala y se quita los zapatos. Lo siguiente es un regaño de parte de Rodrigo “¡Maru! ¡Cómo te atreves a quitarte los zapatos, que no ves que hay hombres y que tú ya eres una mujer!”. Con esto, Rodrigo indica a Maru cuáles son las reglas que esta debe seguir, con el consentimiento de Gracia, quien hasta el momento guarda silencio. Aunado a esto, Maru indica que a partir de ese momento su madre y ella podrán ser amigas, a lo que Rodrigo reprime diciendo que no es posible porque “a los padres se les debe amor, lealtad, respeto, obediencia”.

La rápida modernización de la vida cotidiana implicó el acercamiento y la aceptación de la tecnología en los hogares mexicanos; aunque se rehusaban a usar los nuevos instrumentos del hogar, personajes como el de Maru acogieron la modernidad y la tecnología como propios de la vida



FIGURAS 3 y 4. Maru le muestra la barredora a su hermano pequeño. “Si no es un hogar limpio, no es un hogar feliz”. *Una familia de tantos* (Alejandro Galindo, 1948).

cotidiana. Cierta día, al sonar el timbre, Maru abre la puerta y se encuentra con el vendedor Roberto del Hierro, quien le presenta la utilización de una barredora, la *Bright-o-Home*. Como su nombre lo indica, es un producto estadounidense, parte de la promoción de la *american way of life*. El vendedor es tan bueno que logra “acomodar” la barredora en casa de los Cataño e impresionar a Maru por encontrar la receta del médico, una medalla y dos horquillas que “ya no se usan [porque] ahora se usan pasadores”. Días después la joven haciendo uso de la modernidad, traspasa ese concepto a ella misma, y su cuerpo se convierte en el paso hacia este cambio. Como apunta Joanne Hershfield, “el cuerpo femenino es usado para visualizar esta transformación” (2007, p. 5). Maru toma la barredora y demuestra, siguiendo los movimientos del vendedor y repitiendo sus palabras, el uso de la misma, como si ella se encargara de la venta. El cuerpo de Maru por un momento se moderniza, y adquiere la figura de la mujer que aparece en el libro de instrucciones; lleva un vestido pegado al torso, de color oscuro y el cabello suelto. Tanto el uso de la barredora, como el símil con la imagen de la mujer, permiten observar cómo aparato y cuerpo femenino se alinean dentro del concepto de vida moderna y “ella es de este modo el significante de cambio y transformación” (2007, p. 5) [FIGURAS 3 y 4].

Un elemento más en la formación de la mujer moderna mexicana es el uso de la palabra, que les había sido negado. Michelle Perrot (1997) precisa que las mujeres han sido “acantonadas en el espacio de lo privado permanecieron mucho tiempo excluidas de la palabra pública” (p. 61), toda vez que han sido ocultadas intelectualmente y subsumidas a una imagen ideal.

La búsqueda y acceso a la palabra y la opinión se da en Maru, cuando durante la visita de su primo Ricardo ella se muestra aburrida ante la conversación entre este y Rodrigo, por lo que cuando su primo se retira Maru es reprendida por su actitud durante la reunión. Frente al desaprobado de su padre la joven lo cuestiona.

- Tu obligación es atenderlo, poner atención a lo que diga, mostrarte interesada, que para eso es la buena educación.
- Sí, pero la buena educación también dice que hablemos de cosas que interesen a los demás.
- ¿Cómo? ¿Vas a discutir con tu padre?
- Pues entonces con quién papacito, yo creo que...
- Tu obligación es obedecer no discutir.

Lo relevante en este diálogo radica en la forma en que Maru se enfrenta al patriarca como si fuera otro hombre, es decir demuestra que tiene argumentos para defender su

actitud en la reunión. Contrario a lo que hace Estela en la misma escena, también reprendida por llegar tarde a casa, asume con la cabeza diciendo “Sí papacito”. Se reconoce cómo Maru inconscientemente se va afianzando en el terreno de la palabra, dentro del hogar y asumiéndose como sujeto moderno. A la inversa, Estela, que ya tiene el antecedente del trabajo fuera del hogar, asume una postura tradicional con respecto al ser mujer, y se mantiene condenada “al silencio y la oscuridad” [FIGURA 5].

Después de esto Maru inicia una relación de amistad con Roberto del Hierro. Acuerdan encontrarse a la siete de la noche afuera de su casa, hora en que ella sale por el pan; entonces Maru sale de su hogar y se nos presenta en la calle por primera vez. Allí entabla conversaciones con Roberto acerca de la familia y el comportamiento de la mujer y el hombre dentro del matrimonio; no obstante, en una de sus charlas, él le pide un consejo, ella no sabe qué decir y finalmente se siente mal por no poder hablar. Esto hace que poco a poco Maru y Roberto compartan sus ideas, principalmente él, quien acaba por ser un agente modernizador de las ideas y conciencia de Maru, al hablarle sobre el rol de la mujer dentro

del hogar: “El hombre es el que hace el trabajo, tiene que estar descansado. La mujer es la que tiene que preocuparse por pensar”. Esto significa que Maru va tomando dominio en la conversación, deja el anonimato y se enfrenta a Rodrigo cuando decide casarse con Roberto.

Julia Tuñón (2003) define *el vuelco* como el cruce de una frontera, como el tránsito fundamental de las mujeres hacia el cambio. Después de que Estela se va de la casa, Rodrigo le indica a Maru que lo mejor que puede hacer es mantener la relación con su primo Ricardo. Sin embargo, Roberto aparece nuevamente con la intención de casarse con ella; para eso utiliza las palabras que harán que Maru se arme de valor para enfrentar a su padre. La escena es explicada a partir de las piezas de pan, durante las conversaciones con Roberto. Este no podía tomar ninguna pieza porque estaban contadas, pero el día en que los enamorados se encuentran ella le ofrece tomar todas las piezas que quiera, a lo que él responde tomando una campechana. Ella lo mira, está por morderla y Maru traga saliva. Finalmente desafiaba las reglas del padre. “No es la campechana lo que quiero, ¿cuándo puedo hablar



FIGURA 5. Maru se enfrenta a su padre, don Rodrigo. *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948).

con tu padre?”. Roberto muerde la campechana y corren juntos por la calle hacia su felicidad.

El *vuelco* se da cuando Roberto se ha ido, y Maru se atreve a hablar con su padre acerca de lo que siente. “Ahora tengo el valor para hablar, pues no quiero verme como mi madre, sumida en esa inmensa soledad en que vive (...) son mis aspiraciones (...) que los hijos que yo le dé no vean en sus padres el dedo de fuego que prohíbe (...) no esclavos de moldes y prejuicios”. Aunque Maru parece amedrentada, se engrandece y se vuelve del tamaño del padre. La boda de Maru, a punto de convertirse en madrespasa, viene a significar el triunfo de la modernidad y la mujer moderna como un reflejo de lo valioso y lo moral, opuesto a las ideas creadas de corrupción y de inmoralidad acerca de los cambios y transformaciones. Aunque Maru se rebela, lo hace por la vía de la paciencia, exigiendo sus derechos y demostrando que no es necesario huir de casa, ni someterse al patriarcado para ser feliz.

La madre perfecta e ideal, Gracia, también da un *vuelco*, sigue el ejemplo de su hija y le deja ver a Rodrigo que cometieron errores con los hijos mayores, no obstante, aún es tiempo de enmendarlos y guiar a sus hijos “por la razón”. La madre ha dejado de ser un ente completamente natural e irracional, y trastoca el discurso paternalista tomando las riendas de la educación de los hijos a través de la razón. La cámara muestra a ambos padres uno frente al otro. Gracia es más alta, ha ganado autoridad y ahora tiene voz, por lo que se nos presenta un primer plano de su rostro, donde por fin se le conoce.

LA MATERNIDAD SUSTITUTA

Una versión más de la maternidad es la que Cristina Palomar Vereá (2005) describe como una construcción cultural formada por discursos y prácticas sociales que se desarrollan en un contexto histórico y cultural. Desde el punto de vista de la acción y de la representación, la maternidad podría ser ejercida bajo cualquier circunstancia y espacio, sin importar si la mujer ha parido o no; es decir, la maternidad como

una actividad elegible de amor, de estímulo o de deber, y no como el destino escrito de toda mujer.

Las mujeres que no llevan a cabo la labor de parto son las *madres sustitutas* que voluntariamente se hacen cargo de los hijos de otras, de los abandonados, de los huérfanos. Estas mujeres en cierta medida modernizan la imagen de la madre del cine mexicano, portando atributos distintos a los de la clásica representación de la maternidad. Aunque en general se trata de mujeres con carácter maternal, dulces y dedicadas en plenitud a sus hijos adoptivos, la figura física de la mayoría de estas se ubica entre las madres y la mujer moderna. Son personajes femeninos en los que el cuerpo y el físico no constituyen el primer espacio de convivencia entre madre e hijo. Se muestran vestidas de manera moderna y sin el gesto de amabilidad y ternura en sus rostros; las acciones y las actitudes representan esta relación, haciendo evidentes los lazos de complicidad entre ellos.

En *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950) Violeta es bailarina en un cabaret, una de sus compañeras tuvo un hijo al que abandona en un bote de basura; ella decide recogerlo y darle protección. Ella no solicita ser madre, sino que las circunstancias la llevan a tomar la decisión; Violeta se transforma, de ser una mujer dedicada a bailar en un cabaret a ser una madre sola. Marcela Lagarde y de Los Ríos (2003) se refiere a este concepto como las mujeres marcadas por haber sido utilizadas eróticamente, dejando como producto un hijo que las limita por no ser aceptadas por un hombre. Violeta no cumple totalmente con el patrón. Ella se define como madre por el estímulo que le produce ver a su compañera enamorada de un hombre que no la quiere y dejando a un inocente como víctima. No hay un engaño de por medio. La imagen limpia de Violeta solo se ve trastocada hasta que se convierte en madre sola; sin una figura masculina, en adelante ejerce como prostituta para mantener al niño.

En esta representación se cumple con uno de los primeros requisitos de las madres mexicanas, el de formadoras de ciudadanos donde el rol de las mujeres como madres y

protectoras de los valores morales fue central en la formación de la nueva nación. Hasta el momento, el estímulo de Violeta por ser madre ha sido recompensado por su hijo. Mientras ella está en la cárcel por matar a un hombre, Juanito la visita llevándole flores, dulces, pan y 80 centavos, a lo que ella solo puede responder con lágrimas y el discurso de una buena madre, “yo quiero que te portes bien, que seas un hombre valiente y que me esperes (...) prométeme que te vas a portar bien, júramelo”. Con esto, se refleja en Violeta a la mujer secular, formadora de ciudadanos de bien, con valores morales que comienzan por preocuparse por su propia madre, y deja de lado el aspecto religioso y la bendición maternal que consuela mártires y redime pecadores.

La maternidad como se da a conocer desde la perspectiva biológica se ve reestructurada y se convierte en una actividad social y cultural, que permite a las mujeres ser madres a pesar de no parir. Se vuelve una tarea que cualquier mujer—incluso cualquier persona— puede ejercer, siempre y cuando sienta el estímulo y siga los preceptos establecidos por la sociedad, correspondiente al oficio de ser madre.

Opuesto a esta representación de madre sustituta, se encuentran las mujeres que no siendo madres de manera biológica se convierten en tal figura como un deber. En *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), Julieta está casada con Ignacio. Después de varios años han caído en el cansancio, motivo que la lleva a creer que su esposo le es infiel por no poder darle un hijo. Se ha convertido en la madre de Juanito, su hermano menor y por quien parece no preocuparse del todo; se vuelve su madre sustituta obligada por las condiciones. Julieta se muestra delgada, sobria, elegante, lleva un vestido color oscuro y un saco a rayas; es una mujer moderna, universitaria, que contrajo matrimonio con un empleado de la Secretaría de Relaciones Exteriores y es infeliz. Aunque sale del estereotipo de la mujer sumisa y abnegada, considera que una mujer solo es mujer si es madre [FIGURA 6].

Como parte de su deber, cuida de su hermano Juanito, quien vive con ella y su esposo Ignacio; lo cuida como propio al punto de convertirse en “una mujer alegre”, como ella lo dice, para alimentar al niño. Cuando Octavio, refugiado en casa de Julieta, pregunta por la fiesta a la que asistirá, se da



FIGURA 6. Julieta se despide de Juanito, su hermano.
Distinto Amanecer (Julio Bracho, 1943).

cuenta del empleo de Julieta en un cabaret; no lo puede creer y ella explica sus razones.

“Cuando no se tiene el valor de salir a la calle a pedir limosna, la miseria trae un día el hambre (...) una mañana vinieron de la escuela a decirme que Juanito se había desmayado (...) yo sabía qué tenía, yo sí lo sabía: hambre. La sangre se me subió a la cabeza. Cuando llegué a la casa estuve llorando sin poder contenerme. Durante un mes no pude encontrar un empleo decente y hay cosas como el hambre que no esperan”.

Por obligación, y como su deber de hermana mayor, se encarga de Juanito, cumpliendo así con el papel de madrepasa que implica la maternidad como un rol dictado socialmente, la mujer al cuidado de otros. Sin embargo, a Julieta no le es suficiente ser la madre sustituta del niño. Desea comprobar si “Ignacio puede volver a ser el mismo o si está atado a algo que yo no pude darle (...) un hijo que yo por la miseria perdí, un hijo que ya nunca podré tener”. Por lo que se enfrenta a Ignacio y a su amante bajo el estigma de la madre estéril. Es una mujer imperfecta e incompleta. Por la miseria pierde a su único hijo, quitándole la posibilidad de engendrar otros. La esterilidad se presenta como un conflicto entre lo que biológicamente debería hacer su cuerpo y lo que realmente sucede; dicha disyuntiva provoca la inseguridad de Julieta, llevándola al castigo que se traduce en su empleo en el cabaret.

En un primer plano se muestra a Julieta bajando de un taxi. Toca la puerta de una casa donde se supone estará Ignacio. Su intención es hacerle saber que es necesario entregue el sobre que recogió en el correo para Octavio. Una luz se apaga y alguien se asoma por la ventana. Cuando la puerta se abre, Julieta entra y no pierde la oportunidad para conocer a la amante de Ignacio, que se encuentra a oscuras, y de paso a su hijo. La doble sorpresa que se lleva es conocer a la mujer en cuestión y que no existe un hijo, a lo que responde “si eso es todo, Ignacio está salvado”.

Bajo estos argumentos, el papel de madre es asumido por Julieta como una obligación más que como un acto de amor,

o de instinto; demuestra una mayor preocupación por el hijo que perdió y que otra mujer pudiera otorgarle a Ignacio. Es ella como madre estéril quien se atribuye el castigo social, considerando que el único empleo que podría ejercer es en un cabaret y midiéndose con otra mujer según su capacidad para engendrar. Inicialmente para Julieta la procreación y el embarazo la hacen una mujer completa. Sin embargo, conforme avanza el filme se da cuenta que puede serlo únicamente con sus atributos. Es su cambio de pensamiento hacia su aceptación como mujer a pesar de todo y la ruptura que hace con los estereotipos femeninos al ser universitaria y con un empleo para mantener a su familia lo que la transforma en una mujer moderna.

CONCLUSIONES

La cinematografía nacional propició nuevos significados de entender la feminidad, mostrando que las construcciones de género hechas en los melodramas de la Época de Oro señalaron la desproporción entre la tradición y la modernidad a mediados del siglo XX. Dichas construcciones fincaron una gama de representaciones femeninas, en las que el binario madre-prostituta se convirtió en la base para la creación de una diversidad de matices de mujeres.

Este análisis identifica la diversidad de matices que tiene una sola figura como es la madre y la maternidad, de acuerdo a las historias de vida de varias mujeres. Estas historias fueron pensadas por una industria mayoritariamente masculina, que expusieron una realidad creciente: la de las mujeres convertidas en *modernas*, figuras que en algún momento de su historia transgredieron las normas patriarcales del Estado posrevolucionario, el que apelaba constantemente al regreso de las mujeres a su hogar. Así que sugiero que el contexto político y social asistió en la alineación de esas imágenes en el cine mexicano, incorporando formas de ser y entender los modelos de vida extranjeros y las transiciones vividas en el seno de la familia tradicional.

Como resultado, la representación de las madres sustitutas muestra atributos propios de mujeres modernas: visten, actúan y hablan distinto al clásico personaje de la madre mexicana. Cuidan, educan y asumen responsabilidades propias de una madre, en el contexto de un México en desarrollo social y cultural. Considero que esta variación de dicha representación implica un incipiente proceso de asimilación de las maneras provenientes de Hollywood, dando como resultado la apropiación y *mexicanización* de estos arquetipos maternos.

Personajes como el de Maru y su madre Gracia resultan significativos por desafiar el sistema patriarcal a través de la palabra, expresando su sentir y cuestionando las reglas tradicionales del comportamiento femenino. La transgresión que hacen los personajes femeninos respecto de cómo debe ser la maternidad y las normas sociales que esta construcción trae consigo, implica un cambio en el modelo conocido y

respetado de la madre-esposa; es la ruptura con la tradición y desde mi perspectiva, la representación de varias maternidades que ya no se ajustan al contexto de la época. Sin embargo, el sistema patriarcal se rehúsa a aceptar dicha ruptura, por lo que su respuesta es deprecia a esas mujeres ignorándolas o suprimiéndolas de la esfera social.

Tanto la maternidad sustituta como la maternidad moderna insinúan las posibilidades de este rol, desmarcándose del tradicional papel de sumisión desempeñado por las abuelas. Estos matices de la maternidad implican el salto que ya se vivía hacia modelos de comportamiento modernos y que probablemente ya eran símbolo de discusión social. Me parece que la importancia de estas descripciones es la asimilación de un proceso que continuó y continúa en discusión aún después de décadas. 🍷

Bibliografía

- AYALA Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano: 1931-1967*. México: Ediciones Era.
- BENET, V.J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, España: Paidós.
- CHARTIER, R. (1992). *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, España: Gedisa.
- DOANE, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- FERNÁNDEZ Aceves, M. T. (2014). *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*. México: Siglo XXI.
- FRISBY, D. (1992). *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- GARCÍA Riera, E. (1993). *Historia documental del cine mexicano: tomo 2 (1938 – 1942)*. México: Universidad de Guadalajara.
- HERSHFIELD, J. (2001). La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de oro. En G. García y D. R. Maciel (Coords.), *El cine mexicano a través de la crítica* (pp. 127-151), México: CONACULTA.
- HERSHFIELD, J. (2007). *Modern Cinema and Modern Mexican Women in Post-Revolutionary Mexican Urban Space* (Manuscrito).
- HERSHFIELD, J. (2008). *Imagining la Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917 – 1936*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (3ª ed.). México: UNAM.
- MONTES DE OCA Navas, E. (2004). Las mujeres lectoras en la década de 1920. En C. Castañeda García, L. E. Galván Lafarga y L. Martínez Moctezuma (Coords.), *Lecturas y lectores en la historia de México* (pp. 285-302). México: CIESAS.
- MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: España: Ediciones Paidós Comunicación.
- OROZ, S. (1995). *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM.
- PALOMAR Vereas, C. (2005). Maternidad: historia y cultura. *Revista de estudios de género. La ventana*, (22), 35-67.
- PEREDO Castro, F. (2000). *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*. México: CONACULTA.
- PERROT, M. (1997). *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Chile: Andrés Bello.
- PICK, Z. (2007). *Modernity and Melodrama in Abandoned Women (Emilio "El Indio" Fernández, Mexico 1944)* (Manuscrito).

- SCOTT, J. W. (2000). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Coord.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: Miguel Ángel Porrúa.
- TORRES San Martín, P. (2001). *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- TUÑÓN, J. (1989). De madres a madres: entre la realidad y la pantalla. En L. Mantilla (Comp.), *La mujer jalisciense: clase, género y generación* (pp. 265-278). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: El Colegio de México.
- TUÑÓN, J. (2003). *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: CONACULTA.
- TUÑÓN, J. (2015). *Mujeres: entre la imagen y la acción*. México: CONACULTA.
- VIDRIO, M. (2001). *El goce de las lágrimas: el melodrama en el cine mexicano de los años treinta*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

Filmografía

- BRACHO, J. (Director) y Gómez Muriel, E. (Productor). (1943). ***Distinto amanecer***. México: Films Mundiales.
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Subervielle, F. (Productor). (1944). ***Las abandonadas***. México: Films Mundiales
- FERNÁNDEZ, E. (Director) y Calderón, P. A. (Productor). (1950). ***Víctimas del pecado***. México: Producciones Calderón.
- GALINDO, A. (Director) y Santos Galindo, C. (Productor). (1948). ***Una familia de tantas***. México: Producciones Azteca.
- VIDOR, K. (Director) y Goldwyn, S. (Productor). (1937). ***Stella Dallas***. Estados Unidos: United Artists.

MARÍA DE JESÚS ARANDA MARTÍNEZ (México) es Licenciada en Historia por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Su tesis de titulación se llama: “¿Cómo ser moderna? La construcción de las representaciones femeninas en los melodramas urbanos de la Época de Oro del cine mexicano, 1938-1952”. Entre sus intereses de investigación se encuentran la historia de la Época de Oro del cine mexicano y el estudio de las representaciones.