

Versiones de la autoridad y el poder en (algunas) madres del cine clásico argentino y español

María Aimaretti*

Resumen

En el marco de la historia cultural y los estudios sobre cine argentino y español, bajo la perspectiva crítica de los estudios de género y con un enfoque comparado, este trabajo traza una revisión panorámica y contrapuntística de figuraciones maternas en una serie de films producidos durante el período clásico industrial a ambos lados del Atlántico, en los que el poder que ejercen las mujeres es definitorio respecto del curso de la acción dramática y el sistema de personajes. Vamos a describir y analizar algunas de las formas en que fue imaginado y representado el agenciamiento materno —capacidad de poder hacer y dejar de hacer a nivel mental, físico y afectivo— y sus vinculaciones con modelos normativos sexo-genéricos, revisaremos el tipo de autoridad desplegado, las características de su injerencia en la vida familiar, y su performance. Para ello, tendremos en cuenta, por un lado, cómo se articulan patrones genéricos (genre), el sistema de estrellas y los modos de producción industrial; y, por otro, las formas en que se modulan mandatos de género (gender) a partir del cruce interseccional de clase y edad.

Palabras clave: cine – España y Argentina – maternidad – mujeres – poder

Authority and power Versions depicted in

(some) mothers of the classical Argentine and Spanish cinema

Abstract

Within the cultural history framework and the studies on Argentine and Spanish films, from the critical perspective of gender studies and with a comparative

* CONICET-UBA. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, y posdoctora en Humanidades (UBA). Investigadora adjunta del CONICET y docente grado y posgrado. m.aimaretti@gmail.com

María Aimaretti. "Versiones de la autoridad y el poder en (algunas) madres del cine clásico argentino y español" en Zona Franca. Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres, y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, N°33, 2025, pp. 82-113. ISSN, 2545-6504 Recibido: 10 de abril 2025; Aceptado: 27 de julio 2025.

approach, this research offers a panoramic and contrapuntal review of maternal characters in a series of films produced in both countries during the classic industrial period, whereby the power wielded by women is decisive for the course of the dramatic action and the character structure. We are going to describe and analyze some of the ways in which maternal agency, the capacity to do and refrain from doing mentally, physically, and emotionally speaking, was imagined and represented, as well as its links to normative sex-gender models. We will examine the type of authority used, the characteristics of its interference in family life, and its performance. Hence, we will consider, on the one hand, how generic patterns (genre), the star system, and the modes of industrial production are articulated; and, on the other, the ways in which gender mandates are implemented considering the intersection of class and age.

Key words: cinema – Spain and Argentina –maternity – women – power

Introducción

Madre no hay una sola. El derrotero del cine sonoro argentino en sus más de 90 años de producción continua lo sabe. Sin embargo, han sido pocas las aproximaciones historiográficas que se han detenido alrededor de esta afirmación para abordar el período clásico-industrial (1933-1959) con interés y perspicacia (Manetti 2000, Cosse 2006), siendo más habitual un implícito esquematismo sobre el cine popular que reduce a unos pocos estereotipos —buena o mala madre— una figuración fascinante. En efecto, dialogando con las tensiones del devenir social, mas también construyendo su propia historicidad estético-visual y relacionándose con manifestaciones artísticas y de la cultura de masas, el cine local ha ido configurando y desplegando un imaginario maternal complejo, plural y denso, con peso específico y resonancia sobre cuerpos, lenguaje y sensibilidad sociales.

Con un enfoque comparado (Paranaguá 2003, 2005) entre las tradiciones española y argentina, este texto aborda las representaciones de la autoridad y el poder de las madres de celuloide, para indagar sobre alcances y limitaciones de algunas variantes de su figuración. Nos interesa ir más allá de un estudio fílmico endogámico y autosuficiente para comprender tendencias generales-compartidas y

aspectos particulares entre dos países productores en el mercado iberoamericano. Dos cinematografías industriales competitivas entre sí (España 2000; Benet 2013; Frías 2018), pero cuyas relaciones y semejanzas morfotemáticas no han sido demasiado estudiadas salvo pocas excepciones (VV.AA. 2011; Miranda y Rodríguez Riva 2019; Díaz Puertas 2019). Desde el campo de los estudios sobre cine y con las herramientas de la crítica cultural y los estudios de género, trazaremos una aproximación contrapuntística del rol materno en una serie de largometrajes en los que el poder y la autoridad que ejercen las mujeres es definitorio respecto del curso de la acción dramática y el sistema de personajes, especial aunque no exclusivamente respecto del curso vital y el destino de lxs hijxs.

Habiendo examinado otras formas y posiciones de agenciamiento a propósito de las madres-mujeres deseantes (Aimaretti 2022, 2023), aquellas que legan herencias femeninas a contrapelo de la pauta androcéntrica (2023b) y las que representan el poder transcendente de la Virgen católica (2024); en esta oportunidad, estudiaremos ese tipo de dominio activo que coloca a las madres lejos de la subalternización, la dependencia y la sumisión sexo-genérica al varón, aunque ello no suponga romper con otros atributos relevantes del paradigma femenino convencional. *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942, España) y *La que no perdonó* (José Agustín Ferreyra, 1939, Argentina) nos ayudarán a pensar la figura de la *madre devota* —quien vive con intensidad extrema su rol, ejerciendo un poder extenso y difuso hasta el agotamiento de sí o el ahogamiento de otrxs. Con *Altar mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943, España), *Besos brujos* (José Agustín Ferreyra, 1937, Argentina) y *Gente bien* (Manuel Romero, 1939, Argentina), analizaremos la variante de la *madre patricia* —cuyo agenciamiento sirve únicamente a su obsesión clasista, redundando en un posicionamiento autoritario. Finalmente, *La Marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1939, España) y el tercer episodio de *El amor nunca muere* (Luis César Amadori, 1955, Argentina) nos permitirán examinar la figura de la *madre orgullosa* —quien construye su autoridad a partir de una identificación plebeya y trabajadora.

¿Qué puede una madre, cómo construye su autoridad? ¿Cuáles son las inflexiones de su potencia, los posicionamientos de agencia que los cines de Argentina y de España imaginaron para ellas? Con estas preguntas como motor reflexivo y tras una serie de balizas contextuales y conceptuales, vamos a desarrollar los análisis filmicos prestando atención a la caracterización, desempeños verbales y acciones dramáticas de las mujeres, para describir y analizar el tipo de autoridad desplegado y las formas en que fueron representadas las posibilidades de agenciamiento materno y sus vinculaciones con modelos sexogenéricos. Nos interesa relevar signos que den cuenta del dominio activo sobre bienes materiales e hijxs, el ejercicio del trabajo asalariado, las prácticas de manipulación y simulación, y el manejo de información, entre otras intervenciones. Asimismo, tendremos en cuenta cómo se articulan patrones genéricos (*genre*), el sistema de estrellas y los modos de producción industrial; y las formas en que se modulan mandatos de género (*gender*) a partir del cruce interseccional de clase, raza y edad.

Consideraciones de lectura

En líneas generales, el discurso oficial del franquismo contemporáneo a las cintas que nos ocupan apostó a fortalecer la familia patriarcal como núcleo social básico organizado alrededor de la pareja heterosexual monógama. Esta apuesta fue transversal a todas las clases sociales, aunque hubo mayor control sobre los sectores populares: a través de dispositivos coercitivos, premios, el control eclesiástico y la difusión mediática de mensajes moralizantes tendientes al control de la sexualidad, se reforzó la división sexual del trabajo que garantizaba la reproducción biológica y la reproducción ideológica, con la concomitante exclusión de las mujeres de la vida pública (Nash 1996; Di Febo 2006). De modo contradictorio se subrayó, simultáneamente, tanto la trascendencia de la mujer-madre en el proyecto patriótico de regeneración de España (obligatoriedad reproductiva), como su sumisión a la voluntad y control del varón, en un contexto en el que, además, primando la escasez económica el imperativo para las mujeres más pobres era el

sacrificio y el ahorro. Desde un paradigma católico y nacionalista, el poder y la autoridad maternas eran un contrasentido: “La paradoja en la construcción de la maternidad bajo el franquismo reside en considerar la idea de una feminidad que se presenta al mismo tiempo frágil y sumisa, aunque resistente y autoritaria (física y moralmente)” (Guillamón 2015: 22).¹

Sus contrapartes argentinas estuvieron expuestas, ya desde la década del ‘30, a discursos modernizadores en los se alentó la participación en el mundo del trabajo, el consumo, la cultura y el debate político, sin que ello significara abandonar la domesticidad respetable, la heterosexualidad y el cuidado amoroso de la familia bajo un paradigma nuclear laico (Tossounian 2021). El peronismo (1945-1955) amplió considerablemente los derechos civiles y sociales de las mujeres y favoreció la distribución de los recursos, pero no alteró la división sexual del cuidado y jamás dejó de centrar la misión de aquellas en el rol reproductivo en la Nueva Argentina del justicialismo (Nari 2000, 2004; Cosse 2006; Barrancos 2010; Milanesio 2014).

Ahora bien, los estudios de género han insistido en la desnaturalización de la maternidad y nos han enseñado a entrever sus pliegues y tensiones, sus dimensiones material y simbólica, entendiéndola como tecnología política, dispositivo social que se actúa, experiencia subjetiva e institución (Scott 1996; de Lauretis 1996; Domínguez 2007; Rich [1986] 2019). Es decir: “La maternidad es una práctica social de la relación humana incardinada en la experiencia corporal, pero también es una categoría ideológica que atribuye asignaciones imaginarias a determinadas funciones sociales y culturales” (Lozano Estívaliz 2010: 387). En ese sentido, los discursos culturales y las prácticas simbólicas son claves pues producen *engenderamientos*, narrativas de género y repartos sexuales (Hollows 2000). De ahí nuestro interés por auscultar el alcance de las representaciones fílmicas de la

¹ Asimismo, es importante matizar esta caracterización para advertir, tal como María Rosón (2016) ha explicado, que incluso en el período autárquico las mujeres consumieron productos culturales que portaron sentidos contradictorios sobre la feminidad, mientras que una institución hegemónica clave como Sección Femenina de Falange Española puso a circular otros modelos de identificación alternativos a los impuestos por la Iglesia católica y otras instituciones políticas.

maternidad que, ambivalentes y múltiples, *hacen género* y configuran un imaginario diverso, dinámico y cargado de poder —en su doble horizonte de dominación y emancipación.

Con una fuerte capilaridad en la vida cotidiana de las personas, el cine fue en estos años no solo un espacio de ocio, sino un ámbito de sociabilidad, de aprendizaje afectivo y genérico, y de interpellación identitaria: un “(...) dispositivo cultural que participa de las convenciones aceptadas y generalizadas socialmente, al mismo tiempo que colabora en su construcción, actuando y operando sobre las subjetividades” (Rincón 2013: 18). Es decir, el cine fue una mediación social privilegiada entre la experiencia cotidiana experimentada y el imaginario compartido (Martín-Barbero 1986) que no proveyó y diseminó mensajes uniformes, sino más bien ambiguos y contradictorios. Aún bajo la censura y el coercitivo contexto de la dictadura franquista, los públicos populares interactuaron de modos diversos con esos productos, y más que procesos unidireccionales de asimilación acrítica y mecánica de sentidos, hubo reappropriaciones e interpretaciones complejas que no necesariamente coincidieron con las intenciones de sus creadores (Labayi 2002; Karush 2013; Zecchi 2014; Rosón 2016; Álvarez Rodrigo 2022).

Nuestros casos tuvieron amplio consumo popular y contaron con actrices que detentaban una trayectoria en el cine y otras series de producción cultural —teatro comercial y culto, industria discográfica, espectáculos musicales— lo que garantizó la adhesión afectiva de lxs espectadorxs y el rédito económico. Textualmente se inscriben el macrogénero del melodrama, o dialogan con él a partir de la hibridación con otras matrices —como es el caso de *La Marquesona* una comedia costumbrista cuyo planteo central es melodramático. Y, justamente, la narrativa de la educación sentimental de los públicos masivos ha sido el melodrama, donde la mujer, sea en clave de símbolo de amor productivo-doméstico o en clave de amor improductivo-deseo, ocupa un lugar decisivo y está asociada a la renuncia (Oroz, 1997). Recuperando los planteos de Pam Cook, Andrew Tudor, Román Gubern y Rick Altman, Ricardo Manetti (2000) ha señalado que si todo género es un verosímil

constituido por cierto repertorio de convenciones reconocibles que garantizan coherencia textual, cierto pacto de lectura y la proyección de un mandato ideológico, el melodrama es una formación socio-cultural que, respondiendo al modelo patriarcal occidental, hace de la figura del padre —Dios, Estado, ciencia y pater familias— el bastión de máxima autoridad. Tensionadxs entre el deseo y el deber, la pasión y la razón, lxs protagonistas del melodrama transgreden la Ley patriarcal pero también se afanan en la búsqueda de recomposición del orden, y entonces atraviesan las consecuencias de su infracción (culpa y castigo). Sin embargo, como muestra Linda Williams, en ese camino orientado a la redención, acumulan experiencia y salen transformadxs: padecen y accionan simultáneamente (1991, 1998). Tal como los estudios feministas han destacado (Ídem; Kaplan 1992), el melodrama es un género de ambigüedad radical: “Eficaz desde el punto de vista de su carácter aleccionador. Pero frágil por la amenaza que supone la presencia del contramodelo abriéndose posibilidades interpretativas disidentes con el discurso estructurador del propio relato” (Rincón 2013: 20).

Si, en líneas generales, la cultura tradicional judeo-cristiana —base ideológica de esta matriz (Gubern 1991)— organiza en un sistema binario el modelo y contramodelo femeninos —la madre y la puta—, caracterizando a una con el amor, la creación, la pureza, la abnegación y la entrega hacia los demás; y a la otra con el erotismo, la destrucción, el pecado, la voluntad propia y el disfrute personal; el cine retoma ese esquematismo pero lo enriquece y, en muchos casos, termina por torsionarlo en direcciones audaces. En efecto, en los cines populares de Argentina y de España es posible advertir una conjunto de figuras problemáticas que ponen en tensión, es decir que asumen y transgreden, el acatamiento a la convención sexo-genérica entonces dominante: madre = reproducción, domesticidad, cuidado exclusivo e intensivo de la prole, sumisión al varón, sufrimiento por altruismo, dependencia económica, falta de proyecto propio, pasividad o inercia frente a situaciones desafiantes, deserotización, humildad absoluta, emocionalidad superlativa. Si en el modelo de madre convencional ella aparece para borrarse, para

desaparecer en su entrega a lxs hijxs, en el cine no fueron pocas las madres que no encajaron en ese mandato de sombra, estereotipo y simpleza dramática.

¿Qué sucede cuando ciertas posiciones de agenciamiento materno muestran una potencia assertiva y competente ejerciéndose e incluso arrasando con todo a su paso? Si “(...) para convertirse en madre (...) para actuar como una madre se precisa del cumplimiento de ciertos actos (...) [pues] la maternidad [es] un conjunto de actos a imitar e interpretar” (Domínguez 2007: 10), ¿de qué formas pensar el paradójico comportamiento de figuras maternas que demuestran una autoridad contundente y entonces revulsiva, “impropia” del patrón convencional, que, a la vez, sirve a los fines ideológicos de ese mismo modelo androcéntrico? ¿Se trata de un mero cambio de máscara porque la autoridad patriarcal persiste? ¿Cómo entender aquellas cintas en las que el hijo es apenas “(...) un capital económico, afectivo, narcisista, porque en él se prueba la identidad sexual de la madre, su integridad física, su función social y el control sobre la vida” (Estívaliz 2006: 297)? En lo que sigue proponemos un recorrido que explore estas contradicciones irresueltas que articulan las posiciones del agenciamiento, la autoridad y la soberanía en la economía de poder materno, en una serie de melodramas populares donde, además, la figura del padre-esposo proveedor y generador de bases sólidas está excluida.¹¹

¹¹ El término agencia/agenciamiento se utiliza y discute extensamente en distintas tradiciones de las ciencias sociales, la psicología, la antropología y la filosofía. De cara a nuestro análisis, con él nos referiremos a un campo semántico amplio relativo a la disposición para la acción e intervención en el que incluimos el deseo de hacer, la intención activa y la motivación, la voluntad, la responsabilidad y la conducta/praxis. Es decir, más que un atributo es un rasgo performativo que se vincula con determinado sentido de sí y que está desigualmente encarnado. De carácter relacional, alude a una habilidad de actuación con potencia, haciendo uso de determinados recursos y en un contexto específico —en un arco limitado de posibilidades y posiciones de poder, en una trama de otras acciones. Es la capacidad de producir experiencia, acontecimiento y otras acciones —iniciativa—, y también la capacidad de responder —reacción—, interactuando con los significados culturales que definen (limitan y posibilitan) a la propia agencia. Por tanto, todo agenciamiento puede actualizar y reforzar relaciones de poder y sentidos sociales sobre el “poder hacer”, impugnar lo dado y abrir otros sentidos y cursos de acción nuevos, así como desplegar variantes intermedias. Ver, entre otros trabajos, la propuesta conceptual de Sherry Ortner (2016), la articulación con la historia de las mujeres en Rosa Belvedresi (2018), y un recorrido sobre debates epistemológicos feministas en Cecilia Gebruers (2016).

La potencia (implacable) de una entrega sin medida

En *La condesa María* y *La que no perdonó* aparecen dos modulaciones de la madre devota, aquella que vela por la seguridad de vástagos y familia extensa, y exige con su ejemplo perfecto la persistencia de una moral espiritual. Identificada con el imaginario católico y emulando a la mater dolorosa, pese a todas las adversidades, detenta una fortaleza estoica pero a la vez terrible que emana de la incondicionalidad hacia su propia obra (*Ixs hijxs*) y la fidelidad excesiva al mandato genérico. En este díptico, la encarnación estelar de Margarita Robles y Elsa O'Connor resultó de gran eficacia narrativa: habían desarrollado carreras exitosas en el teatro culto, siendo la primera, además, guionista y dialoguista de varias de las cintas que dirigió su esposo con quien trabajó en tandem. Por su parte, O'Connor hallará en este que fue su primer protagónico en cine una caracterización que se ajustará a su *pysique du rol* e intensidad dramática: la de madre torturada y con un pasado complejo, que reiterará en *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940), *Dama de compañía* (Alberto de Zavalía, 1940), *Siete mujeres* (Benito Perojo, 1944) y *La senda oscura* (Luis Moglia Barth, 1947).

Basada en la obra teatral homónima de Juan Ignacio Luca de Tena, dirigida por Gonzalo Delgrás y producida por CIFESA (Compañía Industrial de Film Español), *La condesa...* cuenta la historia de una mujer rica pero humilde de corazón, generosa y altruista al extremo del verosímil. De ella viven, literalmente, todxs *Ixs* integrantes de su familia, aprovechándose de la bondad y riqueza de la mujer quien aparenta absoluta candidez, mientras conoce las intenciones secretas de todxs. Para acentuar el carácter devoto a la maternidad que ejerce María (el nombre no es inocente en absoluto), la narración la caracteriza con atributos físicos y morales contrapuestos. Si bien está casi ciega —como ella dice— “de tanto llorar” al haber perdido a su hijo, camina lentamente y parece casi una anciana —es decir: es frágil y dependiente para desenvolverse—; posee una grandeza de espíritu y carácter que no solo moviliza a la conversión a los corazones (interesados) de su familia, sino que se articula con un poder económico ejercido con juicio.

En efecto, si la fuerza que a todxs mueve es el dinero, a María solo la moviliza la lealtad a la memoria de su hijo: su identidad personal no encuentra asidero en otro vector que no sea la maternidad, y la puesta en escena subraya la voluntad sagrada que anima cada gesto de recuerdo de Luis como si allí concentrara su misión apostólica y ejemplar. La carta donde se narra su muerte como parte de la División Azul en el frente Ruso en pleno campo de batalla está guardada bajo llave en un cofre de plata al que solo ella tiene acceso y que venera como una reliquia. Dice sobre la lectura reiterada de la esquela: “Aunque supiera que habría de acabar matándome, *amaría este sufrimiento recreándole (...)*”.

Quien oficiará como su joven espejo es Rosario: igualmente vestida de negro, también roza el piso al caminar, es religiosa, está lejos de la modernidad y aferrada a la tradición, no es consumista y no hay humor o viviandad en ninguno de sus gestos. Ella también sufre por la muerte de Luis, el padre de su hijo de pocos meses. Un niño concebido fuera del sacramento matrimonial, pero al que la autoridad de María va a ungir como heredero: ella, que es la Ley, se pone por encima de la convención social y hace del fruto de una situación de sexualidad irregular, un vínculo normal y legítimo. El fundido encadenado de primeros planos de la condesa, la piedad de la capilla hogareña y de Rosario homologa figuras humanas y divina, y santifica a estas mujeres devotas de sus hijos. En ellas se anudan pureza moral, entrega, dolor y resignación: atributos femenino-maternales convencionales. Sin embargo, la potencia de la Condesa es especial.

Si bien, como la propia María señala “Nunca supe negarme [a pedidos de personas cercanas]”, aunque parezca una víctima siempre termina ejerciendo cierta manipulación soterrada para conseguir lo que quiere y sostener formas de dependencia a ella misma como proveedora y referente familiar. Esta madre tiene un concepto muy alto de su autoridad y dolor y, por ende, de sí misma: constantemente relativiza la gravedad de los asuntos de sus allegadxs, que resuelve por medio del dinero o la buena voluntad, para contrastar y ponderar como único asunto relevante *su* pérdida, que es la máxima medida del amor y del dolor. Es habitual que, por ejemplo, complete las frases o expresiones de su interlocutor/a

para que se adecúen a su punto de vista, o que su modo de interpretar los dichos ajenos vaya en función del sentido que ella pretende darles y no necesariamente con el que fueron enunciados. Con la doble arma del amor y el dinero logra deslizarse por situaciones comprometidas fingiendo ansiedad, distracción o senectud, incluso manipulando la verdad con ocultamientos y pedidos de silencio/discreción, para hacer únicamente su voluntad y llevar a término sus deseos que, sin embargo, no hacen sino traducir el mandato convencional para las mujeres: ser una madre heroica y exclusivamente dedicada a lxs suyxs en el marco doméstico, capaz de arreglar la vida de lxs demás, garantizando la sucesión (nuevas generaciones) en el marco normativo de la familia nuclear católica y española. No lo olvidemos: ella “(...) simboliza el sacrificio femenino por excelencia, el de una madre que entrega la vida de su hijo a la patria y que, por este acto de generosidad suprema, es merecedora del respeto de todos” (Berthier en Álvarez Rodrigo 2022: 44). De ahí su sentido de plenitud por vía del dolor ... y la manipulación amorosa: en el entorno de la Condesa todxs le deben la vida y la felicidad.

Producida por SIDE (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos), *La que no perdonó* es la adaptación de una novela de Hugo Wast y fue dirigida por José Agustín Ferreyra, que venía de una exitosa trilogía tanguera de la mano de Libertad Lamarque en el mismo estudio, en cuya última parte exploraba el valor de la maternidad afectiva por sobre la biológica. Aquí, el foco se coloca en el mandato de custodia moral al que toda madre se encuentra sometida bajo el modelo de género de la época.

Mercedes se presenta desde el inicio como la autoridad del hogar: controla los movimientos generales de la casa y a lxs empleadxs, regula los ritmos de las tareas y es resolutiva. El rictus del gesto y un tono de voz imperativo son los signos externos de una mujer concreta en sus conversaciones, que va al objetivo del intercambio sin extraviarse en comentarios inútiles o en chismes. En contrapunto, la figura del varón (esposo y padre) está feminizada: Daniel es risueño, demostrativo y expresivo, condescendiente y juguetón con su hija Judith, y Mercedes se crispa

cuando se hace presente. El último vértice de esta figura de cuatro puntas es el Dr. Monzón, amigo de la familia, médico de Judith, y quien desde hace años está enamorado de Mercedes.

En un viaje de negocios Daniel vive una (nueva) aventura, que colma la ya menguada paciencia de Mercedes. Entonces, si su propia madre y su tío Félix interceden para que perdone al hombre en un acto de misericordia, ella se aferra a su conciencia y toma una decisión arriesgada: no solo no lo perdona, sino que debido a su falla moral lo aparta para siempre de la hija para velar por su pureza, y le da por muerto. Lo primero que hace es releer el código civil para entender cómo la ley puede ampararla o no si ella decide llevarse a Judith al campo —cosa que hará. Luego, sostiene una tensa conversación con su madre quien sigue justificando al esposo y, por último, gana un encendido agón verbal con la figura adulta masculina, Félix. Mercedes expone la doble moral social que lee los derechos eróticos de forma desigual según se trate de un hombre o una mujer:

Félix: No basta con que un hombre tome una copa en mala compañía para...

Mercedes: Con ese criterio yo podría ser una perdida. Y yo he sacrificado mi vanidad y mi juventud a mi hija haciendo voto a Dios para no ir descotada y no vivir nada más que para mi hogar. ¿Qué pensarían de mí si yo no hubiera hecho *más que eso*? Tomar una copa de champán en malas compañías (...).

Mercedes no se deja persuadir, demuestra contundencia argumentativa, inteligencia y valoración personal. No se resigna a una situación de humillación y concentra sus esfuerzos en llevar al máximo uno de los mandatos centrales del modelo convencional: esto es, educar en el marco de la moral católica burguesa. Sin embargo, a la vez, Mercedes desobedece otro de los rasgos fundamentales del modelo: toda mujer, y más aún si es madre, debe poseer una capacidad infinita de disculpar a lxs demás por las faltas cometidas contra ella, especialmente las que vienen del padre de sus hijxs. Justamente, la fuerza de esta madre en la negación

del perdón y el arrebato de la hija para sí misma, convierten al padre en un verdadero fantasma (un vagabundo alcohólico).

Por siete años, vivirá en la estancia con su hija, celosa de sus movimientos para evitarle cualquier daño físico o espiritual —una maternidad absorbente. Pero entonces, Monzó volverá a declararle su cariño. La reacción intempestiva de la madre esconde que, en realidad, es a él a quien ama desde siempre. El excesivo (auto)control de Mercedes la lleva a ejecutar un plan con doble propósito: quitarse del medio la tentación de caer en brazos de Monzó, y garantizarse un yerno fiable. Desoyendo los sentimientos del hombre, los suyos y los de su hija (que está enamorada de otro), decide forzar un matrimonio entre el Dr. y Judith: sabe que la única contrincante femenina sería, justamente, ella quien jamás iría contra su hija.

Si al médico se le escucha decir “Su voluntad es omnipotente en mí”; así convence Mercedes a la muchacha: “Yo no quiero para ti, sino lo que he querido para mí. La paz al lado de alguien que no te deslumbre ni con su nombre, ni con su elegancia, ni con su amor, pero que no te engañe: todo lo que deslumbra ciega, todo lo que ciega, engaña”. Si en este catecismo genérico la madre deja traslucir algo de su elección afectiva en el pasado, es el cierre de la escena una verdadera lección de sofisticada manipulación y chantaje afectivo: “No escuches tu corazón: escúchame a mí que he sufrido y no he de engañarte (...) Moriría tranquila [si aceptas casarte con Monzó] (...) [tras el asentimiento] ¡Qué peso me quitas!: voy a dar gracias a Dios por haberte iluminado”.

Pero Judith sí escucha su corazón y comete adulterio. Cuando la madre comprende esa situación, pide perdón por la hija al esposo que debió haber sido suyo. Ella llega, incluso, a revelar que ha estado celosa de Daniel en relación al cariño de la muchacha: a tal punto llega su devoción por el rol materno que compite con el padre por el cariño de la hija. Desalineada por la tortura de estas confesiones, Mercedes vuelve a su casa donde, después de muchos años, se reúne la familia completa pues Daniel ha vuelto para reencontrarse con Judith: sin embargo, la hija ha optado por el suicidio. Hostigada por la rectitud de la madre, sola en su propio matrimonio, la joven ha preferido morir a seguir atormentada por la convención y

absorbida por Mercedes. La cinta culmina con la desesperación de la pareja llorando sobre el cuerpo de la joven, y un cartel bíblico que exhorta: “Misericordia quiero: no sacrificios”.

Mientras el personaje de Robles despliega su salvífica agencia matrona con dulzura, comprensión y bondad sin límites, O’Connor hace lo propio desde la tesitura opuesta, es decir, con rigidez, sequedad en el trato y calculada frialdad afectiva. En el primer caso se advierte una figura sedente de la que todxs —como niñxs— parecen colgarse —económica o afectivamente—: una madre que, incluso, es capaz de la entrega total a la Patria, pues le ha dado un soldado heroico. En el segundo, la devoción lleva al extremo el cuidado moral y la des-erotización. Sin embargo, en el “amor infinito” las dos son capaces de camuflar la manipulación creyéndose poseedoras de la verdad y la justicia: ejercen el control moral, avalan su autoridad en el mandato religioso, y desde allí ejercen diversas formas de chantaje afectivo. Son mujeres absorbidas por el rol, pero también absorbentes con sus hijxs.

Dentro de este estilo sedentario de maternidad, Mercedes podría expresar una variante dada por la profundización de la devoción amorosa que decanta en el control rígido e inflexible del destino de la hija. Es tanto el afecto por ella y tanta la intensidad con la que custodia su bienestar, que la devota puede desplegar un deseo de dominación de la vida de su descendiente, llegando a la omnipotencia, por lo que es capaz de romper pautas de actuación social razonables. Es paradójico el efecto que provoca ese exceso de rigidez, pues si su lucidez permite poner de relieve la doble vara machista con la que se miden las transgresiones masculinas y femeninas, por otro, en su exageración acumulativa a lo largo del relato no hace más que inclinar la balanza de compasión hacia el varón y favorecer la empatía del público. Más allá de la hipérbole melodramática del suicidio juvenil, ¿no hay en la clausura narrativa un castigo brutal a una madre que, además de la manipulación y el (auto)control, ha denunciado abiertamente la doble moral que articula el modelo sexo genérico para las mujeres? ¿El exceso en su obsesión moral, no es una

estrategia dramatúrgica para disipar la discusión sobre la desigualdad en los derechos eróticos de varones y mujeres?

La fuerza del celo por la clase

Con *Altar mayor*, *Besos brujos* y *Gente bien* analizaremos una variante conservadora y clasista, la *madre patricia*: cruel, abusiva, invasiva e inteligente, únicamente preocupada por la preservación del linaje y el patrimonio, capaz de pasar por encima de la voluntad de lxs hijxs, detenta poder económico e influencias sociales, y su nivel de coacción es más sofisticado que el que analizamos en el caso anterior y, esto es clave, no está movido por el afecto. Esta madre es refractaria a amores exogámicos y fuerza bodas por conveniencia haciendo caso omiso a los sentimientos —en ellas no rige el discurso ni el mandato del amor romántico.

Basado en la novela homónima de Concha Espina, *Altar...* vuelve a tener como protagonista a Robles, quien nuevamente es la encargada de la adaptación y los diálogos adicionales, mientras Delgrás, su esposo, es el director. Realizada por Producción Cinematográfica Española, pese a que la película es un melodrama con elementos convencionales presenta una figura maternal bastante anómala para el período: esto es, una madre dominante, inflexible, con prestigio y dinero, capaz de someter y humillar a su propio hijo único, mientras éste se deja disminuir sin oponer resistencia. Lo llamativo es que, pese a la malicia patinada de buenos modales que ostenta la mujer, no hay ninguna forma de castigo para ella, ni tampoco redención. Es interesante el contraste entre los protagónicos encarnados por Robles con apenas dos años de diferencia, considerando, además, que no participó en ninguna película en el interín: como en el caso anterior, todo el relato gira en torno a la potencia de esta madre pero, a diferencia de la cinta de 1942, aquí no hay afectividad, ni grandeza espiritual, sino cálculo y mezquindad. Incluso, si en *La condesa...* existía una homologación entre María Virgen Madre de Dios y la protagonista, en ésta se produce una disyunción entre la Gracia-protección (Virgen de Covadonga) que ofrece una, y la desgracia-descuido que provoca la otra.

Aunque Javier le asegura a su prima Teresina que va a formalizar su amor aún cuando la madre se oponga, cuando llega el momento de enfrentarla resulta fácilmente persuadido de la inconveniencia de un compromiso. En un entorno urbano y cosmopolita, esta madre ejerce su dominio: no siente el menor apego por su hijo, pero quiere verlo casado con alguien de su clase y no con una modesta campesina y parienta lejana. En su discurso no hay celos, sino más bien cinismo: “Me sorprende que no sea un obstáculo para ti [el que Teresina sea pobre]. Y también me sorprende que si pensabas hacer un matrimonio por amor, no te hayas procurado antes una vida independiente”. La madre impresiona no solo por su materialismo, sino por la sinceridad para con el hijo a quien considera un inútil. En efecto, Doña Eulalia consigue convencer a Javier de las bondades de un viaje al extranjero para disipar ese “impulso de independencia” —nótese el modo irónico con la mujer se refiere a, e infantiliza, las acciones del hijo—, y durante mucho tiempo el joven queda lejos de Teresina, terminando por comprometerse con otra muchacha. La madre remata socarronamente: “Poco habría de durarle el idilio de pobreza pastoril”. El humor, la franqueza despiadada y despojada, la ironía punzante, son atributos característicos (y anómalos) de esta madre que interpela a otrxs sin remilgos ni modestia y cuya capacidad para calcular todas situaciones posibles la hacen una verdadera estratega.

Eulalia logra que el hijo se comprometa en el hotel donde trabaja Teresina, quien oficia como su asistente personal. De ese modo tiene control sobre la joven y mantiene con ella una relación de subalternización, remarcando cuál es su lugar (de clase y de género) ahora y siempre. A su vez, su cómplice es la prometida oficial: una chica de clase alta, moderna, que desprecia a su dama de compañía por ser soltera, y desafía a su propia madre, con la que es irreverente. Es la típica contrafigura femenina: vanidosa y caprichosa, acostumbrada a los lujos, el consumo y la banalidad.

Cuando Javier vuelve a encontrarse con Teresina (modelo de mujer virtuosa), revive el cariño por ella y amenaza con romper su noviazgo. En ese momento Eulalia se enfrenta nada más ni nada menos que con el poder religioso: el Padre Elías,

quien aboga por la pareja que aquella está intentando destruir desde el principio. La madre subestima los sentimientos del hijo: se refiere a ellos como un “tonteo” debido al aburrimiento, en contraste con las razones de peso para el enlace que ella quiere concretar —los compromisos familiares (económicos y de status). En su argumentación no es recatada, sumisa, obediente, sino muy expansiva y comunicativa: no se amilana frente a nadie y relativiza todo lo que está por fuera de sus propósitos. Incluso se adelanta a las razones del hijo para romper su enlace y le tiende una emboscada para que termine haciendo exactamente lo que ella quiere. Sin embargo, abandonar en una cueva a lxs novixs no resulta, y entonces juega su última carta, el desprecio directo al muchacho, de cara a regular el clan y administrar las relaciones sexo-afectivas según la conveniencia de un linaje aristocrático que asegure la solvencia económica.

El efecto demoledor de las palabras de Eulalia es realizado por medio de un extenso primer plano sobre Javier: lo llamativo es que la disminución y humillación de la madre no están cargadas ni de afecto ni dramatismo, sino que son expuestas como una evidencia empírica a la que hay que resignarse. Ella le enrostra que es un pusilánime y un parásito: más aún, que es poco hombre. De hecho, no encontraremos en el cine clásico español una madre capaz de tanto: “Pasada la primera desilusión [Teresina] se casará con Josefín que la quiere y que puede hacerla mucho más feliz que tú. Es hombre acostumbrado a luchar y a vencer en la vida (...) los que son como tú es inútil que pretendan luchar porque la vida los tiene ya vencidos”.

Todo será como disponga no solo el dinero sino el férreo autoritarismo de Eulalia. Sin embargo, la repentina enfermedad de su nuera —acentuada por los efectos de la trampa urdida por ella al haberla dejado con el hijo a la intemperie— trastoca parte de su plan: si la muchacha paga por la soberbia de las dos y muere, la campesina, tal como había proyectado Eulalia, termina casándose con alguien de su clase y deja de ser una amenaza para la continuidad pura de clan.^{III}

^{III} José Luis Castro de Paz señala que el guion recibió observaciones críticas en el informe de censura previa, en cuyo expediente se lee: “«(...) resulta inverosímil y absurda la intransigente y terca actitud

A diferencia del caso anterior, *Besos brujos* y *Gente bien* presentan dos madres que, aunque no funcionan como protagonistas sino contrafiguras de las heroínas (Libertad Lamarque y Delia Garcés), tienen un lugar relevante en el curso de acción dramática. Como en *Altar...* comparten la obsesión por el prestigio familiar y el dinero: para ellas los hijos varones deben estar a su servicio, y son un vehículo para la consecución de sus fines materialistas. La cámara las toma indefectiblemente dentro de sus mansiones, rodeadas de criadxs a quienes dan órdenes, y disfrutando de encuentros sociales y fiestas. Igual que en el film español, detrás de la elegancia y los buenos modales, se yergue el control, el reproche, la disminución de los sentimientos de los demás y la maquinación; pero a diferencia de aquel, estas madres están levemente caricaturizadas, hay cierto esquematismo en la caracterización, redundando en un efecto risible que las vuelve más claramente un contramodelo identificatorio —a esto contribuye el hecho de que no fuesen actrices excesivamente populares. Tanto el melodrama de Ferreyra como el de Romero plantean una visión moral del conflicto de clase (Karush 2013) por el que se opone de forma binaria y maniquea el mundo de lxs pobrxs/trabajadorxs (terreno de la ética, la autenticidad nacional, la honra y la solidaridad), que es el que se pondera; y el de las clases altas (marcado por el egoísmo, la frivolidad y la inmoralidad), que es el que se rechaza con hostilidad, y al que pertenecen estas madres.

En *Besos...*, Morena Chiolo encarna a la Madre (sin nombre propio) de Alberto. Dos son sus estrategias para sostener la endogamia de clase y el control sobre la pureza de la descendencia. Primero, interpelar duramente al hijo: sus argumentos irán desde el reproche por el “abandono” de los asuntos familiares —es decir, sus intereses económicos—, hasta la censura de su estado mental. La madre tilda al hijo de “trastornado” y “con el seso perdido” por el atractivo físico de una mujer, es decir un hombre arrastrado por su deseo carnal. Esta doble crítica a sus deberes

de la madre (...)» (...) No eran extraños los reparos del informe de censura citado: ni la Iglesia, a través de la mediación sacerdotal de don Elías, logró que Doña Eulalia diese el brazo a torcer. El amor interclasista no fue posible esta vez” (1998: 173-174).

incumplidos y a sus instintos descontrolados tiene poco que ver con lo que el relato muestra: el accionar de un caballero responsable, elegante, moderado e inteligente, lo que desacredita y ridiculiza, vía estereotipo, la posición materna y su agenciamiento. Si la conversación llega a la instancia del ultimátum: “(...) tengo el derecho de madre que te pide, que te exige, que te coloques en tu sano juicio y vuelvas a tu casa donde la gente de tu rango te espera con los brazos abiertos”, ese derecho/exigencia materna, va a ser contrastado y contestado con la herencia paterna, que resultará vencedora. El hijo le recuerda que fue aquel quien le enseñó a gobernarse solo, ser independiente y que por eso es inútil que intente regir sobre él. “A usted le importa más el qué dirán que mi felicidad”, clausura, dejando consigo y sus razones el favor de la platea.

Pero la segunda estrategia para que se cumpla su voluntad es más eficaz: instigar a la enamorada prima Laurita a que mienta, más aún, a que se humille montando la farsa de un embarazo accidental. La madre convence a su sobrina de que sostenga frente a la protagonista el drama de una deshonra porque sabe que esa razón es inapelable: y así, en búsqueda de cualquier medio en beneficio propio, se aprovecha de la inocencia, la juventud y la vulnerabilidad de su pariente. Como en el caso español, no hay duda o arrepentimiento sobre su proceder, el personaje es intolerante y despiadado, y no cambia de posicionamiento ni siquiera cuando su hijo se va de la casa rumbo a la selva en busca de su amada.

Por su parte, en *Gente...*, producida por EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), Josefina Dessein encarna a Constancia (el nombre es, nuevamente, elocuente): una suerte de personificación de la madrastra de los cuentos infantiles que desprecia a la protagonista, la muchacha humilde “recogida por piedad”, prodigándole toda clase de ofensas y mortificaciones. Llama la atención que uno de los primeros intercambios al comenzar la cinta la tenga como tema de conversación. Los cocheros de familias distintas que pronto habrán de emparentarse dicen que si a la novia le sobran billetes (nueva rica) y tiene una madre de moral intachable, el novio dispone de abolengo: “A él solo le queda el apellido, la casa, la mala conducta y... ¡la madre! Que dicen que es una mujer más viva...[astuta]”. Su perfil responde

a un tipo de madre perversa, desembozadamente elitista, arrogante y calculadora, capaz de todo para retener las apariencias de prestigio y poder económico.

Constancia se burla de su consuegra María (¡!) encarnada por María Esther Buschiazzo —quien interpretó en buena parte de sus películas a *madres devotas*. Si aquella encarna una maternidad blanca, idealizada, con poca agencia real, Constancia ridiculiza su puritanismo y juega con un camaleónico doble rostro: uno afable, con el que intenta homologarse a ella manifestando escrúpulos; y el otro, el verídico, interesado e irritado por los pruritos de aquella. Con ese juego de máscaras hace daño a otrxs sin remordimientos y fabula coartadas con hipocresía, abrazando una doble vara machista que justifica los deslices sexuales del hijo y condena los de la empleada. El doblez trámposo es aquello que caracteriza el poder de esta *madre patricia*. Constancia miente y urde diferentes maniobras para, no solo sacarse de encima a quien puede arruinar sus planes —su criada Elvira, amante desengañada del hijo—, sino, lo que es peor, a su propio nieto, un bebé de meses, por el cual siente ajenidad y desprecio. No hay nada más lejano a esta mujer que el (supuesto) “instinto maternal”.^{IV} Y sin embargo, se trata de un personaje que pese a ser el chivo expiatorio del mensaje clasista de la película, haciendo uso de sus máscaras, desnuda la fábula de la familia tradicional burguesa: “(...) [la crítica cae sobre] la moral de la oligarquía y los sectores medios acomodados, cuestionando el significado de la corrección y la respetabilidad supuestamente hegemónica” (Cosse 2006: 86).

Como hemos visto, esta variante resulta una potente adversaria afectiva y social de las heroínas de melodrama. Incluso puede duplicarse-asociarse con la novia/pretendiente legítima-aristócrata en una suerte de monstruo con dos cabezas. Su prioridad es mantener el ordenamiento jerárquico de las relaciones y las posesiones, y no sufre culpa o arrepentimiento si otrxs se ven dañadxs moralmente, heridxs a nivel sentimental o directamente desposeídxs. Son mujeres que no son

^{IV} Además de su par burguesa, Constancia es la contracara de su par popular: (otra) María (¡!), la esposa de Lorenzo —el dueño de la pensión donde termina la protagonista— que es madre de diez criaturas.

francas, espían, sabotean, se meten en la vida ajena; amenazan, quieren sumir a los hijos varones a su voluntad, y para eso instigan diferentes maniobras de coacción: operan desde las sombras, conspiran y mienten con maldad. La *madre patricia* impone al hijo como pauta de identidad el orgullo y la soberbia, educa al varón para sí mismo —es una sana hija del patriarcado. Imperturbable en sus propósitos, e impenetrable a nivel afectivo, su capacidad de acción y decisión se refuerza con el capital económico que usa para la división y la exclusión. Quiere, a toda costa, imponer su propia posición, en el doble sentido de la expresión: es decir, someter a otrxs a su criterio, y ejercer el dominio desde su clase.

El poder de una identidad plebeya

Satisfecha de sí pero no vanidosa, segura pero no altanera, tanto en *La Marquesona* como en el tercer episodio de *El amor nunca muere* aparece la potencia de la *madre orgullosa*: aquella que defiende con jactancia, ante hijxs y sociedad, su trayectoria vital, sus opciones, habilidades y capital acumulado, sabiendo que su mayor legado es el respeto y valoración que se da a sí misma como trabajadora y que de allí proviene su autoridad. Las cintas estuvieron protagonizadas por conocidas y queridas intérpretes populares de fortísima personalidad, quienes dieron el tono adecuado para esta figura. Por un lado, la bailarina y cantaora flamenca Pastora Imperio, pionera de la canción popular española quien a comienzos del siglo XX emparentó el cuplé de procedencia francesa con la canción andaluza tradicional (Román 2010), y que ya había trabajado en cine previamente. Por otro, Tita Merello, actriz de teatro popular y de revista, intérprete de tango y estrella indiscutida del cine sonoro, quien a fines de los '40 vio despegar su carrera como nunca hasta entonces, encarnando a madres audaces y decididas (Valdez 2000; Cosse 2006; Cabrera 2006; Liska, 2021).

Basada en la comedia homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén de 1934, y producida por CIFESA, la protagonista de la película española es nómada, artista y madre soltera. Una mujer con agallas que ha conocido el esplendor artístico, y que en el presente del relato no se avergüenza de haber pasado a ser

casi una atracción de feria. Y es que Carmen es consciente de su valor como mujer, cantaora y bailaora, y sea arriba del tablado como en camarines cuando conversa a solas con sus admiradores, concita la atención visual y afectiva, viviendo con alegría y orgullo su profesión. Ha criado sola a Rosa —su hija— sin por ello cancelar su vocación, y tiene el reconocimiento de todo su entorno para quien es *la voz* de mando y autoridad: su talento le ha permitido sacar adelante a su familia artística y ha sorteado penurias económicas con picardía y argucia popular —en la adaptación de Rafael Gil se percibe la herencia costumbrista.

Cuando pretenden ningunearla por su posición social, género y raza, ella contesta con liviandad, humor e inteligencia, aunque no sin cierta fiereza: en sus desempeños verbales hace uso de la ironía y se burla de la hipocresía social. Frente al paternalismo de quien fuera su amante —y es el padre de su hija—, que con barroquismos del lenguaje pretende lavar su conciencia, ella reacciona desorganizando argumentos y mostrando su falsedad: “Esa niña es hija mía, sola: no tiene padre ni le hace falta”. De hecho, si en la película en otras relaciones filopaternales el dinero funciona como mediación interesada para el reconocimiento del lazo/parentesco, en Carmen es el cuerpo y el amor lo único que resulta suficiente.

Cuando la hija decide huir a escondidas con su acaudalado novio, la madre descubre los planes y los frustra. Si en una conversación con el padre éste le recriminaba que la había criado mal (en relación a su honor), ella responderá con rabia e indignación:

Marquesona: [la vendo] Sí, porque es tuya. Mientras fue mía nada más, no había poder en el mundo que me la arrebatara, pero cuando te ví llegar te leí los pensamientos. Venías a quitarme lo único que me has dao. Y *antes que lo consigas, la vendo*: la voy a dar por 3 perrines porque es tuya, porque me lo ha desmostrao (...) Y *este dolor es mi gloria*: que voy a ver tu sangre rodando por lo más profundo. No la vendo a ella: te vendo a ti.

En efecto, para que la hija no escape —ilegítimamente— va a “venderla” al novio —legítimamente: como su propiedad. Pero éste será amenazado por el padre

quién, cuidando su propio honor, va a llevarse consigo a la muchacha para que los jóvenes sostengan un noviazgo decoroso. Paralelamente, como en todo planteamiento melodramático, Carmen experimentará un revés del destino a su favor y recuperará su renombre: de hecho va a despedirse de los escenarios con gloria, pero sin su hija. Vemos entonces que se produce un proceso de doble acentuamiento que compensa la osadía del agenciamiento materno que ha dispuesto de todo lo suyo según su criterio: Carmen pasa de cantar en tugurios populares con bailarinas pícaras, a teatros elegantes, con orquestación y ballet coreografiado. El acentuamiento/encorsetamiento escénico se corresponde con el legal: por mediación y ruego de la hija, La Marquesona terminará firmando un compromiso de casamiento con el padre de la muchacha, que se concreta junto al enlace de la hija con el novio rico.

Por su parte, Merello —Doña Pancha— es la tercera protagonista del film episódico producido por Artistas Argentinos Asociados, junto a Zully Moreno y Mirta Legrand —figuras en la primera y segunda parte respectivamente. Francisca es camionera y está sola desde hace casi 20 años tras la muerte de su esposo: gracias a su coraje, autodeterminación y trabajo incansable en el corralón ha criado al hijo —hoy médico— y maneja todos los resortes de su negocio, incluidos los empleados varones. Si bien el nombre original era SUEVIA, proveedores y clientes conocen su pequeña empresa como “El corralón de *la Brava*” (notemos nuevamente la importancia del nombre-apodo, al igual que el seudónimo artístico del caso anterior).

Aunque no tenga sentido de la moda (atributo estereotípicamente asignado como femenino), Francisca sabe discutir con cualquier interlocutor, tomar decisiones, mandar con autoridad y poner en su sitio a quien quiera disminuirla —con menos humor y más rudeza que con el que se manejaba La Marquesona. Cuando Smith se presenta para hacerle una oferta y comprar su negocio, incluso cuando quiere persuadirla diciéndole que su muchacho podría avergonzarse de ella, Pancha reacciona con integridad: “(...) no vendo el corralón porque esto es mío, porque es toda mi vida, porque ha sido la carrera de mi hijo y porque no se vivir sin trabajar (...) *la Brava* es su madre y el corralón su casa”. Sin embargo, su joven

vástago, Romero, tiene reparos respecto de ella debido a sus modales rústicos y su condición de trabajadora en un rubro masculinizado, pues planea casarse con la hija del decano de la Facultad de Medicina. El contraste clasista vuelve a aparecer —manos que trabajan, versus manos que hurtan/holgazanean—, al igual que el amor propio que tiene la protagonista sobre sí misma: incluso cuando conoce a sus consuegros no se amilana y, en pleno uso de la verba lunfarda, les recomienda no confiar en su chofer porque su experiencia le hace saber que roba combustible a sus patronxs. Los conocimientos, el lenguaje y la franqueza de Pancha contrastan con los remilgos de la madre de la novia (Patricia), y con la rectitud del eminente padre: sin embargo, este matrimonio con clase no ha sabido criar a su propio hijo varón que es un despilfarrador de recursos públicos, engañando a su familia y a la Facultad.

Si la nuera quiere aconsejarla —amansarla— con sus refinamientos, la familia política busca ahorrarse un potencial papelón social, y procuran convencerla de que es mejor que no asista a la boda pues “Nadie notará su ausencia”, como le deslizan maliciosamente. Sin embargo, cuando el enlace esté por naufragar, será el fruto del trabajo y la asertividad de Francisca lo que salvará el matrimonio y la posición social de esa familia a la que ingresará el hijo: Pancha vende su corralón para cancelar una onerosa deuda que tiene el mal hijo. Para acentuar el compromiso afectivo y moral del público, el relato acelera los acontecimientos y en un día prácticamente, la mujer es desalojada de todo su mundo, reduciéndola a un cuartito, sacándola de los camiones y asignándole la limpieza del lugar y los trámites administrativos: esto es, como en el caso anterior, docilizándola bajo la pauta convencional. Esa derrota, que incluye el revanchismo machista de algún ex empleado, se profundiza cuando se produce el casamiento al que ella se niega a asistir, y para eso miente: en un delicioso juego de cita intertextual con *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) Doña Pancha contempla detrás de la reja de la mansión donde se desarrolla el enlace el momento más feliz de la vida de su hijo. Pero si en el film norteamericano Stella se retiraba feliz y orgullosa de su obra —incluso cuando es a costa suyo—, en el caso argentino la mujer vuelve a su casa vencida. Podemos sospechar la indignación de la platea

con el hijo que se atreve a decir de ella “No ha hecho nada por mí esta noche” cuando, por el contrario, es la artífice que con su esfuerzo ha sostenido la boda.

Ahora bien, el final provee un revés conciliador —semejante al caso español. Por una parte, sus ex empleados re-conocen la valía de *la Brava*, dan razón de que la necesitan y que la quieren, afirman que entre ellos (varones) es ella la autoridad, más allá de que ya no sea la dueña del corralón. Pero además, cuando llega a su cuarto se encuentra con el hijo y la nuera que la esperan con torta de boda incluida: lejos del protocolo de la familia política, de su música y banquete, todxs se disponen a festejar en un momento de utópica conciliación interclasista. ¿Quién destraba el conflicto? Pues el padre muerto, quien había dejado en un medallón que Pancha regaló a Patricia un mensaje oculto que la pareja interpretó viniendo de la madre: “Me muero por verlos: a los dos”.

Estas *madres orgullosas* comparten una identidad plebeya, popular: ambas son trabajadoras y jefas de hogar, administran con destreza recursos materiales, y los textos estrella de las actrices que las encarnan potencian el rol. Ellas performan la robustez de la alta valoración de sí mismas, con pechos anchos y erguidos, miradas intensas y sostenidas sobre interlocutorxs, oídos aguzados para cuidar de sí y de sus hijxs, y sonrisas a veces pícaras otras irónicas, pero jamás condescendientes ni con la autoridad dominante, ni con el varón-pareja afectiva.

Esta figura puede ser pensada como emergente social, como un modo de procesar las tensiones de su tiempo, pues las películas en las que aparecieron se produjeron a caballo entre dos épocas donde los campos semánticos de lo popular y de la mujer estuvieron en disputa a propósito de su emancipación y derechos. Si bien la primera fue rodada apenas unos meses después del término de la Guerra Civil, su aliento es plenamente republicano por su tema y ambiente popular andaluz. Recordemos que la obra en la que se basa corresponde a ese entorno socio-cultural, y que incluso el proyecto fílmico dataaría de 1936 bajo otro título —*La Marquesona y sus gitanos*— y con otro director Francisco Elías (Heinik y Vallejo 2009: 185-186). La segunda cinta fue producida durante el final del peronismo y estrenada a un mes del golpe de Estado que derrocó al presidente, provocando la

caída en desgracia de Amadori quien, por su cercanía con Perón y su Secretario de Prensa y Difusión Raúl Alejandro Apold, bajo sospecha de contrabando estuvo preso y luego debió exiliarse en España.^v Tanto en el período republicano como en el peronismo, se procuró modificar la situación de inferioridad y subalternización de las mujeres en la sociedad en general y en las familias en particular hacia modelos más igualitarios, las mujeres pudieron votar en elecciones libres por primera vez y se legisló a favor de lxs hasta entonces “hijxs ilegítimxs” desde un Estado laico; mientras diversas expresiones de la cultura popular fueron reivindicadas como núcleos sensibles de la identidad nacional. El orgullo plebeyo que caracteriza los agenciamientos y la autoridad de La Marquesona y de Doña Pancha en calidad de madres trabajadoras y líderes de grupo podría interpretarse como un vector ideológico de potenciamiento y emancipación genéricas, y un resonador de época. Simultáneamente, las conciliadoras clausuras narrativas —en términos de clase y de género— morigeran la revulsividad de esa autonomía y poder personales bajo fórmulas que, aunque no terminan de ajustarse a la coherencia de los personajes, coinciden con los patrones de género dominantes.

Corolarios

En este texto avanzamos en una revisión panorámica y comparada de variantes de tres figuras maternas del cine clásico industrial argentino y español cuya característica distintiva es la potencia, la performance asertiva, la fortaleza en la toma y sostén de decisiones y acciones: desde allí ejercen modos de la autoridad y el dominio, atravesados por conflictos de clase, raza y género. Estas matronas *devotas, patricias y orgullosas* hacen uso de sus recursos económicos, intelectuales, sociales y afectivos para regular el entorno: no lo dejan librado al azar, ni se resignan cuando no condice con sus planes o criterios de verdad o justicia; y

^v Respecto de las acusaciones en contra de Amadori y los motivos de su detención ver España (1993: 42-44).

pueden ser capaces de una praxis de manipulación, chantaje, disciplinamiento y la producción de posiciones de subalternidad para con lxs hijxs.

Notemos cómo en todos los casos ellas ejercen su poder y autoridad sobre lxs hijxs a propósito de un ritual normalizador: hay bodas y detrás de éstas están ellas, sea para empujar o frenar su concreción, como si en ese contrato de regulación sexual, moral, político y económico se jugara parte de su identidad en tanto cuidan, controlan y gestionan el destino de la prole que trajeron a este mundo, reforzando el mandato de familia nuclear. Asimismo, observemos cómo —salvo en el caso de *La condesa...*— en los ejemplos maternos con suficiencia financiera la caracterización es negativa: pareciera que el campo semántico “madre” no puede estar ligado/asociado al dinero a riesgo de quedar contaminado, rebajado, corrompido, o únicamente pudiera estar asociado al servicio del entorno, pero no de sí misma. La imaginación maternal dominante no solo deserotiza a estas mujeres, sino que las somete a la dependencia y la desposesión económica, conjurando la potencia corrosiva y subversiva que puede ofrecer el capital.

En un amplio arco de matices, de la condesa María a Constancia —una toma un nieto, la otra lo rechaza—; de doña Pancha a Eulalia —garantizando o abortando el enlace interclasista—, pasando por Carmen, Mercedes y la Madre de *Besos brujos* —afiebradas por la posesividad—, ellas son tenaces en sus propósitos y concentran el poder y la energía del sistema de personajes. Abrazan el mandato hegemónico de la maternidad y están dispuestas a todo, pero la intensidad de su cumplimiento y los agenciamientos que despliegan revela, según la modulación que se trate, interesantes claro-oscuros y paradojas, y en cada film se advierte un juego de calce y descalce del molde convencional. Las figuras de madre que revisamos aquí están lejos de la pasividad: en estos *cuerpos que pueden* —que pueden tanto— se condensan mensajes generizados ambivalentes y se ponen a circular ansiedades, fantasmas y deseos epocales.

Bibliografía

- AIMARETTI, María (2022). “Redes pasionales, redes filiatorias: el imaginario maternal en *Guacho* (Lucas Demare, 1954)”, *Dixit* N° 36, enero-junio 2022, 1-16.
- AIMARETTI, María (2023). “Insumisas, nómades y deseantes: madres excéntricas en los cines clásicos argentino y español”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* N° 21, julio de 2023, 503-530.
- AIMARETTI, María (2023b). “Contar (cantar) con la madre: herencias femeninas. Un análisis sobre *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940)”, *Revista Arkadin - Estudios sobre cine y artes audiovisuales* N° 12, 1-11.
- AIMARETTI, María (2024). “Madres extraordinarias en los cines clásicos de Argentina y España”, *Revista Accadere* N° 7, junio 2024, 87-112.
- ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro (2022). *Fisuras en el firmamento. El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*. Publicacions de la Universitat de València: Valencia.
- BARRANCOS, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Sudamericana: Buenos Aires.
- BELVEDRESI, Rosa (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas, *Epistemología e historia de la ciencia*, Vol. 3 N°1, 5-17. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10037/pr.10037.pdf
- BENET, Vicente (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Paidós: Madrid.
- CABRERA, Gustavo (2006). *Tita Merello. El mito, la mujer y el cine*. Oliveri: Buenos Aires.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1996). “Altar Mayor”. En Julio Pérez Perucha (Coord.) *Antología crítica del cine español 1906- 1995* (172-174). Catedra: Madrid.
- COSSE, Isabella (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar 1946-1955*. FCE: Buenos Aires.
- DE LAURETIS, Teresa (1996). “La tecnología del género”, en *Mora. Revista Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* N° 2, 6-34.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2019). *Cine español y geopolítica fascista. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina*. Síntesis: Madrid.

- DI FEBO, Giuliana (2006). “«La Cuna, la Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género”, en Isabel Morant (Dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol IV. Del siglo XX a los umbrales del XXI* (217-237). Cátedra: Madrid.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2007). *De dónde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo: Rosario.
- ESPAÑA, Claudio (1993). *Los directores del cine argentino. Luis César Amadori*. Buenos Aires, CEAL.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2000). “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro”, en Claudio España (Dir. gral.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. I.* (22-160). FNA: Buenos Aires.
- GEBRUERS, Cecilia (2016). “Teorías feministas en torno al concepto de agencia. Un recorrido teórico”, en Claudio Martyniuk y Oriana Seccia (comps.) *La cabeza de la pasión. Crítica y nostalgia* (121-153). Adrogué: La Cebra.
- GUBERN, Roman (1991). *Melodrama. El placer de llorar*. Exquisito Excéntrico: Buenos Aires.
- GUILLAMÓN, Silvia (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Universidad de Valencia: Valencia.
- HEINIK, Juan y VALLEJO, Alfonso (2009). *Catálogo del cine español. Vol. 3. Films de ficción 1931-1940* (184-186). Cátedra: Madrid.
- HOLLOWS, Joanne (2000). *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester University Press: Manchester.
- KAPLAN, Ann (1992). *Motherhood and representation. The mother in popular culture and melodrama*. Routledge: New York.
- KARUSH, Matthew (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*. Ariel: Buenos Aires.
- LABANYI, Jo (2002). “El cine y la mediación de la vida cotidiana en la España de los años 40 y 50”, en *Pandora: revue d'études hispaniques* N° 2, 253-262: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3160112>

- LOZANO ESTÍVALIZ, María. (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer: Alcalá de Henares.
- LOZANO ESTÍVALIZ (2006). *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza.
- LOZANO ESTÍVALIZ (2010). “La maternidad en los medios de comunicación. Reivindicaciones políticas ante un baile de máscaras”, en Gloria Franco Rubio (ed.) *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (387-409). Icaria: Barcelona.
- MANETTI, Ricardo. (2000). “Melodrama, fuente de relatos”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Volumen II*. (188-269). FNA: Buenos Aires.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili: Barcelona.
- MILANESIO, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- MIRANDA, Laura y Lucía RODRÍGUEZ RIVA (coords.) (2019). *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina Vol. I. Música, estrellas y escenarios compartidos*. Shangrila: España.
- NARI, Marcela (2000). “Maternidad, política y feminismo”, en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dir.) *Historia de las mujeres en Argentina. Tomo II* (192-216). Taurus-Alfaguara: Buenos Aires.
- NARI, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940*. Biblos: Buenos Aires.
- NASH, Mary (1996). “Pronatalismo y maternidad en la España Franquista”. En Gisela Bock y Pat Thane (Eds.) *Maternidad y políticas de género en los Estados de bienestar europeos 1880-1950* (279-307). Cátedra: Madrid.

- OROZ, Silvia (1997). ““Porque te amo quiero salvarte”: discurso amoroso, sociedad y melodrama cinematográfico en América Latina”, en *Revista Secuencias* N° 6, 15-21.
- ORTNER, Sherry (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. San Martín: UNSAM.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. FCE: Madrid.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (2005). “Hacia una historia comparada”, en *Cuadernos de Cine Argentino* N°5 (71-87) INCAA: Buenos Aires.
- RICH, Adrienne (2019). *Nacemos de Mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños: Madrid.
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Universidad Santiago de Compostela: Santiago de Compostela.
- ROMÁN, Manuel (2010). *Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Alianza: Madrid.
- ROSÓN, María (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Cátedra: Madrid.
- SCOTT, Joan (1996) “El género una categoría útil para el análisis histórico”. En Marta Lamas (ed.) *El género. La construcción de la diferencia sexual* (265-302). PUEG: México.
- TOSSOUNIAN, Cecilia (2021). *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Prohistoria: Rosario.
- VALDEZ, María (1996). “Tita Merello. Una soberbia intérprete”, en Claudio España (dir.) *Cien años de cine. Vol. II* (56). La Nación: Buenos Aires.
- VV. AA. (2011). *Imágenes compartidas. Cine argentino. Cine español*. CCEBA Apuntes: Buenos Aires.
- WILLIAMS, Linda (1991). “Film bodies. Gender, genre and excess”, en *Film Quarterly*, Vol 44, N° 4, 2-13.

WILLIAMS, Linda (1998). "Melodrama revised", en Rick Browne (comp.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History* (42-88). University of California Press: Berkeley.

ZECCHI, Bárbara (2014). *La pantalla sexuada*. Universidad de Valencia: Valencia.