

## LA MATERNIDAD EN EL CINE Y LA FICCIÓN CONTEMPORÁNEAS

### MATERNITY IN CONTEMPORARY FILM AND FICTION

*Ana Lanuza Avello<sup>a</sup> y Belén Ester Casas<sup>b</sup>*

Fechas de recepción y aceptación: 29 de junio de 2017, 13 de septiembre de 2017

*Resumen:* Este trabajo aborda el tema de la maternidad a través de algunos filmes y series de ficción que nos acercan a un mundo en el que dicha realidad se somete a juicio en sus aspectos más elementales. Nos situamos a principios del siglo XXI, en sociedades democráticas, en mayor o menor medida liberales y de raíz judeocristiana, en las que se están produciendo cambios y promoviendo debates que hacen tambalear las estructuras sociales y familiares tradicionales. En un contexto en el que se han modificando los cauces a través de los cuales se ha ejercido siempre la maternidad, nos preguntamos si hablamos de algo inmutable, vinculado a la identidad femenina; o por el contrario, es una realidad mutable en su esencia, que debe adaptarse en sus formas a los cambios culturales y sociales de nuestro entorno. Para ver las respuestas que el cine nos ofrece acerca de estas cuestiones, hemos elegido una serie de películas rodadas desde 1999, que consideramos fundamentales para arrojar luz sobre el tema. Dichos filmes nos presentan modelos de mujer que se enfrentan a la maternidad desde distintas situaciones y

<sup>a</sup> Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Universidad CEU San Pablo.

Correspondencia: Universidad CEU San Pablo – Campus de Moncloa. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Paseo de Juan XXIII, 6. 28040 Madrid. España.

E-mail: ana.lanuzaaavello@ceu.es

<sup>b</sup> Periodista *freelance*.



diferentes enfoques, en entornos complejos y cambiantes, que invitan a una reflexión en torno a los fundamentos sobre los que se construye nuestra sociedad.

*Palabras clave:* maternidad, feminismo, familia, cine, ideología de género.

*Abstract:* This study tackles maternity through the lens of a series of fiction films and series where said concept's most fundamental aspects are analyzed. The place ourselves in the beginning of the XXIst Century, in democratic societies, more or less liberal and with Judeo-Christian roots, where rapid changes are promoting debates which are shaking the foundations of traditional social and family structures. In such a context, where the avenues through which traditional maternity has been expressed and exercised are changing, we ask ourselves whether we are dealing with unmovable phenomena, intrinsically linked to feminine identity; or whether on the contrary, we are dealing with changing realities, which can and must mutate their essence to adapt to the changing cultural and social environment. In order to examine what these productions tell us about these issues, we have chosen a series of movies filmed since 1999, which we consider essential to shed some light on these issues. These productions offer us different stereotypes of women who face maternity through different situations and perspectives, in changing and often complicated environments, which lead us to reflect on the foundations over which our societies are structured.

*Keywords:* maternity, feminism, family, cinema, gender ideology.

## §1. INTRODUCCIÓN. LA MATERNIDAD CUESTIONADA

Puede que el hecho de tener una madre sea de las poquísimas cosas que todos los seres humanos tenemos en común. La maternidad es una realidad compleja, que puede abordarse desde múltiples perspectivas –biológica, psicológica, social, cultural...–. Su importancia está fuera de toda duda, pues se presenta como una evidencia el hecho de que, además de ser fundamental para la continuación de nuestra especie, la forma en la que se lleva a cabo va a tener repercusiones directas sobre el hijo, y sobre la sociedad en la que se desarrolla.



Para entender la figura de la mujer en el cine contemporáneo hay que ser conscientes de un hecho irrefutable, y es que el paradigma femenino, el rol de la mujer en el mercado laboral y en la familia, ha cambiado mientras el cine cambiaba. Han cambiado juntos. Y el cine, como espejo en que se mira el ser humano, ha sabido reflejar, acaso como nadie, ese cambio de la mujer de muy diversas maneras. Pensar, sin embargo, que los roles femeninos en la pantalla han estado relegados a un segundo plano en aras del protagonista masculino es un error. Al contrario, han ido por delante de la sociedad en muchas cuestiones, también en la de dar a la mujer la importancia que merece. Un ejemplo de esto es que hace apenas veinte años era impensable que una mujer de más de 35 o 40 pudiera llevar ella sola el peso de una película. Solo honrosas excepciones como Katharine Hepburn, Bette Davis, Marlene Dietrich, Meryl Streep, Annette Bening o Emma Thompson han podido permitirse el lujo de no interrumpir sus carreras con la llegada de la madurez (Ester, 2015, p. 197).

En las sociedades democráticas, económicamente liberales –en mayor o menor medida– y de raíz judeocristiana de nuestros días, la maternidad y todo lo relativo a la forma de ejercerla se cuestiona y se somete a juicio. Un hecho estrechamente vinculado a los profundos cambios sociales –y familiares– que está sufriendo Occidente. También influye de manera definitiva el vertiginoso avance de la biotecnología y la ingeniería genética, que por una parte permiten desvincular la sexualidad de la procreación o eliminar la posibilidad de que esta se dé, y por otra, posibilitan formas de maternidad en otro tiempo impensables, tales como las técnicas de fecundación *in vitro*<sup>1</sup>, la maternidad subrogada o la posibilidad de dar a luz a edades avanzadas.

Esta realidad –el cuestionamiento de la maternidad– se encuentra vinculada por otra parte al relativismo que azota al hombre de nuestros días y se refleja y acusa en la parte más primitiva de nuestra sociedad, la célula más básica que la constituye: la familia. La familia es el principal vehículo de

<sup>1</sup> Una de las posibilidades más cuestionadas moralmente que nos ofrece la técnica *in vitro* es la creación de un “bebé de tres progenitores”. Este experimento se realizó con éxito en el año 2000. El ADN nuclear del bebé procede de dos progenitores, mientras que el ADN mitocondrial procede de una tercera persona (los padres que aportan la identidad genética del hijo son exclusivamente dos). Si bien un año después el gobierno de los EE. UU. prohibió este tratamiento, el 3 de febrero de 2015 el Parlamento Británico votó a favor de la llamada “ley de los tres progenitores”, que permitía el tratamiento y la investigación asociada a él en el Reino Unido (Harari, 2016, p. 67).



transformación social, pero también el reflejo de la propia sociedad. Es el lugar en el que el hombre se encuentra a sí mismo, y aprende a comportarse como tal (Lanuza, 2011, p. 244). Desde el punto de vista sociológico, cabe destacar varios aspectos que afectan profundamente a la familia y, por ende, a la forma en la que contemplamos la maternidad. En primer lugar, la mutación del modelo familiar tradicional hacia otras formas de familia<sup>2</sup>, que pasan a contemplarse de manera jurídica y a aceptarse en la sociedad, hasta el punto de ser comparados en todos sus aspectos con la familia tradicionalmente formada por un matrimonio heterosexual y su descendencia. Hablamos de parejas de hecho, familias monoparentales y reconstituidas, maternidad o paternidad homosexual... formas familiares cuya normalización modifica los cauces naturales de la maternidad, así como la forma de afrontarla a lo largo de la vida.

La progresiva emergencia y consolidación social de los distintos modelos familiares no puede separarse de la difusión de la llamada ideología de género, que de manera progresiva, discreta y hábil ha penetrado en todas las instituciones, desde la ONU hasta la familia. Su objetivo es declarado y ambicioso: transformar radicalmente la cultura occidental (Trillo-Figueroa, 2009, p. 33). La ideología de género defiende la irrelevancia del género como elemento constitutivo del hombre, al entenderlo como un elemento construido por la cultura, sin ninguna vinculación con la biología<sup>3</sup>. Las implicaciones que esta realidad tiene en la familia son claramente identificables y nos alejan profundamente de una familia:

<sup>2</sup> En nuestro país este proceso comenzó en los años sesenta pero fue a partir de la transición política de 1975 cuando estos cambios se aceleraron de forma significativa, en relación con aspectos como la igualdad legal entre hombre y mujer, el acceso creciente de la mujer al mundo laboral, la aprobación de la ley del divorcio, los avances en anticoncepción, etc. Como indican diversos autores (Flaquer e Iglesias de Ussel, 1998), esta diversificación se produjo de forma paralela en otros países, pero en España la velocidad y aceleración del proceso fueron especialmente llamativas.

<sup>3</sup> En palabras de Joseph Ratzinger: “Ya no se admite que la ‘naturaleza’ tenga algo que decir, es mejor que el hombre pueda modelarse a su gusto, tiene que liberarse de cualquier presupuesto de su ser: el ser humano tiene que hacerse a sí mismo según lo que él quiera, sólo de ese modo será ‘libre’ y liberado. Todo esto, en el fondo, disimula una insurrección del hombre contra los límites que lleva consigo como ser biológico. Se opone, en último extremo, a ser criatura. El ser humano tiene que ser su propio creador, versión moderna de aquel ‘seréis como dioses’: tiene que ser como Dios” (Ratzinger, 2006, p. 142).



... fundada en la autodonación de una mujer a un hombre y de un hombre a una mujer, de manera perpetua e irreversible (...), el ámbito afectivo en el que se hace posible el desarrollo normal y equilibrado de las personas. La familia monógama e indisoluble es la célula de la sociedad y la sociedad y el Estado deben protegerla y favorecerla porque lo que sea la familia será la sociedad (Valverde, 2003, p. 378).

En este contexto de cambio hacia una variedad de modelos tan distintos al anteriormente descrito, resulta fácil comprobar la confusión de la mujer en lo referente a la maternidad, así como a su rol en el ámbito familiar, laboral y social. Probablemente en nuestros días estemos viviendo, como un efecto pendular, una situación que no es sino la reacción desmesurada, irracional y caótica a lo que ahora podemos constatar que fueron años de injusticias para las mujeres, que se concretaban en desigualdades legales –votar, tener una cuenta en el banco, luchar por la custodia de los hijos en caso de divorcio...– culturales y sociales –difusión de tabúes respecto a la sexualidad, la maternidad, presiones en aspectos relativos al matrimonio, los malos tratos, falta de consideración intelectual, etc.–. Y de este caos y confusión, del que presumiblemente emergerá antes o después una sociedad más justa –capaz de entender que la justa igualdad solo puede construirse sobre la natural y enriquecedora desigualdad entre hombre y mujer–, surge otra serie de problemas, derivados de un cambio que se está produciendo muy deprisa.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de hacer alusión a las presiones sociales a las que la mujer se enfrenta en la actualidad, y que también tienen un impacto sobre la maternidad. Constatamos que existe una agresión callada a la esencia femenina que tiene lugar principalmente desde dos frentes: el psicológico y el físico. Dicha agresión se relaciona también con una tendencia a reducir la maternidad a una “experiencia” que ha de vivir la mujer, y su conversión en un elemento de marketing. Este hecho se manifiesta entre otros factores en la visibilización de la maternidad en forma de *reality show* –véanse *9 meses con Samanta* (Cuatro, 2016), *Teen Mom* (MTV, 2009) o la serie de ficción *El Pacto* (Tele 5, 2010), basada en un caso real de Estados Unidos en el que siete adolescentes deciden quedarse embarazadas a la vez y criar a sus hijos en comunidad– o la creación de todo un mercado de productos relacionados con la maternidad y la crianza en torno a un consumismo atroz.



En este trabajo nos preguntamos: ¿Es la maternidad una realidad directamente vinculada a la identidad femenina, inmutable en su sentido más puramente biológico, que debe ser protegida tal y como lleva desarrollándose a lo largo de los tiempos? O, por el contrario, ¿debemos empezar a entenderla como una realidad mutable, en función de las circunstancias y el devenir de los años? El cine, en cuanto a que es un ámbito cultural de primer orden, refleja con frecuencia –y en ocasiones con brillantez– el tema de la maternidad, y así, es posible encontrar extraordinarias películas que nos ofrecen un fresco de la situación actual de la madre en nuestros días y, por ende, de la familia. Las películas a las que se hace referencia en este artículo no agotan ni mucho menos los ejemplos que el cine nos ofrece sobre un tema tan amplio y complejo. Sin embargo, creemos que son una buena representación y que, en conjunto, sintetizan la visión de la maternidad en el cine contemporáneo, por lo que nos permiten extraer de su análisis algunas conclusiones valiosas.

## §2. DESPRESTIGIO DE LA FAMILIA TRADICIONAL

Empezaremos nuestro texto constatando una realidad, el creciente desprestigio de la familia tradicional<sup>4</sup> como institución en la que las personas se desarrollan de acuerdo con lo que son, y que se encuentra en condiciones de evitar que la sociedad se desintegre en épocas de crisis.

Esto lo demuestra, en primer lugar, la ausencia de grandes tratados familiares como los que inundaban las pantallas norteamericanas en la época del cine clásico. Si revisamos filmografías como las de John Ford, Frank Capra, George Stevens, William Wyler o Howard Hawks, por poner solo algunos ejemplos, nos toparemos con frecuencia con un modelo de familia que no se pone en duda. Destacaremos tan solo algunos títulos imprescindibles a la hora de hablar de un tiempo en el que las pantallas proyectaban una visión idealizada de la familia, que se enfrentaba a crisis y problemas externos a ella, ante los cuales siempre salía reforzada en su unidad. Títulos como *El padre*

<sup>4</sup> Entendemos por *familia tradicional* aquella formada por una pareja heterosexual casada con la voluntad de que su unión sea duradera, generalmente con descendencia o deseos de tenerla.



de la novia (Vicente Minelli, 1950), *Horas desesperadas* (William Wyler, 1955), *Eran cinco hermanos* (Lloyd Bacon, 1944), *Lazos humanos* (Elia Kazan, 1945), *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946), *Nunca la olvidaré* (George Stevens, 1948), *Las cuatro hermanitas* (George Cukor, 1933), *Cuna de héroes* (John Ford, 1955) o *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, 1946) nos trasladan una forma de vida familiar enraizada en los valores cristianos, que se reclama como base de la sociedad. Así lo describen las palabras de Frank Capra cuando hablaba de su película *Vive como quieras* (1938):

Oculto en *Vive como quieras* había una oportunidad de oro de dramatizar el “ama a tu prójimo” en un drama vivo. Lo que las iglesias de todo el mundo predicaban a apáticas congregaciones, mi lenguaje universal del cine podía transmitir de una forma mucho más entretenida a las audiencias cinematográficas, si podía demostrar, en el conflicto teatral, que la ley espiritual de Cristo puede ser la fuerza sustentadora más poderosa de la vida de cualquiera (Capra, 1971, p. 288).

El cine actual nos otorga escasos ejemplos de este modelo familiar, aunque alguno puede encontrarse. Es el caso de *Comprométete* (Casomai, 2002), *La fuerza del honor* (2011), *Algo más que un jefe* (Paul Weitz, 2004), una película sobre el devenir de la familia consolidada que puede hacer frente a dificultades –como la degradación laboral del padre– mientras se mantengan unidos; o *Crazy, Stupid, Love* (Gelnn Ficarra, John Requa, 2011), comedia familiar en la que un hombre entra en crisis tras la infidelidad de su esposa, pero que hará lo imposible para salvar a su familia y superar la terrible situación.

Sin embargo, resulta mucho más frecuente encontrar filmes que nos presentan familias desestructuradas en las que rara vez se encuentran presentes todos los miembros, y que alimentan la visión de una familia que se disuelve de manera progresiva y acelerada. Especialmente sugerentes resultan algunos títulos, como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), *Revolutionary Road* (Sam Mendes, 2008), *Recortes de mi vida* (Ryan Murphy, 2006), *Las vírgenes suicidas* (Sofía Coppola, 1999), *Diario de una ninfómana* (Christian Molina, 2008), *Luciernagas en el jardín* (Dennis Lee, 2008), *Una historia de Brooklyn* (Noah Baumbach, 2005), *Shame* (Steve McQueen, 2011), *Agosto* (John Wells, 2013), *Boyhood (Momentos de una vida)* (Richard Linklater, 2014),





*Celebración* (Thomas Vinterberg, 1998), *Precious* (Lee Daniels, 2009) o *Juegos secretos* (Todd Field, 2006). En ellas encontramos familias convencionales que encierran sentimientos inconfesables y ocultan realidades oscuras, incluso malignas, que actúan como una carcoma que corroe a las personas que las componen. Una realidad familiar turbia, casi irrespirable, de la que huir es complicado y que se encuentra en las antípodas de la reflejada durante los años dorados de Hollywood.

En este sentido, el terreno de las series de ficción resulta especialmente prolífico –véase *Mad Men* (2007-2015), *Breaking Bad* (2008-2013), *The good wife* (2009-2016) o *Mujeres desesperadas* (2004-2012)–, así como el cine español<sup>5</sup>, donde encontramos con frecuencia manifestaciones de orfandad y desamparo, en filmes como *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003) o *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), todas ellas cintas donde la familia desestructurada o rota es el eje narrativo sobre el que se sustenta la trama.

Centrémonos un momento en el personaje central de *Todo sobre mi madre*, Manuela, una mujer que a raíz de la muerte de su hijo a los 17 años decide ir en busca del padre de este, quien nunca supo de su existencia. El abigarramiento de las subtramas almodovarianas es una marca de la casa en la filmografía del manchego: el padre de su hijo es una transexual llamada Lola, prostituta y enferma de sida, que ha dejado embarazada a una cooperante (o religiosa, nunca queda claro) de nombre Rosa, que, contagiada de sida por Lola, le pide a Manuela que cuide a su hijo. El mérito del filme radica en que, frente al artificio de la trama, se presenta la desnudez de las emociones de sus protagonistas: la de Manuela, que ha perdido a su hijo, la de Rosa, que va a perder la vida, la de la madre de Rosa, que ha perdido toda ilusión por vivir,

<sup>5</sup> Si hablamos de cine español, debemos destacar que en los últimos años se advierte un giro hacia el cine de género y un alejamiento del discurso *guerracivilista* presente en películas como *La voz dormida* (Benito Zambrano, 2011) –la historia de dos hermanas distanciadas tras la guerra, una en la cárcel embarazada y otra amante de un maqui, que luchan por sobrevivir en los años más duros de la depuración franquista–, *Las 13 rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) –relato basado en hechos reales sobre la condena a muerte que sufrieron un grupo de mujeres republicanas tras la Guerra Civil por delitos que no habían cometido– o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996) –drama bélico sobre un grupo de milicianas anarquistas que buscan la equiparación con el soldado en su deseo de luchar contra la Monarquía, mientras una beatífica e inocentona monja trata de adaptarse a vivir con ellas–.





la de la actriz Huma Rojo, que ha perdido la alegría de vivir y la emoción ante el éxito, la de su amante Nina, que se ha perdido en el mundo de la heroína, y la de Agrado, amiga transexual de todas ellas que se ha perdido en el mundo de la prostitución. Todas ellas acaban sanándose, las unas a la otras, gracias a una hermandad y un amor fraternal únicos, que emergen ante el horror de la maternidad rota y permiten que aparezca un halo de esperanza gracias a un nuevo bebé que nace, ese tercer Esteban, que cura todas sus heridas.

Pero esta no es la única forma de constatar el desprestigio de la familia tradicional y es que, junto con esta corriente de películas explícitamente críticas con la institución familiar –si no, con la propia maternidad<sup>6</sup>–, encontramos otra más interesante y compleja, que es la de aquellas películas que nos hablan de la belleza de las relaciones humanas y que apuntan a horizontes vitales llenos de esperanza, pero en las que, curiosamente, la familia, en el caso de funcionar, lo hace desde la reconstrucción a partir de otras familias rotas, o lastrada por fracasos irreparables, divorcios o directamente personajes incapacitados para construir una vida familiar: *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Crash* (Paul Haggis 2004), *La boda de Rachel* (Jonathan Demme, 2008), *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003), *El sexto sentido* (1999), *Un monstruo viene a verme* (Juan Antonio Bayona, 2016), *Juno* (Jason Reitman, 2007) o *Madres e hijas* (Rodrigo García, 2009).

A partir de este punto, y sobre una base de innumerables ejemplos, comienza a construirse otro relato, vinculado a la llamada ideología de género,

<sup>6</sup> Aunque minoritario, también encuentran su sitio en cartelera madres despiadadas, personajes extremos y maltratadores como el de *Maléfica* (Robert Stromberg, 2014) o la madrastra de *Cenicienta* (Kenneth Branagh, 2015) como ejemplos destacados de la factoría Disney; la madre de *Precious* –una mujer negra, obesa y pobre que desfoga su frustración sobre su hija adolescente mientras mira para otro lado cuando su marido y padre de la joven viola a Precious sistemáticamente–; la de *La pianista* (Michael Haneke, 2001) –película en la que la respuesta a los oscuros deseos de una profesora de piano, adicta al sexo violento y la automutilación, proviene de una madre castrante que la domina por completo–; la de *The Fighter* (David O. Russell, 2010) –filme en el que el personaje de Melissa Leo, representante de su hijo boxeador, mira por los intereses económicos de este, obsesionada con ganar dinero a su costa e ignorando el bienestar físico y emocional de su hijo–; la de *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) –en la que la madre del personaje de Hilary Swank solo visita a su hija parapléjica y sin esperanza para que firme o autorice unos documentos de los que puede beneficiarse económicamente–; o la de *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010) –porque el modo cruel y exigente en el que la madre trata a su hija no hacen sino acrecentar en esta el deseo de aceptación de su madre, sin que le manifieste ningún tipo de cariño ni empatía–.



de la que ya hablamos en la introducción de este artículo. A principios del siglo XXI el discurso sobre una familia tradicional, principio de la sociedad, lugar de desarrollo y crecimiento para el ser humano, que debemos proteger y por la que debemos luchar, ha caído. Sobre los escombros se levanta otro discurso, el de la necesidad de reconocer y legitimar distintos modelos de pareja y de familia que se defienden como igualmente positivos y edificantes para el ser humano, como constructores de una sociedad en la que ya no hay naturaleza, sino construcción cultural; ya no hay biología, sino ideología, y que presumiblemente será más libre y más justa.

El cine nos ofrece una imagen en la que se nos muestra nítidamente esta realidad como una elocuente fotografía del sentir posmoderno, y es la escena inicial de *Sexo en Nueva York 2* (Michael Patrick King, 2010)<sup>7</sup>. El arranque del filme nos muestra el pomposo enlace de dos hombres gays de más de 50 años. Entre los invitados encontramos todo un escaparate de distintos modelos de familia y opciones vitales que desfilan por la pantalla, convirtiéndola en una pasarela de clichés: el matrimonio judío con dos hijas, una biológica y otra china; el matrimonio neofeminista en el que ella “lleva los pantalones” en casa teniendo el trabajo de éxito; el matrimonio sin hijos de la protagonista –que curiosamente aparece vestida con esmoquin de hombre, toda una invitación al juego de la confusión de géneros–; y la mujer soltera que opta por llenar su vida con compras, sexo, y amigos.

Ejemplos igualmente elocuentes, aunque mucho más radicales, los hallamos en otras películas en las que se revierten los lazos familiares para poder

<sup>7</sup> Cabe destacar que la serie *Sexo en Nueva York* (Darren Star, 1998-2004) –en la que se basan las películas *Sexo en Nueva York, la película* (Michael Patrick King, 2008) y *Sexo en Nueva York 2* (Michael Patrick King, 2010)– fue un éxito rotundo desde el primer momento. Obtuvo cincuenta nominaciones a los Premios Emmy, de los que ganó siete, y veinticuatro a los Globos de Oro, de los que ganó ocho, incluyendo el de Mejor Serie de Televisión. Paradigma del lujo, la moda y la forma de vida característica de Nueva York, la rotundidad de sus personajes femeninos, que encarnan roles típicos y definidos que se quieren, complementan y ayudan, fue la base de la originalidad de su propuesta. Destinada a mujeres trabajadoras urbanitas que se sientan identificadas con las inquietudes y vivencias de sus protagonistas, sus guiones son ágiles, divertidos y mordaces. No hubo tema que la serie no tratase, desde la maternidad al aborto, pasando por la conciliación, la familia, el matrimonio, la pareja y, por supuesto, las experiencias en torno al sexo. Para una reflexión más profunda sobre la serie, consúltese A. Lanuza (2016). La ideologización de la familia en las producciones audiovisuales *Sexo en Nueva York*. *Revista Opción*, 32, 768-786.



vivir la sexualidad de otra manera. Hablamos de películas drásticas y extremas como *Soñadores* (Bernardo Bertolucci, 2003) –en la que dos mellizos, hermano y hermana, viven el Mayo del 68 francés junto a un estudiante americano sin ningún tabú sexual aparente, compartiendo un nivel de intimidad exagerado y enfermizo por la mera idea de experimentar de manera libre–, *Canino* (Yorgos Lanthimos, 2009) –en la que unos padres, obsesionados con la idea de salvaguardar a sus tres hijos del mal, los aíslan del mundo y crean sus propias normas y códigos de comunicación física, que incluyen relaciones sexuales entre los miembros de la familia–, o *Dos madres perfectas* (Anne Fontaine, 2013) –adaptación de la novela *Las abuelas* de Doris Lessing que pretende ser un complejo retrato de la psique femenina mediante la narración de la historia de dos amigas que han compartido sus vidas desde la infancia y que a los cuarenta y tantos años empiezan a mantener relaciones sexuales cada una con el hijo de la otra–.

A continuación, y a partir de la tesis que sostiene que la familia tradicional en el cine está cada vez más desprestigiada, intentaremos acercarnos a las diferentes formas de ejercer la maternidad, vinculadas siempre y en última instancia al contexto social y familiar en el que se desarrollan. La intención es comprobar si detrás de las historias que se cuentan existe o no una visión de la maternidad como dimensión irrenunciable o realidad puramente circunstancial.

### §3. LA MATERNIDAD ROTA

Vista esta situación de la familia, resulta lógico que el cine nos ofrezca personajes femeninos que afrontan la maternidad con grandes dificultades y en circunstancias complejas. Así, con frecuencia encontramos, por un lado, inquietantes retratos de una maternidad enfermiza o rota, y por otro, madres coraje que luchan por su maternidad en solitario, con tanto valor como limitaciones.

Para hablar de la maternidad resquebrajada, o rota, hay que hablar del aborto. Al acercarnos a este tema nos topamos con dos escenarios principales: por una parte, un tipo de película *prochoice*, como *El secreto de Vera Drake*



(Mike Leigh, 2004) –alegato a favor de la legalización del aborto mediante la historia de una mujer que practicaba abortos ilegales en el Londres de los años cincuenta y que es juzgada y condenada por ello–, *Las normas de la casa de la sidra* (Lasse Hallström, 1999) –drama proabortista que pone sobre la mesa el relato extremo de una muchacha embarazada de su propio padre– o *Apio verde* (Francesc Morales, 2012) –angustioso drama narrado en clave de *thriller* sobre el aborto terapéutico–; y por otro, con las consideradas cintas provida, como *Bella* (Alejandro Monteverde, 2006) –historia de amistad entre un cocinero y una camarera embarazada de su amante, que no quiere ser madre–, *Juno* (Jason Reitman, 2007) –simpática comedia independiente sobre el embarazo de una adolescente y su relación con la familia a la que decide entregar al bebé en adopción– u *October baby* (Andrew Erwin, Jon Erwin, 2011) –historia real de una joven que descubre con 19 años que sobrevivió a un aborto por inyección salina y que decide buscar a su madre biológica–.

Pero hay otras películas importantes con matices mucho más sutiles en lo que refiere al drama de la mujer que aborta y a las heridas que esto deja en su cuerpo y su espíritu. Tal es el caso de los tres filmes que a continuación desarrollaremos brevemente: *Young adult* (Jason Reitman, 2007); *4 meses, 3 semanas, 2 días* (Cristian Mungiu, 2007), y *Cosas que diría con solo mirarla* (Rodrigo García, 2000).

En *Young adult* la protagonista es Mavis, una mujer soltera de 35 años, escritora de novelas de adolescentes, que llena su vida con borracheras y amantes circunstanciales. Cuando se entera de que su exnovio del instituto ha sido padre, decide volver a su ciudad natal a seducirle. Allí se encuentra con sus antiguas compañeras de clase, que se refieren a ella como “la puta zumbada reina del baile” y a un exnovio que no se deja camelar. Porque hay algo en la vida de Mavis que no cuadra. Algo le ocurre. Solo al final sabremos qué herida esconde el corazón de esta mujer cuando, borracha y en una situación patética, confiesa su secreto:

¿Sabéis que es lo más gracioso? Que yo podría haber tenido esta fiesta hace mucho tiempo. Esta fiesta exactamente. Buddy y yo estuvimos juntos cuatro años y éramos inseparables (...) Sí, Buddy me dejó embarazada a los 20, íbamos a tenerlo. Íbamos a tener un bebé y una fiesta para darle nombre



y todo eso. Y entonces a las 12 semanas tuve un aborto<sup>8</sup> de Buddy. Algo que no le deseo a nadie. No sé, quizá si las cosas fueran un poco más acogedoras ahí abajo en este cuerpo destrozado, Buddy y yo estaríamos aquí y ahora con un adolescente porque siempre nos reconciliábamos. ¡Siempre!

El modo en que Mavis gestiona su dolor lleva implícito un sentimiento de angustia que le impide relacionarse de manera sana con la vida adulta, toda ella es una *young adult*<sup>9</sup>, que vive desolada, solitaria y emocionalmente deshecha.

En las antípodas de esta dramedia<sup>10</sup> está *4 meses, 3 semanas, 2 días*. Esta premiada película –Palma de Oro en el Festival de Cannes y premio FIPRESCI– cuenta la desgarradora historia de dos amigas en los últimos días de la Rumanía comunista de Ceaucescu, que se recluyen en un hotel para que a una de ellas le sea practicado un aborto clandestino. El agónico desarrollo de la historia narrada en clave de *thriller*, el drama humano, el abuso sexual de que son víctimas por parte del hombre que va a practicar el aborto, la desesperación de ambas mujeres, la soledad y la claustrofobia hizo que esta película se leyese como un alegato a favor del derecho al aborto. Sin embargo, la película tiene mucho más. Mediante un lenguaje cinematográfico descarnadamente real pero distante, y con la corporeidad de un filme de terror, es innegable que Otila y Gavita son víctimas de un sistema inhumano. Y el resultado de todo este relato de angustia y miedo es el cadáver del bebé abortado yaciendo en una toalla, filmado con la misma distancia y frialdad que todo el relato, pero mostrando el resultado directo de lo que ahí ha ocurrido. La mirada del director sobre el tema no es desde el punto de vista legal o ilegal de la cuestión (muchos vieron que la comisión del delito es el modo en que estas dos mujeres se enfrentan al régimen), tampoco desde el punto de vista físico (Gavita puede morir y el repulsivo señor Bebe abusa sexualmente de ambas), sino del moral, porque ambas quedan destrozadas de por vida cuando ven el resultado de ese acto “de libertad”. La cámara muestra sus caras, baja hasta el suelo y

<sup>8</sup> En su versión original en inglés dice *miscarriage*, que significa ‘aborto natural’. *Abortion* se refiere al aborto provocado.

<sup>9</sup> Voz inglesa que sirve para referirse al público joven al que Mavis destina sus novelas.

<sup>10</sup> Género cinematográfico oficioso que sirve para referirse a los dramas con toques de comedia.



muestra el cuerpo del bebé y vuelve a sus caras, cambiadas para siempre. Ya da igual si ese acto es legal o ilegal, ellas lo sienten inhumano: “No lo tires a la basura”, le pide Gabita a Otila. El espectador, exhausto ante tanto dolor, contempla con desesperanza la escena final del filme:

GABITA: ¿Lo has enterrado? (Silencio)

OTILA: ¿Sabes qué vamos a hacer? No volver a hablar de esto nunca más.

Brevemente destacamos el caso del aborto de *Cosas que diría con solo mirarla*, obra cumbre –y prima– del realizador colombiano, que en todas sus películas –*Nueve vidas* (2005), *Albert Nobbs* (2011) y *Madres e hijas* (2016)– ofrece una mirada íntima de la mujer y su feminidad desde el punto de vista de la maternidad, la sexualidad, la soledad, el duelo o el aborto. En *Cosas que diría con solo mirarla*, una película coral llena de personajes femeninos fascinantes, llama especialmente la atención el de Rebeca –Holly Hunter–, la directora de un banco que está embarazada de un hombre casado que la ha animado a abortar.

Lo que muestra el cine de García es fundamentalmente la reacción de sus personajes ante lo que les ocurre. Apenas muestra la relación extramatrimonial, ni el aborto, aunque sí el rostro de Rebecca –descompuesto, sufriente, angustiado– mientras se lo practican. Acaba la intervención y Rebecca avanza hacia su coche tambaleándose, a la deriva, llorando mientras acude a los brazos de su amante, que se queda aliviado al saber que todo ha terminado. En pocos y elocuentes segundos podemos ver cómo esta mujer se va a quedar sola, sin su hijo y sin su amante, al que parece imposible que Rebeca pueda perdonar por haberla empujado a llevar a cabo ese aborto, libre y legal.

#### §4. LA MATERNIDAD COMO DERECHO

Otro de los efectos colaterales de esta situación en la que la maternidad ya no tiene por qué desarrollarse dentro de un ámbito familiar tradicional es la concepción de esta como un derecho de la mujer, un concepto muy alejado de la idea de derecho natural. Si bien esta visión de la maternidad queda de



manifiesto en las películas que tratan el tema del aborto, también merecen una mención aparte las que lo tocan desde un punto de vista de la propia maternidad, más optimista y bienintencionado. En ellas sobrevuela la idea de ser madre para satisfacer la necesidad, el anhelo o la vocación maternal de la mujer, pero sin que haga falta un padre o una pareja para ello.

Este tema lo ha abordado el cine de manera más bien superficial y sin ahondar demasiado en los problemas que esta situación puede acarrear. Si bien en *¡Menudo fenómeno!* (Ken Scott, 2013) se fantasea de manera grotesca con la idea de que de una misma donación de esperma nacieron 533 personas de las cuales 142 quieren conocer ahora a su padre biológico, otras comedias plantean la cuestión de los tratamientos de fertilidad como meros recursos para hallar ese bien mayor que es traer una vida a este mundo. Así ocurre en *Olvidate de París* (Billy Crystal, 1995) –en la que un matrimonio se somete a un tratamiento de fertilidad y se presentan de manera simpática los problemas que de ahí surgen–, *Como los demás* (Vicent Garenq, 2008) –dramedia gay sobre una pareja homosexual que le pide a una amiga que tenga para ellos el hijo que desean– o la serie *Friends* (David Crane, Marta Kauffman, 1994-2004), en la que el personaje de Phoebe gesta y alumbró a los trillizos de su hermano ante la imposibilidad de su cuñada de poder soportar un embarazo.

Pero uno de los ejemplos más elocuentes de los últimos años lo encontramos en la comedia *El plan B* (Alan Poul, 2010). Dicho plan consiste en que la protagonista del filme, Jennifer López, se someta a una fecundación in vitro de un donante anónimo ante la eterna espera del hombre perfecto, que no acaba de llegar. Decide ejecutar el plan, y justo al inicio del embarazo aparece por fin el candidato ideal, al que tendrá que dar explicaciones cuando su relación se convierta en algo más serio. Previsible y sin emoción de ningún tipo más allá de algún diálogo con cierta gracia, en esta película se dan cita varios de los temas antes mencionados: el derecho a la maternidad, nuevos modelos de familia, etcétera.

Y una última forma en la que se aborda el tema de la maternidad como derecho es la que la sitúa en el seno de las parejas homosexuales, como hemos mencionado en algunos ejemplos anteriores. *Los chicos están bien* (Lisa Cholodenko, 2010) es una de las obras cumbre en lo referente a la normaliza-





ción de la familia gay. Protagonizada por Annette Bening y Julianne Moore, cuenta la historia de dos hermanos adolescentes, chico y chica, en el momento en que deciden conocer a su padre biológico. Sus madres, una pareja lesbiana, se inseminaron del mismo donante y cada una gestó y alumbró a uno de ellos. El padre biológico es un tipo interesante, *hippie*, sexi y encantador, que perturbará la estabilidad de la familia cuando una de las madres mantenga relaciones sexuales con él y todo su perfecto mundo se tambalee. De hecho, el único que sale malparado en toda la película es este varón de cuarenta y tantos años, que de alguna manera busca en esta familia la estabilidad que no ha podido dar a su vida. Mientras las dos madres afirman, por un lado, “No es su padre, es nuestro donante de esperma”, y, por otro, “Ya sé que es su padre biológico y toda esa mierda, ¿pero nosotras qué?, ¿no bastamos?”, el discurso queda claro: el hombre ya no es necesario para formar una familia.

Tras verse y aplaudirse hasta la extenuación la película en el Festival de Berlín, Luis Martínez hacía una aguda crítica al filme en *El Mundo*:

Por alguna razón, el cine militante “gay” es cada vez más declaradamente sexista. Hasta, por extraño que parezca, homófobo. (...) Todo lo bueno (que es mucho) de la película es tirado por la borda por culpa de ese empeño de la normalidad a machamartillo. De repente, toda ella se transforma en una reivindicación de la uniformidad (...) Ver a Bening expulsar como una loba herida al macho intruso (Ruffalo) que ha venido a destruir la armonía de la tribu recuerda demasiado vivamente a esos “tics” posesivos que, tiempo atrás, el cine “gay” denunciaba a voz en grito (2010).

## §5. LA MUERTE DEL HIJO

La muerte del hijo es uno de los grandes temas recurrentes de la historia del cine, y en este caso se presenta como la otra cara del aborto o del rechazo del hijo. Uno de los casos más evidentes de la cinematografía moderna es *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013), un espectacular drama espacial rodado en un impactante 3D estereoscópico en el que personaje central, Ryan Stone –Sandra Bullock–, se convierte en la única superviviente de un accidente en la base de la NASA, que la deja a la deriva en el espacio. La situación de



Stone se constituye en una perfecta metáfora de su situación vital, pues, tras la muerte de su hija, esta mujer se ha quedado sola y sin rumbo.

Con la cámara puesta “en el ojo de Dios”<sup>11</sup>, Cuarón nos obliga a mirar el mundo desde fuera, con toda su belleza y armonía, pero también con esa basura espacial que azota sin parar a Stone, de nuevo una metáfora de la metarrealidad y abismo en que vive. Este drama antropológico choca de bruces con la mentalidad del sueño americano –descrito como autosuficiente, existencialista, algo *naïf* y con cierta inclinación hacia la idea de la predestinación de algunas vertientes del protestantismo, que encarna el personaje de George Clooney– y se centra en el drama humano, en el deseo visceral de redención, de volver a nacer y abandonar ese dolor que no le permite vivir y que ahora ha de convertir en algo bueno para poder sobrevivir.

No es casual, por tanto, que esta heroína sea una mujer especialmente afeada, que ha renunciado a cualquier tipo de seña de identidad femenina, que se reconoce vacía, aunque ávida de una existencia sobrenatural, de esperanza: “Podría hacerlo yo misma, pero no he rezado en mi vida, así que... Nadie me ha enseñado a hacerlo. Nadie me ha enseñado. (...) Yo le cantaba a mi hija. Espero verla pronto”. Estas líneas de guion nos muestran cómo Cuarón, de educación católica, otorga al relato una dimensión religiosa, mostrándonos la desazón que provoca en Ryan el no saber rezar –tal vez su agnosticismo, ese querer creer y no poder–, así como su deseo de encontrarse con su hija en algún momento y en algún lugar.

Estas heridas también aparecen en la obra de Alejandro González Iñárritu en no pocas ocasiones, aunque en su caso es más frecuente el discurso sobre la paternidad rota –*El renacido* (2015), *Biutiful* (2010) e incluso *Birdman o La inesperada virtud de la ignorancia* (2014)–. Los ejemplos más significativos en cuanto al tema que nos ocupa los hallamos en *Babel* (2006) y *21 gramos* (2003). En la primera, que narra varias historias en paralelo, vale la pena centrarse en la del matrimonio americano formado por Susan y Richard –Brad Pitt y Cate Blanchet–, que en plena crisis de pareja viaja a Marruecos

<sup>11</sup> Término cinematográfico que se usa de forma coloquial para describir cómo la cámara está a una altura elevada, distante, que mira sin prisas la narración y que inspira en el espectador empatía y benevolencia con el drama del personaje.



para recuperar su relación, cuando ella recibe un tiro durante una excursión y está a punto de morir desangrada. Este relato sobre el dolor, la soledad, la sensación de abandono y las heridas sin cerrar, halla su máxima expresión en esta pareja abocada a la autodestrucción por no haber superado la muerte del menor de sus tres hijos, fallecido en un accidente doméstico al año de nacer. Será en ese momento de especial patetismo cuando este matrimonio logre perdonarse y resurgir de su propio dolor para seguir adelante. Por su parte, el personaje de Cristina –Naomi Watts– en *21 gramos* se hunde en el lodo de su propia vida cuando su marido y sus dos hijas mueren atropellados. De nuevo con guion de Guillermo Arriaga<sup>12</sup> muestra a la mujer desesperada que es incapaz de gestionar su propia vida y sus emociones ante la ausencia de sus hijas, un duelo para ella mucho más duro y tormentoso que el de la muerte de su marido. La actriz australiana recuperaría un personaje similar en la anteriormente nombrada *Madres e hijas*, en el que da vida a una mujer dada en adopción que arrastra una serie de heridas de su infancia y juventud que solo es capaz de gestionar mediante una vida sexual algo extrema y bizarra, pero que hallará la propia redención cuando se quede embarazada de un hombre al que ama, pese a que su vida esté en juego por llevar a término ese embarazo.

Por último, resulta de obligado cumplimiento citar *Una segunda oportunidad* (Susanne Bier, 2014), una película sobre dos madres: una de ellas lleva una vida idílica y feliz, pues acaba de ser madre junto a un marido que la adora; y la otra es una yonqui destrozada por dentro y por fuera incapaz de ocuparse de su bebé recién nacido, hijo de otro drogadicto. El marido de la primera entrará en una crisis existencial cuando, tras la muerte de su hijo, cambie su cadáver por el de la pareja yonqui, con la idea de quedárselo y trasladar su dolor a otra mujer, que, según él, no merece ser madre tanto como su propia esposa. Una interesante y desgarradora lectura sobre cómo una madre, cualquiera que sea su condición social y circunstancias personales, sufre el mismo dolor y amargura interior ante la muerte de su hijo. De igual modo, referiremos otros títulos interesantes, como *El amor y otras cosas imposibles*

<sup>12</sup> El mexicano se estrenó como director con una película también escrita por él, *Lejos de la tierra quemada* (2008), otro interesante filme sobre una relación madre-hija tormentosa y destructiva, que no tuvo buena acogida entre la crítica y el público pese a su excepcional ejecución y su magnífico reparto: Charlize Theron, Jennifer Lawrence y Kim Basinger.



(Don Roos, 2009), *La luz entre los océanos* (Derek Cianfrance, 2016), *Magnolias de acero* (Herbert Ross, 1989), *El mejor* (Shana Feste, 2009), *La habitación del hijo* (Nanni Moretti, 2001) o *En la habitación* (Todd Field, 2002), que por desgracia no podemos desarrollar pero que merecerían una reflexión más amplia.

## §6. LA MADRE CORAJE Y LA AUSENCIA PATERNA

Es interesante considerar que, quizá, uno de los iconos más frecuentes y significativos del cine actual sea la madre coraje. Su frecuentísima aparición en el cine contemporáneo está inevitablemente vinculada a la ausencia paterna. A este respecto, resultan significativas las palabras de Juan Orellana sobre la ya citada *Todo sobre mi madre*:

El título de la película de Almodóvar ya adelanta lo que luego el filme nos va a confirmar: nada sobre mi padre. Así como la figura materna es una de las claves de la filmografía almodovariana, la paterna, si alguna vez aparece, lo hace con connotaciones poco felices (2007, p. 55).

Si bien no se puede hablar de una ausencia sistemática de padres en la ficción, ni de la omnipresencia de madres coraje, no es descabellado relacionar ambos fenómenos. Personajes tan populares como Angelina Jolie en *El intercambio* (Clint Eastwood, 2008) o *Un corazón invencible* (Michael Winterbottom, 2007), Björk en *Bailar en la oscuridad* (Lars von Trier, 2000), Penélope Cruz en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) o Julia Roberts en *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000) interpretan personajes con algo en común: todas ellas se enfrentan a problemas sin un contexto familiar que las respalde o al menos en el que la figura del varón esté presente.

La representación paterna es sistemáticamente desautorizada desde los medios de comunicación, y el cine no es ajeno a esa tendencia. Por ejemplo, encontramos muchas series televisivas en las que el padre es incapaz de situarse correctamente en una relación educativa con sus hijos adolescentes, como es el caso de *Los Serrano* (Alex Pina *et al.*, 2003-2008). En el cine



contemporáneo tenemos ejemplos de lo mismo en *Educando a J* (Christine Lahti, 2001), o de padres que por su forma de ejercer la autoridad generan inevitablemente en el espectador un rechazo hacia lo que representan, como el personaje del coronel Fitts (Chris Cooper) de *American Beauty* (Orellana y Martínez Lucena, 2010, p. 76).

Dentro del amplísimo abanico de películas sobre el papel de las madres coraje, *En tierra de hombres* (Niki Caro, 2005) merece una mención aparte. Cabe destacar no solo que está basada en un caso real sucedido en Minnesota, sino que en ella se intrincan algunos de los temas, si no todos, de los desarrollados en este artículo. Se trata de uno de los primeros casos judiciales por acoso sexual denunciados, en el que se trata de desacreditar social y moralmente a la denunciante, una madre soltera de dos hijos de distintos hombres, para que pierda el caso. Es 1983, y las mujeres acaban de empezar a trabajar en la minería por imperativo legal. Sus compañeros las desprecian y acosan, veján y humillan, psicológica, verbal, física y sexualmente hasta que el personaje brillantemente interpretado por Charlize Theron planta cara al silencio y al miedo de sus compañeras de trabajo, que la consideran débil por haber alzado su voz en contra del patriarcado. Este profundo canto a la dignidad de la mujer en tono de denuncia tiene la particularidad de no caer en recursos pancartistas fáciles, sino que lo hace desde una profunda humanidad<sup>13</sup>.

Y en el ámbito español, la película *Solas* (Benito Zambrano, 1999) ilustra gran parte de los aspectos que caracterizan a la maternidad, y que hoy son rescatados en numerosas películas en nuestro país, aunque pocas veces con tanta sensibilidad y acierto: la soledad, la prudencia, la esperanza, así como numerosos rasgos de una heroicidad silenciosa y discreta que casi siempre fructifica en la creación de un ámbito solidario. Las vivencias de infancia y juventud de María –Ana Fernández–, marcadas por los malos tratos sis-

<sup>13</sup> Cabe destacar el momento en el que Josey le explica a su hijo mayor que fue fruto de una violación: “Yo no quería tenerte, Sammy. Me había pasado algo terrible y sólo quería olvidarlo. Ese día, lo que ese hombre me hizo... Me convirtió en algo distinto. Yo era una chica que había sido violada y tú eras esa ‘cosa’ que me lo recordaba todo el tiempo. Y una noche estaba acostada en la cama y te moviste dentro de mí como una pequeña mariposa revoloteando ahí dentro. Y de repente me di cuenta... Simplemente supe que no eras de él. Que eras mío. Que eras mi bebé. Y que nuestros destinos estaban ligados. Sólo nosotros dos. Tú no tuviste nada que ver con aquel horror, ¿me oyes?”.



temáticos, y la realidad que la rodea, paupérrima y desoladora, provocan el desarrollo de unos esquemas ideológicos que distan considerablemente de los de su madre, Rosa –María Galiana–, y cuando ambas se reencuentran, el conflicto generacional se manifiesta con fuerza. Esta relación materno-filial pone de manifiesto un cambio que, sin embargo, queda superado por el amor y la generosidad de Rosa. La figura materna se presenta, por tanto, como principal vehículo de actualización para el cambio, sin olvidar ni despreciar –y ahí radica uno de los puntos fuertes de la película– unos esquemas ideológicos propios, en algunos aspectos, del régimen dictatorial español, aparentemente superados.

La reconstrucción moral de María se hace especialmente patente en un acontecimiento muy concreto: el descubrimiento de que está embarazada. La primera reacción, negativa, ante su embarazo resulta lógica, dadas sus circunstancias. No obstante, en el fondo ella quiere ser madre, y finalmente manifiesta sus deseos de no abortar al bebé que espera, y la inseguridad y sufrimiento que le genera su situación de absoluto desamparo. María no encuentra apoyos de ningún tipo –a su amante y padre de su hijo, un rudo camionero que no la ama y no quiere ser padre le dirá, llena de odio: “Ni muerta tengo yo un hijo tuyo”–, y aquellos con los que cuenta –su madre, su vecino– suponen la recuperación de un modelo familiar que teme profundamente, en la medida en la que supone un compromiso y un afecto que María relaciona con una infancia y juventud tortuosas.

Si comparamos este tipo de situaciones familiares con aquellas que representaban el cine clásico, podemos sostener, generalizando, que hombre y mujer ya no luchan juntos como pareja, como matrimonio, sino que se enfrentan, y en este enfrentamiento, y en la mayor parte de los casos, el hombre sale perdiendo, lo que se manifiesta en la presentación de una figura paterna generalmente desautorizada y débil, cuando no ausente<sup>14</sup>; y la madre emerge

<sup>14</sup> Aquilino Polaino se refiere a la importancia de la presencia paterna y al derecho del hijo de conocer a sus respectivos padres, hablando de este como “un derecho irrenunciable porque, como demuestran hasta la saciedad todos los estudios al respecto, esta relación influye sustancialmente en su desarrollo cognitivo y emocional. Tal relación es constitutiva del ser del hijo y, por eso mismo, no es negociable. Lo que significa que los padres deben estar informados de los deberes que deben asumir como obligación natural que deriva de su paternidad” (Polaino-Lorente, 2010, p. 17).



como un verdadero icono, cuya heroicidad aparece sin embargo empañada por entornos desunidos o en proceso de disolución, que no la ayudan y contra los que lucha.

## §7. CONCLUSIONES

En un contexto social en el que la familia se encuentra sometida a una revisión crítica y cuyo paradigma parece encontrarse cada vez más lejos de ser el único modelo posible a la hora de recibir a los hijos, la maternidad y los cauces a través de los cuales se llevaba tradicionalmente a cabo se ven necesariamente afectados. Esto tiene unas consecuencias sobre la mujer y la manera en la que se contempla a sí misma y es contemplada desde el conjunto de la sociedad.

El tema de la maternidad en el cine contemporáneo se encuentra presente de manera abrumadora. Se aborda desde diferentes perspectivas, aunque podemos hablar de una serie de temas recurrentes que nos ofrecen un fresco de la situación de la mujer con respecto a la maternidad en los últimos años.

No puede obviarse un ataque encubierto a la llamada familia tradicional, así como la existencia de un cine que atiende a las estructuras familiares para vincular el discurso de los filmes con una defensa de la ideología de género, que subyace en multitud de producciones. Películas que con mayor o menor acierto ofrecen una visión negativa de la familia tradicional o la describen relacionándola con factores ideológicos o sociales.

En líneas generales, el análisis de los personajes maternos nos permite constatar que existe un discurso de insatisfacción y frustración permanente, que no es sino el reflejo de una crisis de identidad. La felicidad de la práctica totalidad de los personajes femeninos que analizamos está determinada por lo que les pasa o por lo que les falta, no por lo que son, es decir, un novio, un hijo, un marido, o en el caso de tenerlo la incapacidad para integrarlo.

No abundan las madres ideales, sino más bien todo lo contrario. La atención del cine a las secuelas del aborto y la maternidad rota, el duelo de las madres por sus hijos muertos, o la emergencia de una madre coraje –generalmente relacionada eso sí, con un modelo familiar en crisis– manifiestan





que, en medio de la desorientación que producen los cambios de la historia, la mujer sufre por su maternidad y lucha por mantenerse fiel a sus hijos; y, si no lo hace, quedan patentes las consecuencias. Por tanto, podemos afirmar que la dimensión maternal de la mujer se presenta como algo irrenunciable, mientras que la figura paterna, tan necesaria, es más huidiza.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Capra, F. (1971). *Autobiografía. El nombre delante del título*. Madrid: T&B Editores.
- Ester, B. (2015). *En tierra de hombres: mujeres y feminismo en el cine contemporáneo*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Flaquer, L., e Iglesias de Ussel, J. (1993). Familia y análisis sociológico: el caso de España. *Reis*, 61, 1-19.
- Harari, Y. (2016). *Homo Deus*. Barcelona: Editorial Debate.
- Lanuza, A. (2011). *El hombre intranquilo, mujer y maternidad en el cine clásico americano*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Martínez, Luis (17/02/2010). El cine “gay” puede ser sexista. *El Mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/17/cultura/1266421080.html>
- Orellana, J. (2007). *Como en un espejo, drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Orellana, J., y Martínez Lucena, J. (2010). *Celuloide posmoderno, narcisismo y autenticidad en el cine actual*. Madrid: Editorial Encuentro.
- Polaino-Lorente, A (2010). *¿Hay algún hombre en casa? Tratado para el hombre ausente*. Madrid: Desclee de Brouwer
- Ratzinger, J. (2006). *La sal de la tierra*. Madrid: Editorial Palabra.
- Trillo-Figueroa, J. (2009). *La ideología de género*. Madrid: Editorial Libros Libres.
- Valverde, C. (2003). *Génesis, estructura y crisis de la Modernidad*. Madrid: BAC.



