MADRES Y PE
EN EL MELOD
DE LA ABNEGACIÓN

ESCRIBE **VICTORIA VIVES CRUZ**

En el melodrama, la figura materna ha representado el sacrificio y el desprendimiento, pero, en ocasiones, ha dado lugar a una figura más oscura: la madre marcada por el pecado. En ella, el amor convive con la culpa de quien ama en exceso, desea o abandona —y suele ser castigada por ello—. En sus formas contemporáneas, el género deja de juzgarla para explorar y, a veces, reivindicar su ambigüedad.



En *Los olvidados* (1950), la madre y sus hijos comparten un hogar donde el cobijo convive con la hostilidad.

Foto: *Encadenados*, revista de cine

La madre es el personaje más importante en el cine; es la figura sobre la que se puede hacer cualquier tipo de película de cualquier género.
Pedro Almodóvar

UN REFLEJO DE SU TIEMPO

En nuestros tiempos, cada vez más veloces y apáticos, surgen algunas dudas: ¿se puede considerar al melodrama como un género olvidado?, ¿cómo sobrevive el melodrama hoy en día? A lo largo de los años, este género ha sido atravesado por múltiples transformaciones y marginado por diversas audiencias, quienes lo tildaron de exagerado e irreal y lo consideraron un cine de masas. Fue también catalogado de manera condescendiente como un *woman's film* por su sentimentalismo, como aquellas películas protagonizadas por Bette Davis o Joan Crawford en Hollywood. Se les otorgó una connotación negativa y fueron subestimadas a un carácter de menor relevancia frente a un cine identificado como más serio. Fueron relegadas a la única función

CADO
RAMA:
A LA INMORALIDAD



de entretener a un público popular y comercial. Es decir, fueron despreciadas durante mucho tiempo a pesar de constituir la gran mayoría de películas vistas por el público (Hardcastle, 2016)[1]. Desde sus grandes y elocuentes muestras de amor, sus largos dolores y profundos pecados hasta sus personajes comúnmente condenados al castigo y la desgracia, el melodrama ha sido conocido como el corazón del cine según diversos autores[2]. Este género "ha ocupado siempre, en sus variadas definiciones, un lugar central en moldear los campos del debate sobre identidades sexuales, familiares y nacionales" (Hardcastle, 2016, p. 62). En este sentido, Anne Hardcastle sostiene que el melodrama

> se aprovecha de las elaboraciones y exageraciones tanto estéticas como sentimentales y de una simplificación de las posiciones morales para hacer más visibles los problemas irresueltos que residen dentro de las normas sociales que ejercen presiones injustas sobre los protagonistas. (2016, p. 64)

Entre los personajes más emblemáticos del melodrama, la madre destaca como una figura clave y de carácter central, tanto en el arte como en la vida real. En un género que ha desarrollado y albergado históricamente los conflictos morales y sociales con gran intensidad, la maternidad, como concepto, ha sido una de las figuras más cargadas de significado. Ejemplo de ello son los personajes de Sara García en el cine mexicano o Annie Johnson, personaje de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*. Douglas Sirk, 1959), especialmente porque se asocia el concepto con el pecado y este se encuentra marcado por el sacrificio.

La madre es usualmente tratada como un ser de extremos: obediente o transgresora. Pero, sea cual sea el camino que hayan elegido, las madres aparecen casi siempre condenadas al castigo. A través de estas penitencias, la figura de la madre es despojada de toda individualidad y representada como un medio para cubrir las necesidades de una sociedad y "de personas reales", es decir, de los hombres (Soto, 2013). Esto demuestra cómo el cine ha instrumentalizado la imagen materna convirtiéndola en un soporte narrativo para los conflictos de la sociedad más que en un sujeto autónomo. Para representarlas ante las espectadoras, se han utilizado diversas clasificaciones que parametrizan su significado, usualmente dado desde "términos de la falta y de cómo se podría reemplazar su 'incompletitud'" (Soto, 2013, p. 59).

Siguiendo la teoría fílmica feminista, "son múltiples las clasificaciones de los paradigmas maternales ... pero todos ellos



Foto: Sony Picture Classics



Foto: Filmaffinity

1 De hecho, la crítica Laura Mulvey sostuvo que los estudios sobre las definiciones del melodrama cambiaron la historia de la teoría cinematográfica (Hardcastle, 2016).

2 El teórico Jesús Martín-Barbero señala que "más que un género, durante muchos años el melodrama ha sido la entraña misma del cine, su horizonte estético y político. De ahí en buena parte su éxito popular, tanto como el largo desprecio de las élites consagrando a propósito del cine el peyorativo y vergonzante sentido de la palabra melodrama" (Hardcastle, 2016, p. 161).



Paula (Yohana Cobo) consuela a su madre Raimunda (Penélope Cruz) en *Volver* (2006).

parten de esta primera clasificación de la madre *buena* y la madre *mala*" (Herrero, 2011, p. 58). Mientras que el primer grupo de madres concentra a todas aquellas mujeres que, tras la gestación, siguen las normas puristas de la sociedad patriarcal y son vistas como seres de redención y sacrificio que merecen devoción, la contraparte reúne a todas aquellas que han encarnado lo que se considera "el paradigma de la madre fálica" (Herrero, 2011, p. 58). Barbara Creed (1993) señala que "la madre fálica es una figura que amenaza con desestabilizar el orden simbólico al negarse a renunciar al falo simbólico y mantener una posición de poder sobre el niño" (p. 27), como la madre de Norma Bates en *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960). Esta figura se apropia del poder simbólico que se reserva al padre en la sociedad patriarcal y se convierte en un objeto de temor y castigo dentro del relato fílmico. De este modo, no solo la madre fálica encarna una amenaza simbólica y la madre buena, o virginal, el ideal, sino que ambas configuran los límites de lo aceptable para los personajes maternos y reflejan los valores y tensiones de cada época.



En *Mi vida sin mí* (2003), madre e hija comparten un doloroso trayecto sumidas en un silencio difícil de romper.

Teniendo en cuenta que el cine melodramático ha permitido observar cómo se configuran, tensionan o alteran las figuras de la madre buena y la madre fálica a lo largo del tiempo, ¿cuál ha sido el recorrido de estas representaciones en el melodrama?, ¿han cambiado?, ¿hasta qué punto? Si la maternidad refleja la moral y los valores sociales de una época, ¿en qué se diferencian las primeras representaciones de la madre en el imaginario cinematográfico de las madres melodramáticas en las historias contemporáneas? En ese sentido, propongo un recorrido marcado por tres momentos clave de la historia del melodrama para, así, rastrear de qué forma estas representaciones fílmicas dialogan con los valores, tensiones y contradicciones propias de cada época.

LAS MADRES ABNEGADAS: CUANDO EL PECADO NO EXISTE, PERO SÍ EL CASTIGO

¿Cuántas veces hemos visto a una madre sufrir en pantalla sin entender del todo por qué? En los melodramas de la época dorada de Hollywood y en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, las figuras maternas eran representadas como un símbolo de sacrificio absoluto, despojadas de toda integridad individual con tal de poder negociar el mejor futuro posible para sus hijos (en la mayoría de los casos, hombres)[3]. Cuando fallaban en su rol materno, el castigo era inevitable y profundamente trágico. Sin embargo, muchas veces ese castigo llegaba incluso sin que existiera una falta real o un pecado evidente. Películas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941)

3 En el libro *Women and Film: Both Sides of the Camera* (1983), la crítica y teórica feminista E. Ann Kaplan profundiza sobre cómo las representaciones cinematográficas de la maternidad tienden a mostrar a la madre como una figura abnegada que se sacrifica por los hombres de su entorno desapareciendo como persona y convirtiéndose en un medio para satisfacer las necesidades y expectativas masculinas.

contribuyeron a consolidar el ideal de la madre tierna y silenciosamente martirizada. En este imaginario, la figura de Sara García, la Abuelita de México[4], encarna a la perfección este tipo de maternidad abnegada con el personaje de Lupita. En una escena, este personaje, frente a la afirmación "has sido una esclava de la casa", responde "y con mucho gusto". Con ello, resume el mandato de sumisión impuesto a estos personajes. Lupita encarna muy bien el pilar moral del hogar de una sociedad mexicana que venera a la madre sobre todas las demás cosas. Ella es mostrada como un personaje unidimensional que solo existe y se mantiene dentro de su rol materno. Así, el sacrificio no es solo una elección moral, sino una condena, pues las madres no pueden existir fuera de su rol como cuidadoras. En ese sentido, al mínimo desvío de su maternidad —sentir placer, anteponer otras necesidades o simplemente cansarse—, la narrativa melodramática tradicional las castigaba. En el caso de Lupita, no se le permite fallar ni pedir nada a cambio, ni siquiera el cariño de sus propios hijos. Su bondad es medida por su capacidad de sacrificio ante la salvación de su familia y su negación a sí misma.

En *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1945), Margarita, la madre, sufre todo tipo de condenas perpetuas. Su sufrimiento comienza por un pecado original que abre camino a la cadena de sus castigos: haberse involucrado con un hombre casado y, posteriormente, haber quedado embarazada. A través de primeros planos al rostro de la protagonista y una iluminación suave y brillante —característica de los melodramas de ese entonces—, se remarca la dinámica de Margarita con su hijo, Margarito, desplegando la figura de madre como encarnación del sacrificio y el castigo. Ella dedica toda su vida a buscar un único objetivo: hacer de su hijo un gran hombre y, con ello, liberarse de toda culpa y pecado para ser redimida. Sin embargo, la redención parece nunca ser plena: Margarita lucha contra todo, se sacrifica, se prostituye y, sobre todo, resiste de pie en un intento por cambiar su futuro y el de su hijo. Incluso así, su transgresión inicial marca su destino de forma irreversible. El sufrimiento que atraviesa Margarita no solo sostiene la narrativa de la película, también permite restablecer el orden moral: reafirma la figura de la madre sacrificada, cuyo dolor y abnegación son presentados como única vía de redención.

De la misma forma, aparece Annie Johnson, la madre en *Imitación a la vida*, cargando con el desprecio de su hija hasta el final de sus días como parte de su proceso de expiación. Es a través de este personaje por el cual podemos observar una visión de la maternidad, donde el amor incondicional y el dolor se entrelazan de manera inseparable. Annie es capaz de todo por Sarah Jane, su hija, quien la rechaza por ser negra y la compara constantemente con su contraparte blanca, Lora, la otra madre de la película. Mientras Sarah Jane la ve como alguien que carga una condena invisible, la de su color de piel, y la castiga constantemente por ello, Annie es percibida por su entorno como una madre excepcional y digna de admiración por resistir fuerte y maternal ante el desprecio de su hija. Si en vida Annie fue una representación materna dulce y complaciente, atravesada por la abnegación, lo interesante es verla convertirse en un ícono mártir y trágico, visto únicamente desde su rol de madre, sin deseos más allá de la maternidad. En ese sentido, la tensión está ahí: una mujer que no puede desear o enojarse ya es un personaje trágico en sí mismo.

De manera disruptiva para su tiempo, en plena mitad del siglo XX, Luis Buñuel presentó *Los olvidados* (1950) y exhibió en las pantallas mexicanas a una madre que escapaba de toda norma social establecida en el México de entonces[5]. La madre de *Los olvidados*, interpretada por Stella Inda, encarnó a una mujer cansada, harta de sus obligaciones y de la vida que le tocó vivir. En la película, el cariño que siente por sus hijos coexiste con la dureza de ser capaz de negarles un pan, aunque estén hambrientos. Esta es una madre ambigua, llena de capas y contradicciones, cuya narrativa iba en contra de todos los principios.

LAS MADRES INMORALES COMO RESISTENCIA EN RIPSTEIN Y GARCIADIEGO

¿Qué pasa si entendemos a las "malas madres" como figuras trágicas más que

4 Sara García es conocida como la Abuelita de México tras sus múltiples papeles en las pantallas grandes y chicas mexicanas. Por ejemplo: *No basta ser madre* (Ramón Peón, 1931), *Los tres García* (Ismael Rodríguez, 1947), *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), *Allá en el Trópico* (Fernando de Fuentes, 1940), entre otros. Carlos Monsiváis (2004), escritor, crítico y periodista mexicano, también afirma que Sara García es la insuperable madre y abuela mexicana "porque estratifica su actuación en dos niveles: la disolución y la resurrección en las lágrimas, y la voluntad de confundir en un solo personaje al ama de casa y a la cacica" (p. 167).

5 Recuérdese la pelea que tuvieron Jorge Negrete y Luis Buñuel tras el estreno de *Los olvidados* por su representación de una madre "infame" y un México en decadencia.

como villanas? Desde la década de los setenta, la imagen de la madre perfecta y sacrificada comenzó a ser mucho más cuestionada por narrativas que exploran su ambivalencia: madres que no se someten al ideal de pureza y sacrificio, que reclaman su deseo, su enojo, y que exigen un espacio propio, lejos de su rol de cuidadoras. Así surgen las llamadas madres inmorales, entendidas como egoístas, que se eligen a sí mismas, que no se sacrifican del todo. Son mujeres que sienten culpa, pero también deseo.

Foto: MUBI



Janis se aferra a Ana con un íntimo abrazo en *Madres paralelas* (2021).

En el cine mexicano, Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, la dupla melodramática por excelencia como director y guionista respectivamente, se encargaron de subvertir el imaginario tradicional y problematizar las representaciones de la maternidad y las dinámicas de poder dentro de la familia. A través de sus densos guiones, sus poéticos diálogos y sus puestas en escena cargadas de tensión y silencio, desarrollaron una nueva forma de filmar a la madre dentro del melodrama de su tiempo. Con ellos, el melodrama, más que un espacio para consolar, se volvió un espacio para cuestionar.

Las madres construidas por la dupla son figuras oscuras, incómodas y pesimistas. Como señala Garciadiego, "son personajes de melodrama que se asumen como tal, pero lo que los distingue es la moralidad. Moralidad a la inversa" (Aceves, 2023, párr. 25). Influenciados por el melodrama clásico, ambos cineastas reformularon la estructura del melodrama desde situaciones de decadencia, opresión, encierro y desesperanza, mostrando madres que se niegan a seguir el mandato, lo que terminó de destruir por completo la imagen tradicional de familia y de moral que el cine melodramático, especialmente, en la industria hispanohablante.

Así, Garciadiego y Ripstein incorporan el exceso emocional, visual o narrativo, característico del melodrama, no solo como una herramienta estética, sino como un mecanismo crítico. Las madres no solo son condenadas moralmente por la trama, también se adentran en el exceso para hacer visible aquello que la sociedad quiere suprimir: el deseo, la ambición y la sexualidad femenina. Como describió el propio Ripstein, la madre ripsteiniana es "el verdadero agente del escándalo" (como se cita en Esterrich, 2005, p. 64). Carmelo Esterrich (2005) señala que, lejos de destruir por completo la imagen familiar en el melodrama, los cineastas expusieron "una crítica de la distorsión creada en los años 30 y 40, además del deseo de una madre mucho más compleja (y quizás por eso tan desconcertante) en la tradición fílmica mexicana" (p. 74).

En la primera colaboración de la dupla con *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1986) o en *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein, 1996), la madre pasa a ser una figura impura y corrupta: el pecado existe, ella carga con él y lucha con todas sus fuerzas para ir en contra y no quedar atrapada en ese sistema de valores que la asfixia. En *Profundo carmesí*, Coral abandona a sus hijos en un orfanato para ser libre y huir con un hombre al que apenas acaba de conocer[6]. Esa deserción del mandato materno la condena a una vida llena de decadencia y humillación por todos lados. Aunque intente huir, su destino trágico la persigue. La acompaña siempre la culpa, el desprecio y el recuerdo de sus hijos. Su destino es, inevitablemente, la muerte

6 Carmelo Esterrich (2005) señala que "en un país donde se venera a la madre, estos filmes se han rechazado como un insulto a las cabecitas blancas y se han descartado, por parte de la audiencia nacional e incluso parte de la crítica, por estar lejos de la realidad, señalando que una madre mexicana nunca haría eso" (p. 65).



En *Todo sobre mi madre* (1999), la fascinación de Esteban ante el escenario contrasta con el dolor que la representación despierta en su madre Manuela.

o la tragedia perpetua. En este caso, el pecado como cuestión moral queda en segundo plano y el melodrama deja de ser un simple relato de sacrificio para convertirse en una crítica al sistema opresivo que somete a las mujeres.

En *Así es la vida...* (Arturo Ripstein, 2000) y *Las razones del corazón* (Arturo Ripstein, 2011), se exploran otros matices a través de la talentosa Arcelia Ramírez que interpreta a mujeres que, antes que madres, son amantes y sujetos deseantes. Estas mujeres, marcadas por el abandono, no se resignan al dolor como castigo; lo enfrentan desde la desesperación, el enojo y el deseo. Ya no buscan redención en la maternidad, sino una forma de habitarse a sí mismas. Son madres que les ruegan a sus hijos que las olviden y nunca las perdonen buscando escapar, borrar su maternidad y conseguir huir. Sin embargo, en el universo de Ripstein y Garciadiego, ese gesto de huida es imperdonable: quienes se alejan del ideal materno no acceden a una libertad real, sino que quedan atrapadas en un destino trágico e irreparable.

Así, las madres del cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego son personajes que resisten desde el margen. Encerradas en casas oscuras y melancólicas, habitaciones asfixiantes o vidas rotas, sus cuerpos maternos no ofrecen consuelo, sino incomodidad. Son mujeres que desean, que abandonan y que transgreden; y por eso, el sistema las condena. Con sus melodramas, Ripstein y Garciadiego consiguieron que la maternidad dejara de ser un espacio de redención para convertirse en una cárcel sin barrotes en la que el castigo no es solo moral, sino estructural.

REDENCIÓN Y AMBIGÜEDAD MATERNA EN ALMODÓVAR

Pedro Almodóvar posee una capacidad muy humanizada para mostrar a mujeres en su complejidad más desbordada y, con ellas, reimaginar la maternidad fuera de los marcos más tradicionales

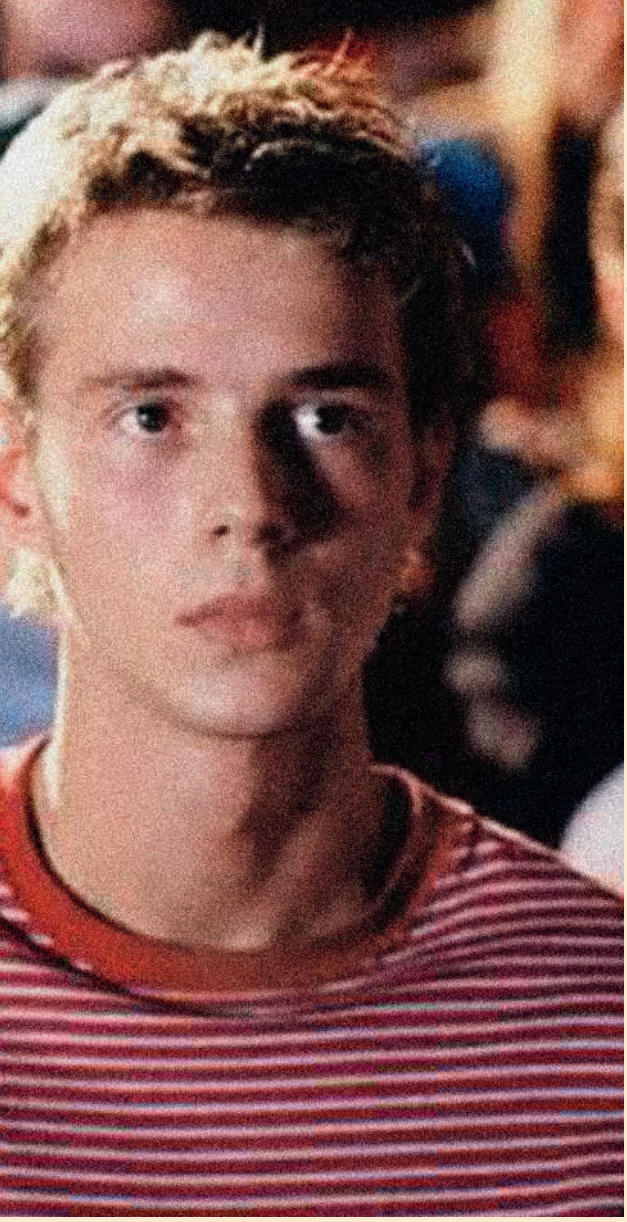


Foto: filmaffinity

del melodrama. En su cine, el pecado materno surge como contraste de lo tradicionalmente castigado en las narrativas clásicas. A través de historias transgresoras, Almodóvar ha transformado radicalmente la representación de la figura de la madre dentro del melodrama contemporáneo. En sus películas, el castigo dejó de ser una falta que conduce inevitablemente a la condena moral o al sufrimiento perpetuo y se convirtió en la búsqueda por una experiencia resignificada que abre paso a otras formas de redención y autonomía. Las madres almodovarianas se permiten ser medios de imperfección: cometen errores, reconocen sus límites y exploran sus deseos sin ser reducidas únicamente a figuras de sacrificio. La representación del pecado existe sobre ellas, pero únicamente como vía de resignificación. En lugar

CRÉDITO CLAVE



Foto: IMDb

MARISA PAREDES

La actriz española ha sido estelar en dos películas mencionadas en este artículo: *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein y *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.

de ajustarse al modelo tradicional de la madre abnegada, estas mujeres luchan por trazar sus propios límites y caminos y, en algunos casos, logran alterar en cierta medida el destino trágico que suele imponerse sobre quienes transgreden el mandato materno.

La construcción de estos personajes responde a la voluntad autoral explícita de Almodóvar: su necesidad de representar a personajes con todos sus matices posibles, sus contradicciones y, sobre todo, sus más profundos deseos. Como señaló Lucrecia Martel en los Premios Goya del 2019, Pedro Almodóvar "ya había reivindicado el derecho a inventarnos a nosotras mismas" (Fernando, 2019, 5m11s) y, en un gesto profundamente simbólico, "ya había puesto las prótesis de mamas, los dildos, al lado de un cucharón, de una olla a vapor, al mismo nivel que cualquier cosa útil" (Fernando, 2019, 5m26s). Esta afirmación de la cineasta sintetiza con precisión el espíritu almodovariano: integrar lo doméstico, lo sexual, lo corporal junto a lo emocional y lo materno en un mismo plano de autenticidad narrativa.

Desde *¿¡Qué he hecho yo para merecer esto!?* (1984), Pedro Almodóvar presenta una figura materna cuya redención no es dulcificada ni idealizada, sino profundamente compleja y, en ocasiones, contradictoria. Al igual que el personaje de la madre en *Los olvidados* de Buñuel, Carmen Maura encarna a Gloria, una figura materna agobiada por las exigencias del entorno y atrapada en su normalidad, una vida plana y unidimensional. Su identidad parece haberse reducido exclusivamente a su rol como madre, dejando entrever una existencia marcada por la renuncia y el desgaste. A medida que la narrativa avanza, se despliega el conflicto interno: la urgente necesidad de recuperar su autonomía y reconstruirse como una mujer más allá de los mandatos sociales. Almodóvar construye en Gloria una

EL MELODRAMA HA CONSERVADO SU NÚCLEO AFECTIVO Y ÉTICO: ese gesto de mirar el mundo con intensidad y de mostrar, a través del dolor, lo oculto detrás de la moral y las grietas de lo establecido.

mujer que busca liberarse no únicamente por un descontento personal, sino como forma de resistencia ante un sistema opresivo. Si bien el final puede leerse con tintes trágicos, el cineasta sugiere una posibilidad de reescritura: una apertura simbólica para que Gloria, a pesar de la pérdida, pueda trazar sus propios límites y volver a imaginar su vida desde otro lugar, aunque sin asegurar una transformación efectiva del entorno que la oprime.

Una problemática similar aparece en *Tacones lejanos* (1991), pero desde otro ángulo temporal. Becky del Páramo, interpretada por la gran Marisa Paredes, aparece como una identidad materna atravesada por la misma necesidad de liberación, pero habiendo vivido todo aquello que sentía que tenía que vivir lejos de su identidad como madre. El pecado de Becky, entendido como el abandono, marca su búsqueda de retorno: intenta reconstruir el vínculo con su hija, pero la relación está quebrada y es sostenida por una tensión constante entre el amor y el rechazo, sin encontrar un punto medio en el que puedan cohabitar con tranquilidad como madre e hija. Becky admite y acepta las consecuencias de su abandono, pero no se asume a sí misma como pecadora. Esa distancia ética le permite gozar de sus otras identidades, como profesional y sujeto deseante, y al mismo tiempo buscar un camino de redención hasta su lecho de muerte, cuando su hija finalmente logra comprender el daño causado sin borrarlo de su memoria.

Si bien ambas figuras pueden ser leídas desde una perspectiva tradicional como "malas madres", Almodóvar modifica ese juicio al legitimar sus deseos de autonomía. Las tragedias que atraviesan surgen como un reflejo estructural de una sociedad que intenta penalizar a quienes se apartan del ideal materno, no como un castigo moral. Aunque ambas madres parecen ser conscientes de su condena impuesta ante la norma, sus grandes anhelos de libertad les permiten resignificar esa condena y les conceden la oportunidad de gozar de un destino distinto. Se reconocen como transgresoras, pero también como mujeres que reclaman su derecho a una vida propia. A diferencia de Gloria, que aún no ha vivido su autonomía, Becky regresa desde la experiencia y muestra otra cara de la maternidad fuera del sacrificio y anclada en la posibilidad de ser también otras.

Años más tarde, en *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006), Almodóvar desborda los límites del terreno físico, tangible y tradicionalmente aceptado como rol materno. En *Todo sobre mi madre*, Manuela se enfrenta a la pérdida de su hijo y emprende una búsqueda que le permite reconfigurar su identidad y explorar nuevas formas de maternar en ausencia. La tragedia impuesta por la muerte opera como catalizador de una reinvención subjetiva, donde la maternidad se convierte en un acto de cuidado que se extiende más allá de los lazos sanguíneos. En *Volver*, la figura materna se desdobla en dos personajes fundamentales: Raimunda, quien asesina a su esposo para proteger a su hija de un abuso sexual, e Irene, madre que decide fingir su propia muerte para poder seguir cuidando desde el anonimato. Ambas encarnan una maternidad marcada por decisiones extremas que, aunque se desvían de lo tradicional desde una mirada normativa, revelan una ética del cuidado profundamente arraigada. Lejos de encarnar modelos sacrificados o idealizados, estas madres se enfrentan al dolor, la culpa, el secreto y asumen sus errores como formas de supervivencia y de amor.

En *Madres paralelas* (2021), continúa explorando un rol materno que escapa a la norma. Las madres no encuentran redención en el sacrificio, sino en la subjetividad, el deseo y la necesidad de narrarse a sí mismas. En el cine almodovariano, la maternidad no se instala como un destino natural, sino como una práctica cambiante, que se construye a partir de la autonomía, la redención y las elecciones propias, siempre con capas de contradicciones y deseos. Así, aunque Almodóvar ofrece nuevas formas de pensar la maternidad, sus madres aún conviven con las marcas del juicio social y el dolor.

TRANSFORMACIONES ACTUALES DE LA FIGURA MATERNA

El melodrama, el género de lenguaje emocional por excelencia, ha moldeado con intensidad la figura materna y ha afilado su punto de vista con el tiempo, convirtiendo a la madre en un arquetipo que trasciende la pantalla para dialogar con las estructuras más íntimas de la audiencia. Desde las madres mártires de la época dorada, envueltas en encuadres cargados de luces suaves y melodías dolientes, los silencios incómodos de las madres ambivalentes y desobedientes del cine de Ripstein y Garciadiego hasta las madres contemporáneas que se atreven a desear, a fallar y a ser otras cosas además de madres, el cine ha registrado las transformaciones del ideal materno como un reflejo directo de los cambios en torno al género, la sexualidad, la moral y la familia.

Hoy las figuras maternas se siguen construyendo tomando en cuenta los nuevos requerimientos sociales, culturales y afectivos que nacen en la época. *Mi vida sin mí* (*My Life without Me*. Isabel Coixet, 2003), *Yo maté a mi madre* (*I Killed my Mother*. Xavier Dolan, 2009), *Mommy* (Xavier Dolan, 2014), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *La hija oscura* (*The Lost Daughter*. Maggie Gyllenhaal, 2021), *Petite maman* (Céline Sciamma, 2021), *Blondi* (Dolores Fonzi, 2023) y *La misteriosa mirada del flamenco* (Diego Céspedes, 2025) son ejemplos claros de las narrativas actuales que surgen desde una mirada femenina y profundamente íntima sobre la maternidad. Estas películas articulan narrativas íntimas que revelan las contradicciones emocionales de sus protagonistas: son mujeres que aman, pero también se cansan, se ausentan o se guardan cosas para sí mismas. Con una clara herencia emocional del melodrama, ya no desde el exceso, sino desde una contención que intensifica lo afectivo, las representaciones maternas de estas películas son atravesadas por la ambivalencia, el deseo individual y la ruptura de la imagen del sacrificio. La maternidad, entonces, deja de ser un camino inevitable y se convierte en una construcción frágil, subjetiva y muchas veces dolorosa. Insistir en la necesidad de crear estas nuevas representaciones en el cine, permite seguir desafiando las expectativas sociales impuestas sobre la maternidad en la actualidad.

Lejos de estar olvidado, el melodrama ha sobrevivido, así como se ha mantenido y reinventado, incorporando nuevas formas y códigos melodramáticos, pero conservando su núcleo afectivo y ético: ese gesto de mirar el mundo con intensidad y de mostrar, a través del dolor, lo oculto detrás de la moral y las grietas de lo establecido. Ello permite ver a la figura de la madre como un signo abierto a modificaciones. A medida que el género se transforma, también lo hace su mirada.

DATO CURIOSO

CARTAS. Pedro Almodóvar solía acompañar a su madre, Francisca Caballero, cuando leía cartas a vecinas analfabetas. Ella añadía detalles inventados para reconfortarlas. Años después, el cineasta reconocería que allí aprendió una lección esencial: la ficción puede completar la realidad.

REFERENCIAS

Aceves, É. (2023, 17 de noviembre). "He optado por hacer el cine que se me pega la gana. Mi tiempo en el cine terminó": Paz Alicia Garciadiego. *Pie de Página*. https://piedepagina.mx/he-optado-por-hacer-el-cine-que-se-me-pega-la-gana-mi-tiempo-en-el-cine-termino-paz-alicia-garciadiego/

Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis* (2.ª ed.). Routledge. https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781000903652_A47814372/preview-9781000903652_A47814372.pdf

Esterrich, C. (2005). Para desbaratar a mamá: el último cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego. *Objeto Visual*, (11), 54-79.

Fernando. (2019, 29 de agosto). *Palabras de Lucrecia Martel a Pedro Almodóvar en el Festival de Venecia* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=zDfLc5l-T2o

Hardcastle, A. E. (2016). El corazón del cine: melodrama, emoción y el cine de géneros. *Hispanófila*, 177, 61-74. https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0028

Herrero, B. (2011). Mujer y melodrama familiar. Una revisión del género en *Mi vida sin mí*, de Isabel Coixet. *Secuencias*, (34), 54-72. https://doi.org/10.15366/secuencias2011.34.003

Monsiváis, C. (2004). La Santa Madrecita Abnegada: la que amó al cine mexicano antes de conocerlo. *Debate Feminista*, *30*, 157-173. https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1053

Soto, A. (2013). La crítica fílmica feminista y el cine de mujeres. *Escena*, 72(1), 55-64. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561158773009