

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

INSUMISAS, NÓMADES Y DESEANTES: MADRES EXCÉNTRICAS EN LOS CINES CLÁSICOS ARGENTINO Y ESPAÑOL

Rebellious, nomads and desiring: eccentric mothers in Argentinian and Spanish cinema

MARÍA AIMARETTI

Universidad de Buenos Aires / UBA (Argentina)

m.aimaretti@gmail.com

Recibido: 14 de julio de 2022

Aceptado: 4 de marzo de 2023

<http://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

<https://doi.org/23755/KAM.21.24864>

N. 21 (2022): 503-530. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Siendo parte de una investigación más amplia centrada en la puesta en diálogo de representaciones de la maternidad en los cines clásico-industriales de Argentina y de España, este artículo problematiza la figura de la “madre excéntrica”, advirtiendo cómo su presencia es especialmente relevante tanto en términos dramáticos como de puesta en escena, y afecta al sistema de personajes que se organiza y desorganiza a su alrededor. Frente a la desexualización y la deserotización dominantes, *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950, España) y *Armiño negro* (Carlos Hugo Christensen, 1953, Argentina) presentan figuraciones femenino-maternales anómalas que tensan dispositivos de compostura y subordinación, rasgando el interdicto categórico al ser mujeres con deseo, sexual y de poder, además —y más allá— de ser madres.

Articulando la historia cultural, los estudios de género y de cine; y con un enfoque comparado, la primera parte del texto traza un panorama de las condiciones materiales y socio-culturales que hicieron posible ambas cintas, reponiendo los contextos cinematográfico e histórico-político en los que se inscribieron y circularon; mientras que la segunda sección, se aboca al análisis espectacular y dramático de los relatos, tomando en cuenta especialmente las interacciones entre espacio, luz y corporalidades.

PALABRAS CLAVE: cine clásico industrial, mujeres, maternidades, franquismo, peronismo.

ABSTRACT: As part of a broader research focused on the dialogue between representations of motherhood in the classic-industrial cinemas of Argentina and Spain, this article problematizes the figure of the “eccentric mother”, noting how her presence is especially relevant both in dramatic terms such as staging, and it affects the system of characters that organizes and disorganizes around them. Faced with the dominant desexualization and de-erotization, *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950, Spain) and *Armiño negro* (Carlos Hugo Christensen, 1953, Argentina) present anomalous feminine-maternal figurations that tense devices of composure and subordination, tearing the categorical interdict by being women with desire, sexual and power, in addition to —and beyond— being mothers.

Articulating cultural history, gender and film studies; and with a comparative approach, the first part of the text traces an overview of the material and socio-cultural conditions that made both films possible, replacing the cinematographic and historical-political contexts in which they were inscribed and circulated; while the second section focuses on the spectacular and dramatic analysis of the stories, taking into account especially the interactions between space, light and corporalities.

KEYWORDS: industrial classic cinema, women, maternities, francoism peronism.

PRESENTACIÓN

¿Qué efectos políticos, sensibles y de sentido aparecen cuando en la cultura de masas —y, más específicamente, cuando en el cine— la figura de la madre desobedece su habitual disociación del erotismo, ligándose a formas del deseo que exceden la reproducción biológica? ¿De qué modos nuestros análisis sobre la representación de la mujer madre pueden ser capaces de trascender remanidas dicotomías —buena versus mala; sumisa/abnegada versus manipuladora/autoritaria— para explorar, desde y con los films, paradojas y ambigüedades semánticas en diálogo con contextos socio-culturales? ¿Cómo acercarnos a los cines populares de ayer, siendo capaces de advertir respuestas originales a preguntas vinculadas a los imaginarios de género que aún inquietan al presente? Partiendo de estos interrogantes a modo de disparador reflexivo, este texto se inscribe en una investigación más amplia y en curso centrada en la puesta en diálogo de representaciones de la maternidad en los cines clásico-industriales de Argentina y de España, para pensar qué contradicciones y expectativas imanta esta figura, cómo se procesan y canalizan —imaginariamente— conflictos sociales y qué mensajes ligados al género, al deseo y la libertad de las mujeres se difuminan desde el ámbito del espectáculo a la esfera pública. Con un enfoque comparado, aquí interrogamos semejanzas y diferencias a propósito de una representación en particular, la “madre excéntrica”, aquella que no se ajusta a la norma socio-moral hegemónica, advirtiendo cómo su presencia es especialmente relevante tanto en términos dramáticos como de puesta en escena, y afecta al sistema de personajes que se organiza y desorganiza a su alrededor¹.

Si la desexualización y la deserotización, la transparencia en el carácter, el sedentarismo doméstico y la abnegación sacrificial, son los rasgos generales que mayormente caracterizan a las madres en los cines clásicos, con *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950, España) y *Armiño negro* (Carlos Hugo Christensen, 1953, Argentina) irrumpe una disonancia original, pues presentan figuraciones excéntricas que tensan dispositivos de compostura y subordinación². Estas cintas ponen en imagen feminidades maternas

1 Más que como arquetipos —conceptos fuertes, generales, más o menos estables y de larga duración—, o de estereotipos —representaciones simplificadas y poco precisas de la realidad—, desde los estudios culturales pioneros de Jesús Martín Barbero (1987), nos interesa pensar en figuraciones/representaciones de la maternidad y la madre en tanto que *mediaciones sociales*: es decir, la articulación entre el imaginario compartido y la experiencia vivida, o los modos en que lo imaginario se inscribe en la experiencia, y la experiencia en los imaginarios.

2 Yvonne Knibiehler (2001) ha insistido en que especialmente desde la revolución industrial y el advenimiento de la burguesía, se asienta en el imaginario occidental una nueva concepción de la familia, ya no extensa sino nuclear, organizada alrededor del varón proveedor, pater familias, cuya autoridad y poder rigen sobre esposa e hijos entendidos como de su propiedad. La mujer quedó disociada del orden público y afincada en el orden privado y el espacio doméstico del hogar, al cual debía consagrarse de

opacas e indescifrables en su personalidad, nómades y autónomas en sus movimientos, activas en su agencia, deseantes y carentes de culpa: es decir, *mujeres-madre con deseo sexual y de poder*. Reparando en esta “anomalía coincidente”, si bien es cierto que, como han explicado Nuria Bou y Xavier Pérez “(...) el cine es un espacio donde se conjuran las contradicciones porque la imagen es, de por sí, polisémica, y porque su significado está siempre puesto en la imaginación del público: lo llamado a *no existir* encontraría, incluso en el cine más severamente censurado, extrañas *reformulaciones* bajo una apariencia *lícita* (...)” (2017: 10), es importante prevenirnos y no dejar de tomar en consideración que la libertad que ejercen las heroínas se despliega en una matriz desigual y jerárquica. Por ende, podría ser parte de un doble movimiento propio del sistema patriarcal: esto es, habilitar transgresiones sociales y sexuales en el imaginario compartido, y (para) contenerlas en la experiencia material.

A partir de la identificación de esta particularidad compartida, y considerando la advertencia analítica recién enunciada, el texto se desarrolla en dos momentos. Articulando la historia cultural, los estudios de género y de historia del cine, en la primera parte se traza un panorama de las condiciones materiales y socio-culturales que hicieron posible ambas cintas. Reponiendo los contextos cinematográfico e histórico-político en los que se inscribieron y circularon podremos advertir modos de producción semejantes, y balizas políticas específicas. Por un lado, tanto Argentina como España son países con contundentes estructuras industriales que buscaron la protección de sus productos, pero que se encontraban en una relación de dependencia, subordinación o periferia respecto del centro hegemónico (Hollywood), con el cual competían (desigualmente) y a su vez emulaban. Por otro lado, las cintas dialogan con coyunturas diversas que de ningún modo son homologables: por una parte, el gobierno peronista, electo por vía democrático-institucional en dos oportunidades consecutivas por amplios sectores de la población, aunque ejerciendo el poder con problemáticas formas de injerencia, discrecionalidad y favoritismo; y por otro, el régimen dictatorial franquista, emergente tras la cruenta Guerra Civil Española, que implicó la proscripción de toda forma de disidencia —intelectual y política— y la actuación de amplios y capilares dispositivos de control que no solo apelaron a la dominación a través de la violencia, sino también a la hegemonía, por medio del compromiso con un imaginario nacionalista, católico y corporativo. Des-

forma intensiva de cara a la educación de futuros ciudadanos. En ese marco, si la sexualidad femenina se sujetó exclusivamente a la reproducción biológica y enmarcó en un estricto sistema moral que vigiló la decencia del comportamiento (heterosexualidad, monogamia, fidelidad) que garantizaba la seguridad de la identidad de la descendencia; en el imaginario social esa sexualidad fue obturada, negada e invisibilizada, bajo la romantización del amor (des-corporizado y des-encarnado). Complementariamente, para las mujeres cualquier práctica erótica —esto es, vinculada al placer, la subjetividad y la intimidad— quedó prohibida. Ver, también, los estudios de Lozano Estívaliz (2000, 2006).

de los estudios de cine, la segunda sección se dedica al análisis espectacular y dramático de los relatos, tomando en cuenta especialmente las interacciones entre espacio, luz y corporalidades femeninas. De este modo, apostamos a sostener una mirada integral y situada sobre dos producciones coetáneas de la cultura popular cinematográfica, que nos permitirán pensar críticamente las relaciones entre imaginarios sociales, sensibilidades y procesos histórico-políticos a ambos lados de Atlántico, pues allí “(...) se negocian, con la ideología normativa, vías heterodoxas de identificación y proyección cultural” (Rosón, 2008: 330).

Madres excéntricas para espectadoras perversas

Pequeñeces, basada en la novela homónima del sacerdote Luis Coloma de 1891, adaptada al cine por Vicente Coello, Vicente Escrivá, Ángel Jordán y Juan de Orduña, con guion de los tres primeros, fue una superproducción de la empresa CIFESA dirigida por Juan de Orduña, en el marco de un ciclo de películas histórico-melodramáticas cuyas protagonistas “fuertes” eran mujeres extraordinarias³. Extraordinarias por su coraje, su inteligencia, por su pasión por la libertad, por la fidelidad a sus convicciones, y, también, extraordinarias por su orgullo y ambición de poder, como es el caso de Curra Albornoz —interpretada por Aurora Bautista—, figura central del film español que nos ocupa.

Tras *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), CIFESA obtuvo un crédito al que sumó inversión propia alcanzando un presupuesto cercano a las siete millones de pesetas (Fañés, 1982; Téllez, 1997), con el que se cubrió la elaboración de fastuosos decorados, 19 diseños para la primera actriz y el salario de un reparto de figuras con asentada trayectoria. Si la productora valenciana volvió a confiar en Orduña fue porque, junto al carisma de una novísima star cinematográfica como Bautista, habían conseguido dar forma visual a un producto de calidad altamente rentable: con la experiencia que ya por entonces ostentaba CIFESA en el medio español, semejante respaldo económico solo podía justificarse avizorando el éxito garantido.

Y así fue, por supuesto. Estrenada en el cine Rialto de Madrid el 11 de marzo de 1950, la película permaneció por más de tres meses en cartel (107 días), fue declarada de interés nacional —lo que permitió que la productora se hiciera con las licencias para el doblaje de películas importadas— y obtuvo varios galardones: Tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo; Gran premio Miguel de Cervantes a Juan de Orduña (mejor

3 Nos referimos a *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) —ambas con Bautista— y *La leona de Castilla* (1951). A estas cintas dirigidas por Orduña se suman, entre otras, siempre con protagonismo femenino, *La reina santa* (Rafael Gil, 1947), *Inés de Castro* (Manuel Augusto García Viñolas y José Leitao de Barros, 1944) y *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944). Ver Rodríguez Fuentes (2001) y, especialmente, Labanyi (2002) y Rosón (2008).

director), Aurora Bautista (mejor actriz), Sigfrido Burmann (mejores decorados), Vicente Escrivà, Vicente Coello y Ángel A. Jordán (mención honorífica a la adaptación) en el II Certamen Cinematográfico Hispanoamericano; y Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Elena Salvador (mejor actriz secundaria) (Hueso, 1998: 311).

La obra original en la que se basa el film habría provocado cierto escándalo en la sociedad de su tiempo y posiciones encontradas en la crítica, debido a su descripción descarnada de las costumbres de la aristocracia, combinada con comentarios moralizadores y didácticos:

Su estilo rezuma (...) integrista religioso y político junto a una aderezada base de populismo (...) redundancias sensuales y ásperas; y (...) acerado enfrentamiento al liberalismo. El autor construyó su obra sobre la estructura de la sátira mordaz creando un retablo alegórico donde se iban insertando formas y vidas grotescas, historias y secuencias inspiradas en la picaresca del Siglo de Oro y alejada de la narrativa contemporánea finisecular (...) (Gutiérrez García, 2017: 1306-07).

Probablemente, el provenir de una firma religiosa, y la facilidad con que podía trazarse un paralelismo entre “aquel desorden” de fines de siglo XIX y la “pérdida de valores”, inmoralidad, liberalización y extranjerización “republicanas”, fueron los factores que posibilitaron en los guionistas y el director un mayor grado de libertad expresiva, y el proyecto no habría sufrido prohibiciones⁴. Tal como estudió Vicente Benet, en sintonía con lo que paralelamente sucedía con otras cinematografías que construían alegorías políticas que encerraban lecciones para el presente desde ejemplos del pasado, este tipo de superproducciones histórico-melodramáticas que contribuían a legitimar y consolidar el nuevo Estado, transmitían una lectura sublimada y teleológica de la historia:

La propuesta básica era demostrar una continuidad histórica a través de dos conceptos que se mantuvieron inalterables durante los siglos. Por un

⁴ José Luis Téllez señala que “El film obtuvo la calificación de interés nacional, pero solo en segunda votación y por mayoría simple, pues algún miembro de la junta de censura desaprobó la adaptación de la novela, opinión compartida por sectores de la prensa integrista pese al general coro de aclamaciones” (1997: 263). Consultando los expedientes de censura (A.G.A. Caja 36/04712 expediente 119-49, y A.G.A. Caja 36/03376 expediente 9598), Fátima Gil Gascón extrae la siguiente apreciación sobre el guion: “(...) a la habilidad de los realizadores se ha de encomendar que la exposición de esos amores adulterinos no constituyan una exaltación de los mismos, ni se consideren cosa natural con el consiguiente desprecio de la fidelidad conyugal, ni se pinten tan vivamente, que impresionen o exciten, ni su protagonista, la duquesa de Albornoz, se haga simpática y agradable. De esto, del carácter que en la realización se de a tales ilícitos amores, que han de resultar repelentes y reprobables, dependerá en definitiva la autorización de la película” (2010: 152). La investigadora subraya el comentario de uno de los censores tras haber visionado la cinta, que afirmó: “Ella [Curra Albornoz] se hace antipática y por consiguiente no hay peligro alguno de imitación” (Ídem).

lado, *una idea intemporal de lo español*, normalmente definida por oposición a amenazas exteriores, pero también al enemigo interior (...) Por otro lado (...) la incuestionable identidad nacional construida bajo la guía de la *religión católica*, capaz de reunir en su seno tanto las distintas capas sociales como las diversas regiones y culturas que configuraban la sociedad española, además de dar respuesta y consuelo a las desgracias o a los devaneos de las pasiones humanas (...) El resultado final consiguió moldear un tipo de película dúctil, capaz de establecer transiciones perfectamente asimilables que podían ir del hieratismo declamador del *film d'art* al dinamismo del *swashbuckler* o película de espadachines. Se basó además en la consistencia de algunas estrellas femeninas enormemente populares (2012: 221, 223).

La cinta tiene como telón de fondo el período de inestabilidad política y social del breve reinado de Amadeo I, su posterior abdicación, la declaración de la I República Española y la restauración borbónica, para insistir en la “inestabilidad moral”, hipocresía y luchas intestinas en el seno de la corte y la aristocracia. De entre sus miembros sobresale una mujer singular: bella e inteligente estratega, astuta y sin escrúpulos, Curra es una condesa cuyo principal objetivo es detentar poder, ser el centro de atención de todo su círculo social, acrecentar su orgullo personal a costa de los demás y disponer de su vida a su antojo. Pero Curra es, también, madre, y será justamente castigando esa dimensión de su identidad donde la película —deudora de la novela— reordene el sistema roles y fuerzas, y reconduzca a la (doble) armonía genérica —en términos de *genre* y de *gender*. Como en todo buen melodrama, la mujer paga el precio de su desatino y soberbia con la vida, en este caso de su propio hijo. ¿Cuál es su falta o su exceso? Pues haber desobedecido la Ley patriarcal en pos de su deseo: ponerse como mujer *por delante de* su deber maternal y doméstico; preferir su ambición y orgullo, al cuidado de los otros. Tal como señala Jo Labanyi:

Es probable que las espectadoras familiarizadas con el papel de Aurora Bautista como reina traicionada por un marido infiel en *Locura de amor* sintieran una satisfacción vengativa al ver el afán con el que, en esta siguiente película, Bautista interpretaba a una adúltera que juega sin piedad con sus amantes (por no mencionar a su esposo). Al mismo tiempo, la gestualidad regia de Bautista en la película patriótica precedente contagia su actuación en este melodrama, en el que su agencia —realzada a través de su imponente vestuario— se pone al servicio de la gratificación sexual (2021: 24).

Tengamos presente que, en términos generales, desde 1939 y hasta bien entrada la década del cincuenta, bajo una triple forma de presión científica, moral y estatal —determinismo biológico, interiorización de la culpa, y sanción punitiva (Juliano, 2012)—, la maternidad fue, por un lado, idealizada, y, por otro, convertida en misión única y obligación cívico-patriótica para las mujeres⁵. En su función reproductiva se jugaban la regeneración poblacional, la cohesión de una España dividida y la salvaguarda de la tradición tras el caos republicano:

Esto enraíza con lo que Michele Le Doeuff ha calificado como “sobrecarga de identidad” (...) El franquismo exagera estos papeles [domesticidad obligatoria y consagración de valores burgueses] y, para lograr el paradigma de la “nueva España”, dictamina que las mujeres tienen que ser virtuosas —ergo encarnadoras de las cualidades de abnegación, sacrificio, honestidad, modestia y obediencia—, y la virtud en femenino carece de una sexualidad propia (Osborne, 2012: 10).

Como Raquel Osborne ha estudiado, a las mujeres se les exigía un exceso de virtud moral pues sus cuerpos, comportamientos y sus vidas en sí mismas deberían servir para desterrar la degradación moral acaecida entre 1931 y 1939. En un Estado confesional, a ellas se les asignó una “responsabilidad nacional” para la cual se instituyeron leyes y disposiciones administrativas dirigidas a la “protección de la madre” y a un forzado retorno al mundo privado, tales como premios a la mejor madre, concesión de subsidios a partir de dos hijos, tutela marital obligatoria, alejamiento regulado de la mujer casada del mundo del trabajo (quita de ayuda económica y fiscalización), advertencias frente al despilfarro, la autonomía personal, el disfrute, el consumo y la moda, e imposición del ahorro y el racionamiento como reguladores prácticos de la vida diaria basados en la abstinencia y la privación como categorías morales positivas (Di Febo, 2006).

Más aún, según Dolores Juliano bajo el modelo heterosexual y pronatalista del franquismo, fue casi imposible tanto disponer del propio cuerpo, como estar fuera del control masculino: “Los innegables impulsos sexuales se enmarcaban a través de dos senti-

⁵ Si señalamos el talante general de esta caracterización del franquismo se debe a que, por supuesto, en ella caben los matices: tanto en la diacronía —no es lo mismo el período autárquico, que la transición al desarrollismo—, como en la sincronía —considerando distintas esferas de la vida social y cultural de las españolas. Como bien ha estudiado María Rosón (2016), en sintonía con investigadoras como Jo Labanyi y Nuria Bou, desde el principio del período autárquico las mujeres estuvieron expuestas a sentidos contradictorios respecto del paradigma femenino, y a través de distintos productos culturales y prácticas de consumo vinculadas al mercado del ocio (prensa gráfica, fotografía, radioteatros, novelas por entregas, películas, canciones populares, etc.), recibieron mensajes ambiguos sobre la feminidad, la maternidad y la soltería, y vectores de identificación alternativos al que pregonaron las instituciones religiosas y políticas.

mientos considerados aceptables: el amor romántico y el instinto maternal. En ambos casos el autosacrificio era el elemento que hacía respetable estas opciones (...)” (2012: 36-37). Como veremos, la maternidad excéntrica de Curra contradice y antagoniza punto a punto todo este horizonte de expectativas y prescripciones —excepto la heteronormatividad.

Por otra parte, producida por Argentina Sono Film y estrenada el 27 de agosto de 1953 en el cine Gran Rex —uno de los palacios plebeyos con mayor capacidad en la ciudad de Buenos Aires—, *Armiño negro* fue una cinta que, adaptada por Pedro Vignale, se basó en la novela de Rafael Maluenda —escritor y periodista chileno— editada en 1942 y ganadora ese mismo año del Premio Atenea de la Universidad de Concepción (Chile). El tema —como en el caso español— vuelve a ser la crítica a la aristocracia, en este caso limeña, a través de la controvertida figura de María —interpretada por Laura Hidalgo—, prostituta de lujo, madre del adolescente ejemplar Darío (Néstor Zavarce) y mujer enamorada que no pospone ni oculta su pasión erótica por el pintor argentino Felipe Unzuaga (Roberto Escalada). Como Curra Albornoz, tras haber sido coherente con sus deseos personales, ella sufrirá el castigo a través de su hijo quien, al descubrir que su madre ejerce la prostitución y que con el dinero que gana lo sostiene económicamente a él y a toda la familia, se suicida

Dirigida por el experto realizador Carlos Hugo Christensen, la película implicó un importante esfuerzo económico al rodarse en escenarios naturales en Perú y con interiores especialmente contruidos en estudios emulando la estética del barroco andino. Según Abel Posadas, Marta Speroni y Monica Landro (2015), fue la productora la que obligó a Vignale a incluir en la adaptación de la novela exteriores en Cuzco y Machu Pichu, pues este itinerario turístico no estaba presente originalmente y, por idénticas razones de promoción de espectáculo visual, también apareció un episodio de tauromaquia. El trabajo de Vignale, no obstante, fue reconocido con el premio a la mejor adaptación por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, y sirvió para dotar a la peripecia melodramática de María de un contexto especialmente seductor y exotizante, tanto en términos visuales (paisaje costero, ciudad colonial y sierra) como temporales, al mostrar las ruinas arqueológicas de la ciudad incaica en paralelo a la experiencia contemporánea de los modernos ‘50.

Con escenografía exquisita de Gori Muñoz, quien hizo una magnífica dupla con el fotógrafo Ricardo Younis, el film fue preparado y estrenado en un año por demás especial para Sono al cumplirse 20 años de trayectoria ininterrumpida en el mercado local, regional e internacional: una victoria excepcional si consideramos que ninguna de las casas productoras argentinas pudo detentar semejante vigencia a lo largo del tiempo. Esto demuestra no solo el poder y el capital acumulados por Sono —con un sólido modelo de negocios—, sino su capacidad para adaptarse a las coyunturas políticas, sociales y económicas, variar su cuerpo profesional trabajando con

diferentes directores —prácticamente todos pasaron por allí—, y reinventar, estratégicamente, su sistema de estrellas.

En efecto, Ricardo Manetti ha señalado que fue Atilio Mentasti —uno de jefes de la empresa— quien impulsó la carrera de Hidalgo como diva morena jugando con el contrapunto y competencia que, en el mismo estudio, se generaba con la rubia Zully Moreno, que exigía un cachet cada vez más oneroso. Tras *La orquídea* (Ernesto Arancibia, 1951), la presencia de Hidalgo se estilizó y se definió su texto estrella, encarnando a mujeres apasionadas, decididas y glamorosas, tal como se advierte en el melodrama psicológico *El túnel* (León Klimovsky, 1952) y, por supuesto, en el caso que nos ocupa:

En las caracterizaciones de Laura Hidalgo, el artefacto fílmico busca la semejanza con los personajes altisonantes de Zully Moreno, pero mientras ésta es redimida en finales de película con iglesia y ceremonia religiosa incluidas, Laura Hidalgo lleva en sí el infierno hasta dejarse consumir por él (...) compuso mayormente a matronas avillanadas por la necesidad de defenderse del medio. Su contribución al cine argentino fue decisiva, en tanto logró que sus caracterizaciones no acabaran en la ñoñería de las damas que reciben el castigo del Destino como vehículo del melodrama (...) Aprovechan esa cualidad que las vuelve deseables, intensas, demoníacas (...) actúa(n) con dureza, sin prejuicios, aniquilando a quien se le ponga en frente, antes o después del amor, aún traspuesta la frontera de la muerte (2000: 233-234, 241-242).

Probablemente, tal como advirtió Claudio España (1982: 231), fue por encarnar este tipo de personaje que sus galanes masculinos no consiguieron nunca igualarla en popularidad y fuerza expresiva: quizás, eso recién logró materializarse casi al final de su carrera cinematográfica cuando en 1955 encontró un *partenaire* a su altura y protagonizó junto a Hugo del Carril *Más allá del olvido* (Hugo del Carril).

Sospechamos que, amén de la afirmación de su propio texto estrella, la caracterización de Laura Hidalgo en esta película como mujer resuelta, osada y provocadora, no solo a nivel sexual sino, sobre todo, a nivel social y moral, saboteando o poniendo en crisis las convenciones vigentes, podría estar hablando del protagonismo político y profesional, de la mayor conciencia del valor propio y la agencia que las mujeres —como sujetos históricamente subalternizados y postergados— habían adquirido y acumulado durante el peronismo iniciado en 1945. Sin embargo, cabe destacar que esta etapa socio-histórica no estuvo exenta de paradojas y contradicciones, pues el deber femenino prioritario siguió siendo el maternal, apuntalando el ideal doméstico (Kriger, 2009: 244; Zink, 2000).

Según la especialista Isabella Cosse (2006), muchas películas estrenadas en estos años

mostraban el estigma asociado a los nacimientos fuera de la unión conyugal y la herida de la reputación de las madres solteras, pero a la vez criticaban discriminaciones y la doble moral que pesaba de forma diferencial sobre hombres y mujeres, en un movimiento ambivalente que estuvo en consonancia con el contexto político. Cosse explica que, durante el peronismo, el modelo de familia nuclear heterosexual no dejó de funcionar como ideal aspiracional, pero sí cambió la mirada con la que se observaba y representaba a los sujetos “desviados” de la norma desde su propia óptica, en un intento por comprenderlos y, al mismo tiempo, corregirlos.

Si bien el escenario donde transcurre la acción es “lejano” y está cargado de cierto exotismo; y más allá de que María encarna a una mujer de la alta burguesía limeña cuya familia de origen cayó en desgracia; lo cierto es que la denuncia colérica que la protagonista realiza a las hipocresías de su entorno; el hecho de anteponer y defender su orgullo personal a cualquier forma de menosprecio, rebajamiento y humillación por parte de las clases pudientes; el espíritu dicotómico desde el cual organiza pasionalmente su sistema de relaciones sociales (amigos–enemigos, con ella–contra ella); la solidaridad y fidelidad que expresa al amigo desinteresado y humilde, con quien establece una relación de identificación mutua; el profundo sentido de merecimiento respecto del disfrute de objetos, joyas y prendas de lujo; y la poderosa negativa a renunciar a un estilo de vida confortable y cargado de bienestar que emana de su trabajo, sus decisiones y acciones; no pueden sino remitirnos a las claves discursivas, sensibles y culturales peronistas desde las cuales se construyeron (y consumieron) muchas de las figuras protagónicas femeninas más carismáticas de aquellos años.

Ahora bien, a partir de la caracterización general de ambas cintas, a continuación nos interesa explorar el diseño visual-espacial donde tienen lugar las historias, y los atributos, desempeños verbales y acciones dramáticas que configuran estas maternidades excéntricas a lo largo de la trama. Para el caso español, tendremos en cuenta la especial sinergia creativa entre escenógrafo (Sigfrido Burmann), vestuaristas (Manuel Gomba, Eduardo Torre de la Fuente, Rafael y Pedro Rodríguez) y director que, entre decorados fastuosos, telas lujosas y efusiones ardientes, construyeron una atmósfera cargada de “glamour erotizado/erotizante” (Labanyi, 2021: 24)⁶. Para el caso argentino, habremos de tener presente el registro barroco de la escenografía de Muñoz, atiborrada de columnas retorcidas que sintetizan historias y personalidades torturadas, y la fotografía

6 Benet ha destacado, para esta época y corpus fílmico, la retroalimentación entre dos series de producción cultural masiva: el cine y la novela sentimental escrita por Corín Tellado, la cual sin abandonar la clausura moralizante se abría a una posición más activa y deseante por parte de las heroínas: “(...) el sentimentalismo se combinaba con un sutil erotismo basado en las sugerencias verbales, la centralidad de los rasgos físicos en las descripciones y las pulsiones muchas veces extremas de los personajes” (2012: 231).

contrastante de luces y sombras intensas de Younis que modelan el espacio como un laberinto (interior-exterior) infinito. Ambos aspectos, espacio y luz, son claves para realizar la labor interpretativa de la protagonista.

Sospechamos que, ambigua y contradictoriamente, en medio de la dictadura franquista la maternidad excéntrica de Curra podría haber servido de móvil imaginario para la tramitación de impotencias y desobediencias femeninas; mientras que, en el marco del segundo gobierno peronista, desde la voz y el cuerpo, el deseo y la agencia excéntricas de María podría haberse tramitado la aspiración (y enorme dificultad) de las espectadoras de su tiempo a balancear o compatibilizar mejor los perfiles de mujer amante y de madre, sin que el segundo arrase con el primero. En ambos casos se estaría componiendo lo que Jo Labanyi —siguiendo a Janet Staiger— ha señalado como “espectadora perversa”. Es decir, un punto de identificación que encuentra placer de forma inusual al establecido por el canon de moralidad dominante: “(...) las espectadoras responden a las estrellas femeninas a la vez con deseo e identificación; las dos reacciones se confunden porque esta última se reserva normalmente a estrellas que no eran como ellas, sino que representaban posibilidades deseables que no estaban a su alcance” (2021: 20).

El orgullo erótico y pertinaz de Curra Albornoz

Como veremos en el caso argentino, el primer contacto entre el público y la heroína que traza el relato es a través de la mirada y la palabra de otros, y en ausencia de su cuerpo físico aunque en reverberación con su voluntad y las consecuencias de sus acciones/omisiones. Sea en un colegio jesuita como en palacio, el nombre de Curra Albornoz está “en boca de todos”, ligado al escándalo —moral y político— y a la falta de fidelidad: tanto a su deber de madre —al ausentarse deliberadamente de la colación de grado de su hijo, premio a la excelencia, en un prestigioso internado—, a su deber como esposa —al engañar a su marido con el secretario familiar—, como a su deber en calidad de súbdita de la Corona —al coquetear con el poder político de turno, calificado por la aristocracia como ilegítimo. Frente a la potencia beligerante de las decisiones de un “cuerpo (doblemente) adúltero” (afectivo y político), que hace caso omiso de la convención para afirmarse únicamente en sí mismo; se posiciona un cuerpo discursivo moral que, celoso y envidioso de esa independencia, murmura y descalifica.

Notemos, primeramente, la construcción polarizada entre el hijo —carácter sin doblez, de lisura impoluta y siempre sellado terno infantil—, y la madre —de indómitos volados, encajes sugestivos y pecho descotado. Alumno ejemplar, niño obediente a la autoridad y devoto de la Virgen, a quien reza por la pureza del corazón de sus compañeros, Paquito canta (o más bien suplica) con voz angelical a María en su acto de egreso escolar “¡Acuérdate de mí...!”, enfocado en un expresivo primer plano donde se resalta su mira-

da diáfana —un retrato de pequeño santo. Ese ruego y su figuración hagiográfica sirve a la narración de Orduña dos veces: primero, para enfatizar el carácter humilde y resignado del joven —casi un mártir— y despertar la compasión del público; segundo, para poner en contraluz el “olvido” deliberado de su madre biológica que no ha asistido al acto, y cuando, finalmente, lo recuerda, lo hace sin la menor culpa o remordimiento por su inadvertencia. Lejos de correr a ver a su hijo al llegar a la casa, antepone su cansancio y dolor de cabeza retirándose a su habitación para seguir confabulando maniobras políticas: así, el personaje destila hastío del rol de cuidado y subraya que cada acción suya está motivada por una deliberada voluntad de autoprotección. Si el niño terminará por dar su vida por un compañero de curso que ha caído al mar sin saber nadar; a los ojos de la madre, vanidad y amor propio mediante, hasta la muerte de uno de sus amantes puede ser una “pequeñez”. Si el hijo es un derroche de virtudes internas, para la madre no hay mejor logro que el control sobre su imagen exterior, la propia re-presentación: Curra actúa sin miedos ni complejos, su mayor placer es contradecir y escandalizar, hacer rabiar a las mujeres de su clase y jugar con la hipocresía de los hombres viriles.

En efecto, mientras la madre convencional es símbolo del hogar, la domesticidad estricta y la estabilidad, el recogimiento moral y la acogida hospitalaria, Curra perfora y traspapela los órdenes de lo privado y lo público demostrando su mutua implicancia: lejos de la ubicación tranquilizadora en el salón (educación/sociabilidad regulada/mostración del poder económico masculino) o la mesa familiar (nutrición), ella circula con seguridad por múltiples espacios. Esa movilidad indócil, ese ser dueña de sí, de sus propios movimientos y residencia, es uno de los caracteres más destacables de su maternidad excéntrica, algo que sin dudas las españolas de la autarquía deben haber disfrutado a través suyo —recuérdese que durante la dictadura las mujeres no podían movilizarse solas ni viajar, y para cada acción suya en el ámbito público debían solicitar autorización del esposo, padre o hermano.

Justamente, si en cuanto a motivaciones, carácter, afectividad y comportamientos se refiere, de la madre convencional se espera dependencia del varón viril, transparencia, seguridad y previsibilidad, Curra es opacidad, simulación y autodeterminación. Más aún, en correspondencia absoluta con su sofisticado vestuario, Curra es pliegue, huidizo y a la vez voluminoso, que ostenta y esconde, en un juego de hipervisibilidad y escamoteo fascinante. Nótese, por ejemplo, que al exagerar la máscara de la feminidad, la heroína enuncia su puesta en escena, su carácter de constructo, de lugar aprendido y performado: tanto sea cuando simula con el gesto, el rostro o la voz, en una pose ingenua o despreocupada; como cuando “monta una escena” para la policía, a fin de recuperar su posición dentro de la aristocracia. Si cada vestido de Curra es una declaración de amor a sí misma, buscando impresionar a su entorno y sonrojar de envidia a sus congéneres

—la primera fiesta que se ve en la película es en su honor para desagraviarla, y allí luce un modelo cuya estampa es, literalmente, un cielo de estrellas—; no resulta menor la presencia de dos objetos claves para el desarrollo de la trama y la definición de su imagen de madre excéntrica: una miniatura y un cuadro.

Suerte de medallón, la primera es un pequeño objeto decorativo aunque íntimo con la imagen de la protagonista rodeada de brillantes, que sirve como prenda de amor y recordatorio: el portador de la miniatura delata su afecto, fidelidad y entrega a la modelo. El amante inicial que el relato muestra llevándolo consigo es Juanito Velarde, que muere en un duelo queriendo “salvar el honor” de Curra, a quien se hace llegar el objeto —perjudicado por las balas— intentando descubrirla ante su marido. A la miniatura se le han saltado algunos brillantes y, lejos de ponerla en evidencia, el daño le sirve a Curra para distraer al, ya bastante pánfilo, esposo, con una excusa que resulta ser máscara protectora para ella. Poco después, entregará ese objeto a su segundo amante, Jacobo Téllez (Jorge Mistral), bastante menos fiel que el primer dueño: en efecto, en vez de reparar la joya con nuevos brillantes puros, lo hará con imitaciones, y terminará por obsequiárselo a otra de sus amantes —Monique (Sarita Montiel)— todo un gesto sintomático que lo descubre como reverso masculino de Curra. Pero antes de hacerlo, hay un breve plano donde, sin discurso alguno, se juega buena parte de la ideología patriarcal del film y su doble vara moral (una suerte de doble díptico de identificaciones entre Téllez-Curra y la Sra. de Téllez-Curra).

En la habitación de hotel de Jacobo, al fondo de un cajón, aparecen dos imágenes: un retrato de tamaño medio de su esposa e hijo, y la miniatura que venimos comentando. A pesar de que se trata, aparentemente, de dos semejantes, las imágenes y la trayectoria de los objetos en sí señalan una contundente diferencia y jerarquía entre los personajes femeninos: una, siendo mujer es ante todo madre, la definición de su subjetividad está dada por esa relación fija, primaria e institucional, sus deberes y obligaciones; la otra, es mujer a secas, autosuficiente y autónoma, desprendida, desembarazada del hijo⁷. Sin embargo, para los intereses de Téllez ambas son vehículos de su bienestar: así lo devela el gesto de arrojar un fajón de billetes por sobre los dos objetos. Si para los personajes de Téllez y de Curra siempre, ante todo y ante todos prevalece el valor del sí mismo/a, solo en la segunda, por ser mujer y madre, recae el juicio y la condena social, tratando las traiciones del varón con mayor permisividad. Justamente, la “inadecuación” de Curra es su doble valencia/pertenencia, su capacidad de aglutinar caracteres y expectativas que

7 Elvira ha de ser no solo “la otra (mujer) legítima” de Jacobo Téllez, sino la otra madre, esta vez, modélica con quien el relato enfrenta a la protagonista: rubia, recatada, creyente, pero no por eso menos inteligente, frente al falso arrepentimiento de su esposo que retorna a ella por dinero, le propone admitirlo en la casa familiar si acaso firmara un documento donde renunciase al “derecho” a administrar los bienes de la esposa y el hijo.

responden a modelos de género contrapuestos: en su cuerpo de mujer, esposa y madre, se encarnan la ambición, el cálculo, la autonomía, la sexualidad activa y el orgullo, atribuidos habitualmente al modelo viril.

El segundo objeto relevante para pensar esta imagen de madre excéntrica es bastante más complejo pues en torno de él se configura un verdadero evento melodramático: el descubrimiento, por los ojos inmaculados del hijo, de la doble vida/identidad de Curra, justo el día de su cumpleaños y junto a un enorme retrato suyo que acaba de ser terminado. Entre la miniatura para el aquí y ahora de los amantes y el retrato social para la posteridad, conviene reparar en una relevante superficie plana, brillante y refleja, que encuentra dos miradas: la de la heroína, y la del hijo. Frente al espejo, Curra se afirma en su poder, y éste es el instrumento clave para cada una de sus puestas en escena: allí ensaya la pose, esconde el dolor, se deleita con la belleza propia. A través del espejo Paquito venera a su madre como a una santa y la confunde con una reina: será el retrato el que rompa la ilusión del espejo, astille irreversiblemente la imagen que el niño guardaba de su madre y cambie el destino de ambos. Con una elaborada planificación dramática, visual, fotográfica y escénica, el momento de la revelación resulta el más logrado de toda la cinta, por lo que se merece revisarlo en detalle.

Si, ilusionado con homenajear a esa madre-reina, el muchacho rompe su hucha (alcancía) para gastar todos sus ahorros en un ramo de camelias —en un gesto de desprendimiento y generosidad—, si se prepara con ansiedad para presentarse ante ella y exige ir solo, como “hombre” que ya es; frente al retrato, el amante advierte: “Esto es lo que me ha acercado a ti. Eres de las mujeres que nunca se entregan del todo. De las que puede esperarse lo mismo el olvido que el sacrificio”, poniendo en evidencia otra mirada masculina sobre Curra, en la que se subraya como punto de atracción su carácter excéntrico e indómito. Tras esta antesala que prepara, justamente, la colisión entre dos imágenes/representaciones absolutamente polarizadas de Curra, un extenso plano fijo permite contemplar el pasaje de la inocencia a la verdad del joven Paco, cuando su cuerpo atraviesa un largo pasillo en el fondo del cual hay una imponente puerta cerrada: un límite que no debería haberse cruzado. Dos alfombras superpuestas, ocho columnas jónicas a los lados, y cuatro impresionantes arañas colgadas en una fila central, subrayan la dirección inevitable de su destino en una espectacular composición manierista —fruto de la sinergia genial entre Orduña y Burmann—, que aprovecha intensiva y expresivamente la profundidad de campo para dilatar —dramática y temporalmente— este umbral de verdad, pero además —quisiéramos atrevernos a leer— para enfatizar el artificio, la puesta en escena y en abismo de los relatos que hacen al relato/retrato de la madre.

Cuando el muchacho cruza la puerta, accede a un salón plagado de cuadros que pertenecen a su ilustre progenie: allí la genealogía, la tradición, la herencia y la pose se

solapan, lo dado y lo inventado se superponen. En ese plano de planos, de encuadres y encuadramientos, en una habitación hecha para la identificación y la memoria, la eternización y la honra, la madre “se sale de cuadro/encuadre” normativo y se revela —y rebela— al hijo en un momento de re-conocimiento, al verla en brazos del secretario y besándole apasionadamente. En tensión visual, dramática y simbólica con este ambiente recargado, teatral, pictórico, que queda subrayado incluso al estar la pareja de pie en una especie de plataforma —un escenario abalconado digno de la escena de confesión amorosa—; se sitúa el humilde altar-retablo a la Virgen en el cuarto de Paquito, donde el niño se postra en un reclinatorio a rezar —¿pedirá perdón por Curra? La decepción sufrida al contemplar en su madre el retrato de una adúltera, lo hace, casi inspirado por su madre espiritual, escribir al colegio jesuita para que vengan a recogerlo.

Junto a esta escena, las dos siguientes configuran un tríptico: si la primera es de develamiento de la verdad, la segunda es de encubrimiento, de distracción e inútil disuasión, mientras la tercera es de franco pleito y rivalidad. “No es verdad todo lo que ven nuestros ojos, y aunque lo fuera, tienen que pesar sobre nuestro ánimo cosas mucho más importantes, como por ejemplo el cariño que tengo hacia ti”. Aunque la madre intenta cambiar su imagen ante los ojos del hijo, no lo consigue: con una proxemia cada vez más íntima y persuasiva —casi tentacular, sinuosa, absorbente—, y un montaje que —él también— se va ciñendo cada vez más a la pareja, Curra terminará llorando y abrazando al niño mientras afirma, entre la exageración teatral de la pose y el desconsuelo visceral, “He de llorar porque soy tu madre (...) has recurrido a otros para que vengan a liberarte de mí, ¡pero no lo conseguirás!”. A la postre, esta será la última vez que la protagonista estreche a su niño.

Trabajada en un contrapunto de plano y contraplano de sus rostros, entre preguntas irónicas y respuestas francas —una verdadera controversia de desempeños verbales que debe haber mantenido en vilo al público, y especialmente implicada a la platea femenina, amordazada en su vida ordinaria—, la siguiente es la escena de disputa simbólica por el hijo entre el Padre Cifuentes —que responde al pedido de Paquito y espera llevárselo consigo— y Curra —quien se resiste a dejarlo ir, y también a dejarse afectar por las palabras del sacerdote. “Paquito podría haberse convertido en juez de la vida y las costumbres de sus padres, y por eso no se siente a gusto (...)”, le dirá el primero deslizando cómo la hipocresía estructura a buena parte de las familias nobles, que buscan una educación recta para su descendencia mientras ellos no practican la misma moral. “Lo que para ustedes no son más que escrúpulos de monja, bobadas... *pequeñeces*... a ellos les preocupa con exceso. Les asusta, por ejemplo, la libertad de costumbres, la frivolidad con que sus padres pisan un terreno movedizo...”, insiste el clérigo. Si bien Curra se niega a admitir que su hijo prefiera estar lejos de ella por el concepto que se ha formado, va quedándose

sin palabras o argumentos para responder y enfrentar a Cifuentes y, apenada, termina accediendo a que el niño se marche con el maestro.

Sin embargo, la lejanía del muchacho no cambiará los hábitos de la madre: su obsesión erótica por Jacobo, sus celos, y la necesidad de estar siempre a la vista de todos habrán de profundizarse. Ella misma organiza un gran baile de disfraces que, bajo un pretexto de beneficencia, esconde la búsqueda de una coalición de fuerzas contra la I República por parte de la nobleza: un aquelarre de vestuarios, máscaras y movimientos donde se pone de manifiesto que aquel entramado social se basa en la apariencia y la simulación, pero gracias al cual el público también disfruta de un momento de atracción verdaderamente espectacular debido a la fastuosidad del ambiente y la atmósfera. No obstante, en este cenit de popularidad su amante es perseguido y asesinado, y para no verse implicada en su muerte lo abandona en la calle moribundo, dejando por descuido una de sus pieles cerca del cadáver. Y aunque su adulterio con Jacobo Téllez y su presencia en la escena del crimen no son descubiertos, Curra sufre el “vacío” de su entorno social.

Justamente, la soledad es su mayor afrenta y humillación, la invisibilidad es su primera forma de muerte: no representar nada ante la mirada de los otros es sinónimo de no existir; de ahí su herido orgullo al organizar un banquete y que nadie asista. Sin embargo, la fractura definitiva de esta identidad maternal llega con la muerte del niño quien, queriendo defender el buen nombre de Curra, termina ahogado en el mar. No obstante, será él quien, más allá de la muerte, absuelva simbólicamente a la condesa y refuerce el mandato institucional: “No llores mamá, siempre creí que eras muy buena: veo que no me he equivocado. No podrías engañarme aunque quisieras. Hoy es un gran día aquí arriba: es por ti, porque tú vuelves a ser buena mamá”. Como bien analiza Vicente Benet:

En *Pequeñeces* se consuma una promesa de expiación por los pecados a través del sacrificio y una anunciada vida de penitencia siguiendo de manera coherente los preceptos cristianos. El rompimiento de un cielo al atardecer —o quizás el amanecer—, mientras el estertóreo coro de la banda sonora alcanza el máximo volumen, nos conduce a esa sensación de trascendencia resumida en que, sobre la palabra «fin», las voces del coro entonan «Amén» (2012: 241).

Sin olvidar el peso moral y de adoctrinamiento sexo-genérico de la clausura narrativa, lo cierto es que Curra representa mucho más que la encarnación de males y peligros femeninos. En un contexto donde, a través de distintos dispositivos coercitivos, se excluía a la mujer de la vida pública y se le asignaba como horizonte de existencia una maternidad obligatoria, intensiva y excluyente de toda otra ocupación; un contexto en el cual se imponía un modelo de servicio y entrega abnegada a los vástagos, de sacrificio sumiso, silencioso y sin medida; un modelo, en síntesis, donde la propia autonomía es-

taba segada, Curra es también un resonador otro de experiencia de género, alternativo al que impulsaron el Estado, la Iglesia y la Sección Femenina de Falange. En un entorno socio-cultural tan restrictivo para las mujeres, en el cual para muchas el cine era un espacio de alivio y compensación emocional, ella puede ser pensada como un potente vector para la gestión simbólica de la audacia femenina.

Una atmósfera barroca para una madre medusina

Armiño negro comienza con un primer plano perturbador: pintado al óleo, enmarcado y colgado en la pared de una galería de exposiciones, el rostro estupefacto, tenso y dramático de una mujer hermosa mira a los visitantes y, a través de ellos, interpela al público cinematográfico. En fuera de campo y *off*, tres voces —dos masculinas y una femenina— se refieren a él y a su artista entre incómodos, sorprendidos y, a la vez, fascinados: la mujer —la más atenta al propio cuadro— lanza la pregunta “¿Por qué se llamará «Armiño negro»?”, convirtiéndose en la portavoz de los espectadores no solo en relación con el título del retrato, sino también con el del propio film. Justamente, será el enigma de aquel rostro femenino el que motive el largo *flashback* que constituye prácticamente la totalidad del relato, dejando al descubierto a escasos instantes de que haya comenzado la cinta sus dos grandes campos semánticos: la identidad y la memoria de María Reygada. Y puesto que los objetos portan su propia historia y hablan de sus creadores y dueños, gracias a la ficción, podemos decir que será el cuadro mismo el que recuerde la trayectoria de esta modelo tan peculiar.

Las casas son, especialmente en los melodramas, expresión visual de sus habitantes: así, la puesta en escena de las habitaciones domésticas, su mobiliario, materiales, objetos decorativos, disposición general y texturas son otro modo de re-presentar y nombrar a los personajes que las habitan, en una suerte de identidad expandida al espacio. En efecto, la mansión de María en Lima es, como ella, despampanante: de estilo barroco mestizo, atiborrada de piezas lujosas, objetos de arte y antiguos, es suntuosa y exuberante. Las aberturas —microespacios de tránsito y conexión entre el adentro y el afuera—, más que dejar pasar la luz natural exterior de modo pleno, la velan y deforman al estar, ellas también, adornadas por recargadas verjas y barrotes, cuyo motivo seriado se repite casi obsesivamente en escaleras, marcos y molduras —y que se advierte con detalle, por caso, en varios planos subjetivos del propio Darío espiando a su madre escondido. De este modo, sea a través de sombras proyectadas, o como parte material de la construcción, la protagonista estará en todo momento cercada, cruzada por rejas, mnémicas, sociales y físicas; y también nuestro acceso a ella estará mediado por idéntica estructura reticular de control.

La primera vez que las contemplamos —a la casa y a la heroína— es la mañana después de una fiesta, donde a este ya recargado ambiente se suman decenas de globos y serpentinas extrañamente colgadas del techo, flores por doquier y copas de champan dispersas por todo el salón. Sospechamos que, no solo existe una correspondencia entre la protagonista y la configuración espacial-visual de las casas que habita y de las que es dueña, sino que en cada una se manifiestan distintos elementos simbólicos claves de su memoria e identidad como madre excéntrica. En esta primera residencia social, si la arquitectura y decoración barrocas se caracterizan por su horror al vacío, ¿no podríamos interpretar que el espacio de la “casa familiar” tramita, justamente, el horror visceral a la pobreza, al vacío económico, a la precaridad y la escasez que el personaje principal vive durante toda la cinta, compensado por su orgullo y arrogancia? Pero además, la sinuosidad física del cuerpo de la actriz, sus hábiles movimientos zigzagueantes escapando de oponentes, prejuicios morales o situaciones de estrechez; su mirada intensa y cautivante —que abre y cierra la película, y sobre la que se apoya el atractivo principal de muchos primeros planos—, y por supuesto el carácter enigmático y laberíntico de sus casas, a medio camino entre el señorío y la trampa mortal, ¿no exudan un hálito medusino: magnético y mortífero?

Las primeras escenas de la película demuestran que María es una mujer muy poco convencional: como Curra, su belleza e inteligencia se alinean con una habilidad pragmática para resolver asuntos económicos y sociales muy asentada; es lúcida y sagaz a la hora de informarse y prever contratiempos; produce y gestiona su propio dinero; conoce bien a sus adversarios; tiene gran capacidad de mando y no se deja avasallar por nada ni nadie. El porte erguido, altivo y autoconsciente, y la firmeza verbal con la que se dirige tanto a los varones como a sus empleados, se combina con posiciones despreocupadas y modernas —cigarrillo en mano, y bata de lujo mediante— en el sofá y al teléfono. De hecho, con habilidad, Christensen y sus colaboradores construyen con enorme economía narrativa a esta dueña y señora de la casa, a la que sus servidores llaman “niña”, en tensión —o como mínimo teniendo muy poco que ver— con la figura de la madre canónica —de hecho van a retrasar deliberadamente la aparición del hijo en escena, pero también dentro del discurso verbal y preocupaciones de María—, y los atributos que la caracterizan en estas primeras escenas —poder, sensualidad, sexualidad, agencia, respaldo económico— van a dinamitar desde adentro el imaginario maternal convencional. Ver a María será —para personajes y espectadores— quedarse petrificados como frente a Medusa... o lo que es lo mismo, frente a un recargado, retorcido y apabullante ambiente barroco.

En estos primeros instantes de la cinta, como decíamos, la protagonista controla el devenir de la casa y gestiona su capital social, sexual y económico: todas las conversacio-

nes que mantiene con visitantes ocasionales o al teléfono —en buena medida oblicuas en su contenido— giran alrededor del dinero, o bien los temas están mediados por él. Pronto sabremos que María, amén de la mansión que arrenda, ha comprado la casa de su infancia —sobre la que pesa una importante hipoteca— y, además, mantiene un “rancho”, una casa confortable y moderna frente a la costa, cercana a un exclusivo balneario de descanso: así, los tres inmuebles permiten una construcción sofisticada, contradictoria y compleja de la heroína. Si el ambiente barroco y desmesurado es el que caracteriza la mansión, el rancho contrasta por ser mucho más modesto, de un estilo acaso contemporáneo y a la vez extrañamente teatral —barroco por otras vías.

En efecto, María —prostituta de lujo de hombres de familia y con poder—, recibe a sus amigos, clientes y protectores en éste que, amén de ser su espacio de trabajo, ha sido la primera casa que habitó con su hijo, por lo que tiene especial apego a ella. Así, el lugar que simboliza al hijo, donde se albergan los recuerdos de sus primeros pasos, el sitio que da cuenta de la responsabilidad que pesa sobre esta mujer para criarlo, mantenerlo y lograr hacerlo “todo un hombre” valiéndose por sí misma, es aquel donde ejerce su profesión. Y, nuevamente, será este mismo sitio aquel donde a Darío se le revele aquello que intuye, pero que al no tolerarlo decida quitarse la vida, construyéndose, entonces, una figura espacial y dramática centrípeta: otro modo de encierro y de cárcel.

Observemos con mayor detalle el rancho. Los núcleos espaciales de mayor carga simbólica y tensión visual configuran una elipse que circula, sin fin, de la puerta de calle hacia la habitación, y de la habitación a la puerta de calle, cuya cercanía con el mar se deja oír siempre que las escenas transcurran en este recinto. Entre estos polos de la elipse —figura barroca por antonomasia— se sitúan la habitación que fuera del pequeño Darío —y donde éste habrá de suicidarse— y el bar donde la protagonista prepara tragos para sus invitados. Pero si es cierto que lo principal de este espacio es esa elipse, no lo es menos que, lejos de un pasaje mecánico, la trayectoria de un punto a otro es serpenteante y está coreográficamente pautada por una serie de movimientos, pausas, insinuaciones y bocas esquivas que María realiza con deliberado cálculo a fin de mantener a su partenaire sexual al filo del deseo: es decir, bajo su control, aunque el varón esté convencido que es al revés. Para esa puesta en escena de la seducción nada mejor que una puerta corrediza y plegadiza que, casi podríamos decir, “abre y cierra” el telón, deja ver y oculta el escenario mismo del acto sexual por el cual la heroína acumula capital y sostiene económicamente a todos quienes le rodean: esto es, la recámara principal, y en ella una confortable cama matrimonial.

En efecto, no por descuido, apenas uno de sus clientes toca el timbre del rancho, María dejará entreabierto la puerta de la habitación de modo tal que el hombre que la visita advierta de inmediato ese horizonte-anhelado-invitación. Justamente, el personaje hace

un uso premeditado de la excitación visual, proxémica y kinésica que puede generar la combinación de su cuerpo en movimiento en dirección zigzagueante —retrasando la consumación de los hechos— desde la puerta de calle a esa cama que imanta a los partenaires masculinos. La protagonista juega con su máscara de cortesana de lujo combinando —contradictoriamente— esta *performance* sensual con un discurso de inocencia, debilidad y exclusividad erótico-afectiva. Este doble artificio y puesta en escena, espacial-corporal y dramático/verbal, se expande incluso a la propia puerta corrediza-plegadiza: en su superficie hay dibujada la silueta de una pareja andina de campesinos y una llama, una verdadera excentricidad para el gusto refinado que ostenta la heroína y el estilo del resto del decorado. Sin embargo, no se trata de un desliz de Gori Muñoz, o de un torpe olvido de Christensen: en su carácter incongruente y anacrónico, no hace más que insistir en la impostura *calculada* de la dueña de casa.

Ahora bien, esta agencia femenina no está exenta de dudas y debilidad. María sólo teme a una cosa: la acobarda que su hijo no vuelva a ser admitido en el colegio religioso de mayor prestigio en Lima —donde, como en la película anterior, el muchacho es un alumno sobresaliente y forma parte del cuadro de honor—, debido a las posibles habladurías de las madres de sus compañeros. Celosas de la muy posiblemente amante de sus maridos, la heroína sospecha que estas madres intentarían presionar a los sacerdotes para que ya no acojan a Darío tras las vacaciones. En realidad, la matrícula del chico no está en riesgo pero el encuentro personal entre la inquieta protagonista y el Padre Rector a propósito del bienestar del joven, sirve para acentuar la caracterización de María y es igual de significativo y semejante al que ya analizamos entre Curra y Cifuentes.

El sacerdote busca, primero con indirectas y luego con demolidoras frases religiosas, persuadir a esta madre respecto de su conducta moral, responsabilizándola exclusivamente de la conducta retraída, inclinada al desaliento del joven, inquiriéndola con malevolencia sobre una posible “imagen recogida en el ambiente familiar” que sería la causante de todos los males: aquello que corroe el espíritu inocente de Darío. Frente a la falta de acuse recibo de la mujer, como si sus palabras no alcanzaran, acompañado de un burdo dedo acusador el sacerdote sentencia: “Dios castiga en los hijos el pecado de los padres”, frase que en la clausura narrativa retumbará en la consciencia de María. En un delicioso juego de medios tonos, gestos mínimos, inclinaciones de torsos hacia adelante y hacia atrás, y miradas que se encuentran y rehúyen, estos dos adultos viven un potente agón verbal: si el cura insiste en el deber de vivir católicamente, lejos de sentir aludida su moral la protagonista reconoce que su culpa es haber consentido al muchacho, por lo que sabotea e invierte las expectativas del clérigo en relación a asumir sus pecados. De hecho, en esta argumentación, en vez de admitir su “falta”, María antepone la virtud de su generosidad que ha colmado “de sobra” a su hijo con toda clase de cuidados.

Sin conseguir siquiera rozarla, a diferencia de Cifuentes el Padre Rector —elocuente nombre por cierto— se da por vencido: no obstante, antes de despedirse de María, al estrecharle la mano, frente a la encandilada mirada de la madre que expresa “¡Ya ni parece hijo mío!”, responde en tono de advertencia “No Señora, creo que no. Ya es todo un hombre: ¡no lo olvide!”. La planificación visual de esta escena resulta notable, pues en este último momento los oponentes se sitúan de pie, frente a frente, polarizadamente, pero en medio de ambos, al fondo del cuadro se advierte la imagen de una Virgen María, Madre de Jesús. Ese “Es todo un hombre” respecto a Darío pronunciado en esa posición por el sacerdote resulta por demás elocuente: no solo se refiere al crecimiento físico e intelectual del muchacho sino que coloca en él la garantía de vigilancia y corrección de la mujer. Nuevamente, como con Curra Albornoz, aquí el hijo juzgará a la madre pero, a diferencia del niño, irá bastante más lejos y buscará a toda costa definir las amistades de la protagonista, controlará sus entradas y salidas de la casa que comparten con inquisidora mirada y gesto caprichoso, exigirá una figura paterna y llegará a quitarse la vida al descubrir —ahora sí, como el infante de *Pequeñeces*— que ella tiene una doble vida/ identidad.

Hay dos atributos que configuran el personaje de esta madre excéntrica que la distancian con vehemencia del modelo “pacífico”, comprensivo y de abnegación por los hijos, y que también la conectan con la heroína de Orduña: el primero, asociado a su orgullo, es la agresividad. Según las propias palabras de la mujer, pero también de su entorno, María está siempre “en pie de guerra”, en “estado de beligerancia”... más aún “oliendo a pólvora”. Lejos del paradigma femenino de conciliación, tolerancia y discreción, ella es desafiante y franca, y no permite que ningún hombre o mujer la humille por la vida que lleva, mostrando un notable instinto de conservación y autorespeto: se está con ella o contra ella, y nunca la veremos acongojada por la culpa o la vergüenza por sus acciones o su trabajo como prostituta.

A contrapelo del sentido común que pesa sobre su profesión, es ese rasgo de auto-defensa, protección y resguardo de su intimidad e historia personal aquello que, obviamente junto a su belleza, cautiva al pintor argentino Felipe, quien en el primer paseo juntos, de modo oblicuo pero palpable, la compara con Machu Pichu: “Tan presente y nadie sabía que estaba, ¡ni los conquistadores la descubrieron! Fue necesario que alguien más sensible que nosotros, o más afortunado, diera con esta ciudad que la selva había escondido a los ojos del mundo. Imagina usted la sorpresa María, *pasar por su lado y no verla*... Es como descubrir un alma luminosa, detrás de unos ojos llenos de sombras...”. La planificación dramática y visual de este momento insiste en el juego de opuestos luz-sombra, verdad-ocultamiento, asombro-indiferencia, y la sinonimia entre María y la ciudad incaica, pues mientras Felipe conversa de este modo con la heroína, el carrito

a través del cual están realizando el tour atraviesa un túnel —literalmente es engullido por una montaña— y deja a los pasajeros casi a oscuras, hasta que el galán pronuncia, “Es como descubrir un alma luminosa...”. En este viaje a Machu Pichu, los dos adultos darán rienda suelta a su deseo y comenzará el romance.

En efecto, el segundo atributo del personaje de María que queríamos destacar es el aprecio que tiene por sus propios sentimientos y necesidades, más allá y más acá de su hijo: es ella quien organiza y planifica largas horas o incluso días enteros con su amante, sin ningún remordimiento respecto de lo que podría querer hacer o requerir Darío de ella. Una de las salidas es a la playa, donde la pareja se besa y abraza con pasión: el relato construye audiovisualmente ese cuerpo a cuerpo erótico gracias a una cámara muy próxima que les retrata con expresivos primerísimos planos donde se destaca el roce de la piel de los amantes, mientras se oye el oleaje libre del mar y su rompiente en la costa, lo cual intensifica la ya sugestiva atmósfera afectiva —recordemos que el sonido del rumor marítimo acompaña las escenas sexuales en el rancho. Destaquemos que allí María llega a confiarle: “He vivido por costumbre. Ahora, en cambio, tengo necesidad de vivir. Ahora quiero vivir *para sentirte en mi aire*”, aludiendo al vacío personal que experimentaba antes de conocer esta intensa forma de amor y erotismo. El mismo hecho de no nombrar a Darío como motivo de alegría y razón de ser de su existencia, permite sospechar que ese vacío y monotonía que hasta entonces ha sentido no solo tendría que ver con el ejercicio de la prostitución sino que incluiría el ejercicio de su rol como madre.

Asimismo, destaquemos que la protagonista es consciente de sus sentimientos y necesidades no solo para disfrutar de ellos, sino también para defenderlos: incluso frente a las propias expectativas del hijo. En un momento de tensión en la pareja, si Felipe se halla dubitativo y temeroso respecto de las ilusiones del muchacho, María lo enfrenta anteponiendo los suyos primero: “Te parece tremendo privar de una ilusión a un niño, pero no adviertes la crueldad infinita que significa quitar a una mujer desgraciada la suya (...) Es curioso que hayas comprendido lo que llegaste a ser para Darío, y no adviertas lo que eres para mí. Te preocupa lo que el niño pueda sentir... no lo que yo siento (...) No me interesan tus estados de ánimo, me interesan los míos. Estoy sufriendo con mi corazón, no con el tuyo”. Esta escena donde María expone con franqueza su dolor por el posible término de la relación erótico-afectiva con Felipe, da pie a uno de los momentos claves no solo del film, sino de la historia del melodrama argentino, pues la propia heroína descubre el filo más íntimo de su identidad y su memoria, aquello que nadie sabe de ella y que confía, como tesoro o ciudad escondida, a su amado y con él, al público.

Si por regla general, las madres en el cine argentino no tienen pasado ni memoria de sí mismas más allá del momento en que parieron su prole, por lo que el espesor de su identidad queda regulado y reducido por la función reproductora; la figura de madre

que encarna María se desmarca de ese patrón. La última de sus casas que muestra el relato es la de sus orígenes, la de su infancia, aquella que porta su memoria doliente y los agobiantes recuerdos familiares. El primer contacto visual con esta residencia es elocuente y destila cierta atmósfera de tumba: en efecto, lo primero que vemos es una enorme puerta de hierro cerrada, tras la cual —como en el caso anterior— ha de develarse la tragedia personal de la protagonista, el sitio-madre desde donde el pasado se agiganta y vela/deforma la imagen del presente.

Cruzando esa pesada puerta hay un zaguán y luego otra puerta decorada tupidamente con rejas y barrotes que filtran la luz. A diferencia de la opulenta mansión barroca que arrienda, ésta se caracteriza, justamente, por el vacío y la falta absoluta de vida y objetos, por lo que las sombras proyectadas por esas elaboradas verjas son más intensas, amplias y monstruosas hasta el punto de cubrir pisos, paredes y techo con el mismo patrón seriado que ya se advirtió en la casa familiar-social, aunque en este caso además aparecen las formas de troncos y hojas de plantas tropicales que, inferimos, han crecido sin cuidado en el jardín que rodea la estancia. Entre la casa-en-ruinas invadida por la hiedra —otra vez Machu Pichu— y la casa trampa/cárcel, el trío Christensen, Younis y Muñoz configura este espacio en correspondencia con la memoria de la protagonista: lleno de presencias latentes, ausencias perturbadoras y laberintos hostigantes. Que sobre el edificio pese una hipoteca no es más que otro modo de decir cómo allí se anudan y anidan las ideas de deuda, mancha original y herencia materna, articulando los planos sexual y económico.

Como sucediera en el rancho, aquí también la heroína nos guía por un recorrido nada lineal sino sinuoso por su interior; pero a diferencia de lo que allí había de coreografía calculada, puesta en escena posada y lubricado escamoteo de signos en pos del acrecentamiento del deseo; la circulación por este primer hogar familiar es a golpe seco de torturantes recuerdos narrados en primera persona y sostenidos únicamente por el desempeño verbal y contenida gestualidad de la actriz. Entre el medio tono, la pausa y el susurro, con valentía María *hace memoria* por sí misma: pone en orden el pasado, y le da un sentido posible. Cuenta la ruptura entre sus padres, el ánimo hostil que emanaba de su padre —quien acabó autodestruyéndose: así como lo hará el nieto—, su calvario de pobreza, la ayuda de un “primo” de su madre, el descubrimiento de que ella sostenía una doble vida con la que habría mantenido a los suyos, y, finalmente, el abuso sufrido a manos de ese “protector” en su propia casa, con el posterior desprecio de las mujeres de su familia a las que, sin embargo, pasó a mantener ejerciendo la prostitución.

Al desnudar ese pasado doloroso María deja en claro dos cuestiones: la primera es su capacidad heroica para atravesar adversidades, mantenerse autoconsciente y tener

la agencia discursiva suficiente para, a posteriori, poner en palabras su historia. Pero simultáneamente, la segunda cuestión que queda en claro es el modo en que aún la afecta, oprime y persigue aquel terrible acto de violencia contra su cuerpo: es ésta, y no la prostitución, la herida más cruel que aún experimenta, y aquella que está asociada a la escasez económica. De ahí que consideremos que esta escena permite, en retrospectiva, darle sentido visual y expresivo a la proliferación de sombras que siempre han rodeado a María: ellas son la expresión gráfica del abuso físico de aquel cuerpo varonil que se abalanzó sobre ella sin consentimiento, y son también la manifestación del peligro de la pobreza, ambas formas de humillación personal. Esas sombras que persiguen, son la forma del acoso: físico, mnémico y económico.

Decíamos al comienzo de nuestro análisis que la memoria era un aspecto central en la historia de la protagonista que, como acabamos de señalar, es capaz de dar forma verbal a su propio pasado sin tuteladas, mediaciones, ni ventriloquias masculinas. El relato muestra, además, la memoria visual de María en el momento culmine del film: el de la anagnórisis. Desesperada, yendo a buscar a Darío al rancho, María ordena en su cabeza los sucesos de las últimas horas y sospecha que el muchacho ha visto la escena de cortejo e intimidad vivida con su último cliente: los planos que se superponen responden a tres tiempos distintos, denotando la vorágine mental y afectiva que vive esta madre. Al primer plano de su rostro estupefacto intentando entender qué está sucediendo —arriba del coche e incluso en compañía de Felipe— se le superpone la imagen de ella y el último hombre con quien durmió esa tarde, y a este último plano se agrega la imagen del mismo auto llegando al rancho, frenando y saliendo de él María y Felipe, corriendo hacia la casa. Como si fuera poco, la memoria llega también como eco, resonando en la ya desquiciada consciencia de la protagonista: como ráfagas del pasado, vuelven frases a las que María no ha dado importancia y que han supuesto este final —ahí está la sentencia del Padre rector⁸.

El desenlace es áspero y carece de compasión: no hay lugar para la redención, ni perdón para esta madre, como sí lo hubo para Curra, y quizás ello se deba a que la heroína de Christensen no reconoce culpas ni pecados sobre los que arrepentirse y “pagar”. En ella no caben el remordimiento o la vergüenza... aunque sí, quizás, la locura. En sintonía con estos sentidos, la configuración visual y fotográfica del cierre del film es, a la vez, conmovedora y perturbadora, y en su quietud se percibe cierta aura propia de los *memento mori* del Barroco, por lo que la cinta terminaría dotada de una estructura visual cíclica. Gracias a un lento y único movimiento de cámara vertical de arriba hacia abajo, se pasa del rostro excesivamente iluminado de la madre en *shock* —aquel del cuadro del

⁸ Sin embargo no ha sido un descuido de María lo que ha empujado al suicidio a su hijo sino, más bien, el empeñado esfuerzo de este último por querer cambiar a su madre y avergonzarse de su pasado-presente.

inicio del relato–, a la negra penumbra de su cuerpo, para volver a la luz en su regazo, sosteniendo con las manos la cabeza ensangrentada del hijo. La toma sigue por sus piernas cubiertas por el raso del largo vestido que lleva puesto, cerca del cual está el arma con la que el muchacho se ha disparado, y culmina en la piel de armiño negro que, apenas un momento atrás, cubría elegantemente a María antes de que ella exclamase con horror “¡Hijo!”, en la única vez que la protagonista llama así a Darío.

En la sobre iluminación del rostro y el regazo, Younis y Christensen han re-compuesto a la madre: más aún, dejando en sombra el pecado —el cuerpo–, y enfatizando el gesto de acogida y cuidado del cuerpo muerto, han logrado resemantizar el nombre de esta mujer y religarlo al arquetipo religioso de la mater dolorosa, a la forma y figura mariana de la que nuestra protagonista no debió haberse apartado. Pero a la vez que han re-compuesto a la madre, han des-compuesto, brutalmente, a la mujer, disociando su consciencia, su identidad, su cuerpo y afectividad: ¿será, entonces, la locura, el desvarío y la enajenación, el trágico y castigador final para esta heroína que no hizo sino más que luchar contra todos y contra todo por ser dueña y señora de su destino? ¿O será que entregarse a la sinrazón es la decisión definitiva, el último zigzag del que se sirve María para sostenerse fiel a sí misma y zafarse del ordenamiento moral culpabilizador?

Fugas autorredentoras

En tensión con las idealizaciones des-erotizadas y las expectativas de familia nuclear de sus hijos varones, Curra y María despliegan deseo, autonomía e inteligencia en relación con sujetos, objetos y experiencias que exceden y son independientes de su rol como madres: ellas muestran que la maternidad es una de las dimensiones de su existencia, pero no aquella que las define más plenamente. El espesor de estos personajes —tanto sea en términos de carácter, como en cuanto a su prehistoria personal– desborda la función reproductora y el rol socio-moral y afectivo adjudicado a la matrona, mostrando la complejidad variopinta de sus vidas en tanto que mujeres con deseo y agencia.

En correspondencia con su carácter y sus impulsos, estas madres excéntricas no solo carecen de residencia fija y detentan un nomadismo fluctuante que desestabiliza cualquier normativa fija y subordinadora de sus voluntades; sino que, además, detentan una poderosa capacidad de autoprotección. Valiéndose del cálculo, la agresividad y la manipulación, pero también el autorrespeto y el orgullo, hacen y deshacen a consciencia, se desenvuelven en el ámbito público, privado-familiar e íntimo con igual solvencia, anteponiendo sus propias necesidades y sentimientos más allá de los vástagos.

Si en Curra sorprende el humor y la ligereza con la que vive situaciones de conflicto, no deja de advertirse en ella el placer en someter a otros, el ansia irrefrenable por ser imitada y la indiferencia frente al hijo, prácticamente hasta el final del relato. Por su par-

te, la altivez fría de María convive con la generosidad para con los suyos, el ardor palpitante hacia el amante, y el terror visceral a volver a la miseria, lo que la hace tomar decisiones arriesgadas y comprometedoras. Contradictorias en su carácter, pero conscientes de sus deseos, ambas mujeres plantean contundentes desempeños verbales y dramáticos que probablemente hayan servido para dar cauce simbólico a preocupaciones, insatisfacciones, ansiedades, impotencias, frustraciones y aspiraciones de las mujeres de su tiempo.

Tal vez uno de los rasgos desplegados por Curra y María más deseado por las espectadoras, y a la vez más temido por las consecuencias sociales que pudiera acarrear, radique en su potencia demiúrgica, su capacidad de autoinvención, el hacerse a sí mismas por sí mismas, sin moldes ni modelos. Ambas encarnaron a mujeres-madre dispuestas, también, al sortilegio, la representación y la puesta en escena, dando curso a una camaleónica adaptación a las circunstancias y el aprovechamiento eficaz de las coyunturas y los estereotipos, siempre para su propio beneficio. Desde ahí habilitaron una imagen excéntrica de la maternidad donde disfrutar de: la alevosía y la inteligencia en favor propio, la rebeldía del carácter, y la posibilidad de des-embarazarse del rol protector y nutricional para entregarse, no a los hijos sino, a las propias pasiones, eróticas, pero también ligadas al poder —poder hacer, poder hablar, poder decidir, poder negarse. Habilitaron, en suma, un sitio de contestación y sabotaje al sentido común hegemónico sobre la maternidad y la feminidad de su tiempo, ofreciendo, también, claves para leer a contrapelo los años del franquismo y el primer peronismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín (1986). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: Gustavo Gilli.
- Benet, Vicente (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Bou, Nuria y Pérez, Xavier. “Deseo y erotismo en tiempos dictatoriales. Estrategias cinematográficas contra la censura de los regímenes totalitarios”. *Revista L’atalante* N° 23, enero-junio 2017, págs.7-16. <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=436>
- _____ (2021). “El cuerpo hogar”. Nuria Bou y Xavier Pérez (eds.) *El deseo femenino en el cine (1939-1975)*. Arquetipos y actrices. Madrid: Cátedra: págs. 27-40.
- Cosse, Isabella (2006). *Estigmas de nacimiento: peronismo y orden familiar 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica y Universidad Mayor de San Andrés.
- Di Febo, Giuliana (2006). “«La Cuna, la Cruz y la Bandera». Primer franquismo y modelos de género”. Isabel Morant (dir.) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. IV: Del siglo XX a los umbrales del XXI*. Madrid: Cátedra: págs. 217-237
- España, Claudio (1984). *Argentina Sono Film, medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril.
- _____ (2000). “El modelo institucional. Formas de representación en la edad de oro”.
- Claudio España (dir. gral.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes: págs. 22-160.
- Fanés, Félix (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institució Alfonso El Magnánimo, D.L.
- Gil Gascón, Fátima (2010). *Construyendo a la mujer ideal: mujer y censura cinematográfica durante el franquismo (1939-1963)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Julio Montero, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/10214/1/T31303.pdf>
- Gutiérrez García (2017). “Pequeñeces de Luis Coloma versus pequeñeces de Juan de Orduña y la presencia de la moda. Repertorio deslumbrante de un bestiario aristocrático”. Gloria Camarero Gómez y Francesc Sánchez Barba (eds.) *Actas V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico (V, 2016, Getafe)*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.
- Hueso, Ángel Luis (1998). *Catálogo del cine español. Vol. F4 Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra.
- Juliano, Dolores (2012). “Tiempo de cuaresma. Modelos de sexualidad femenina bajo el franquismo”. Raquel Osborne (ed.) *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos: págs. 35-47.
- Knibiehler, Yvonne (2001). *Historia de las madres y la maternidad en Occidente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kruger, Clara (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Labanyi, Jo. "Historia y mujer en el cine del primer franquismo". *Secuencias-Revista de Historia del Cine* N°15, 2002, págs. 42-59: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4250>
- _____ (2021). "La compleja relación entre la agencia y el deseo femeninos: Aurora Bautista y Amparo Rivelles". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, N° 32, 2021, págs. 19-34: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&-path%5B%5D=947>
- Lozano Estivaliz, María (2000). *Las imágenes de la maternidad. El imaginario social de la maternidad en Occidente desde sus orígenes hasta la cultura de masas*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la Mujer.
- _____ (2006). *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza y Ayuntamiento de Zaragoza.
- Manetti, Ricardo (2000). "El melodrama, fuente de relatos: un espacio artístico para madres, prostitutas y norcherniegos melancólicos". Claudio España (dir. gral.) *Cine Argentino, 1933-1956: Industria y clasicismo, Vol. II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, págs. 188-269.
- Osborne, Raquel (2012). "Introducción". Raquel Osborne (ed.) *Mujeres bajo sospecha (memoria y sexualidad, 1930-1980)*. Madrid: Fundamentos: págs. 9-33.
- Posadas, Abel, Marta Speroni y Mónica Landro (2015). *Cine y novela. Imágenes argentinas del siglo XX Volumen II*. Buenos Aires, Los Angeles: edición on line Argus-a Artes y Humanidad.
- Rodríguez Fuentes, Carmen (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Emilio C. García Fernández, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/4517/>
- Rosón, María (2008). "Historia e identidad: heroínas en el cine histórico español de los años cuarenta". Gloria Camarero (ed.) *Actas I Congreso Internacional de Historia y Cine (I, 2007, Getafe)*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/17768>
- _____ (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Téllez, José Luis (1997). "Pequeñeces". Julio Pérez Perucha (ed.) *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra: págs. 261-263.
- Zink, Mirta (2000). "Madres para la Patria: "Mundo Peronista" y la interpelación a las mujeres". María Herminia Di Liscia et al. *Mujeres, maternidad y peronismo*. Santa Rosa: Fondo Editorial Pampeano:págs. 11-37.