

## **La madre en el cine mexicano**

**SÁNCHEZ Oliveira, Enrique**

**Universidad de Sevilla**

### 1 Consideraciones sobre el cine mexicano en los años treinta

En México, tras la Revolución armada del periodo 1910-1917 y de las grandes convulsiones que le siguieron durante los años veinte, se vive un periodo de cierta estabilidad política. En los años treinta, la sociedad mexicana se empeña en la reconstrucción y modernización del país y en la vuelta a la normalidad civil. Estos años están dominados por la figura política de Lázaro Cárdenas, presidente del gobierno entre 1934 y 1940.

En el terreno económico la medida más emblemática de Cárdenas es la nacionalización del petróleo - en una confrontación abierta con los intereses de Estados Unidos- que debía proporcionar al erario público los recursos para su proyecto de Estado social y proteccionista. Además, dictó otras medidas revolucionarias como la reforma agraria, la expropiación de los ferrocarriles o la educación socialista en las escuelas, que despertaron una activa oposición de los terratenientes, los empresarios y la Iglesia. El retraimiento de la inversión y la fuga de capitales fue la respuesta de estos sectores conservadores a lo que consideraban una política comunista de Cárdenas.

En este marco de relativa estabilidad política y periódicas convulsiones económicas, recrudescidas por las drásticas medidas presidenciales, México vive la transición de una economía agraria a una economía industrial que conlleva un importante crecimiento de las ciudades y de la clase media. Al proceso de industrialización que tiene lugar en México - con retraso respecto a sus vecinos del norte y a los países desarrollados de Europa - no se mantiene ajena la industria cinematográfica.

En los años treinta, la situación del cine mexicano es de dominio absoluto por parte de la producción estadounidense, característica que podemos extender a todo el cine latinoamericano. Aunque éste sea un hecho constatable en mayor o menor medida en todas las naciones occidentales, en el caso de México las películas norteamericanas copan el mercado, dejando a la producción local un margen muy estrecho de

subsistencia. En la década 1930-39, de las películas estrenadas en México el 76 % (2.388) eran norteamericanas frente al 6,5 % (199) mexicanas<sup>1</sup>.

En este panorama de supremacía yanqui, la llegada del sonido abrió en México - y en otras cinematografías latinoamericanas - la esperanza de poder desarrollar la producción local, ante la barrera lingüística que se alzaba entre los espectadores de habla hispana y los filmes en inglés. La coyuntura se presumía favorable para acceder al gran mercado internacional de habla hispana

Pero en los años iniciales del cine sonoro, pese al éxito económico de algunos filmes como *Santa* (1931) de Antonio Moreno, las películas mexicanas no lograban traspasar sus fronteras. Era necesario encontrar temas o géneros que interesaran al público mexicano y, además, al espectador de otros países de habla hispana. Entre 1933 y 1937, la naciente burguesía cinematográfica mexicana busca y define el género de cine que necesita para conquistar ese mercado exterior en lengua española. Estos años son un periodo de experimentación de géneros que da excelentes resultados en el plano estético y comercial<sup>2</sup>.

En esta búsqueda, se pueden distinguir cuatro posturas en el cine mexicano: la que tiende al cine comercial y taquillero, la que tiene un marcado contenido social y reivindica los principios de la Revolución, la de tendencia vanguardista y, por último, aquella que intenta conjugar aspectos artísticos y comerciales<sup>3</sup>.

Para Ayala Blanco, los géneros que encuentran el apoyo popular en estos años son las comedias rancheras, las películas cómicas y las epopeyas de barrio y, por lo menos en número, arraigo y comercialidad son los géneros que podrían considerarse mayores. Al lado de ellos coexisten otros que configuran el cine mexicano: las películas de añoranza porfiriana, las películas que narran folclóricamente la gesta revolucionaria y los dramas de familia<sup>4</sup>.

## 2 Melodramas familiares

En estos se consolida un nuevo tipo de clase media. Integrada por viejos hacendados que han perdido sus privilegios por la revolución, pequeños propietarios de provincia, profesionales liberales, comerciantes, empleados gubernamentales y

---

<sup>1</sup> AMADOR, M° L. y AYALA Blanco, J.: *Cartelera Cinematográfica 1930-1939*, Filmoteca UNAM, México D.F., 1980

<sup>2</sup> VEGA Alfaro, E.: "Origines, développement et crise du cinéma parlant (1929-1964)" en *Le Cinema Mexicain* de P.A. Paranaguá (ed), Centre Georges Pompidou, París, 1995, p. 97

<sup>3</sup> VEGA Alfaro, E.: *op.,cit*, p. 98

<sup>4</sup> AYALA Blanco, J.: *La aventura del cine mexicano*, Grijalbo, México D.F., 1993, p. 42

administradores de la incipiente industria, esta heterogénea amalgama empieza a imponer sus gustos y a exigir sustentos morales.

Las películas mexicanas que tratan el tema de la familia son el mejor reflejo de esta clase media, que cree en su propio juego de respetabilidad y esfuerzo laboral y para quien

la familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa, se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico<sup>5</sup>.

Junto a la figura de la prostituta y del charro, la madre es uno de los personajes fundamentales en el melodrama mexicano. La madre es una figura nacida ante todo y sobre todo para la abnegación, para el llanto y para el sufrimiento; un ser andrógino y asexual cuya única función, cuya única razón de ser es esta: ser madre<sup>6</sup>.

El tremendo éxito de taquilla que supuso *Madre querida*, estrenada el 10 de mayo de 1935, aprovechando la deleznable promoción que los grandes comercios realizaban del amor materno-filial para incrementar sus ventas con ocasión de ese día, fue un ejemplo largamente imitado en la saga cinematográfica de las ‘madrecitas’. En 1936, de las 25 películas que produce México más de la mitad fueron melodramas sobre temas familiares. El camino para llegar a un público masivo y popular estaba en esos momentos en el melodrama familiar.

### 3 *Mi madrecita* de Francisco Elías

El director de cine onubense Francisco Elías se incorporó al cine mexicano a finales de 1938, próxima a finalizar la guerra civil española. En México vivió hasta 1948. En ese periodo realizó 8 largometrajes, muchos de los cuales siguen la moda cinematográfica del momento dado que sus películas buscaban triunfar en taquilla y gustar a un público mayoritario. Su primera película como director fue *Calumnias*, una comedia ranchera. En el segundo largometraje que realiza en México, se adscribe al género de los melodramas familiares con *Mi madrecita*.

---

<sup>5</sup> AYALA Blanco, J.: *ibidem*, p. 42

<sup>6</sup> RAMÓN, D.: “Lectura de las imágenes propuestas por el cine mexicano de los años treinta a la fecha” en *80 años de cine mexicano*, serie Imágenes, nº 2, UNAM, México, 1977, p. 109

*Mi madrecita*, rodada en 1940, último año del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, tuvo un considerable éxito de taquilla. Ese año, aunque ya era un género hasta cierto punto devaluado por la sobredosis de años anteriores, se filmaron otros dos melodramas familiares: *Amor de mis amores* de René Cardona y *Viejo nido* de Vicente Oróná. Todas tratan el manido tema de una madre abnegada que sacrifica la vida por sus hijos.

La acción de *Mi madrecita* comienza un 10 de mayo, el día de las Madres. Doña María espera ilusionada que sus tres hijos, Julio, Luis y Enriqueta, que trabajan en la ciudad de México, vuelvan al apacible rancho familiar en una tranquila ciudad de provincias a celebrar este día. Pero todos excusan su asistencia por motivos profesionales. Doña María, madre tolerante, no sólo comprende la ausencia de los hijos sino que ayuda económicamente uno de ellos, a Julio, para que pueda ir a Nueva York donde desea triunfar como cantante. Para ese fin pide un préstamo, contra la hipoteca de la casa, a un usurero sin escrúpulos. Al no poder hacer frente a los pagos de la deuda, se ve obligada a abandonar el rancho familiar y marcha a la capital donde espera encontrar el apoyo de sus hijos.

Sola y desorientada en la gran ciudad va a la casa de su hija Enriqueta y a la de su hijo Luis, pero en ambas se siente rechazada. Encuentra alojamiento en un humilde cuartucho y se ve obligada a limpiar escaleras para sobrevivir. Este desdichado estado de cosas es reconducido por Julio cuando vuelve de Nueva York convertido en un exitoso cantante. Encuentra a su madre, paga la deuda al usurero para recuperar el rancho familiar y recrimina a sus hermanos la detestable actitud filial que han mantenido. Obligados por la madre, todos se reconcilian en su presencia. Esto sucede un 10 de mayo, día de las madres; y todos se reencuentran en el rancho familiar, en torno a la mesa que justo un año antes quedó vacía.

El papel protagonista de *Mi madrecita* está encarnado por Sara García, durante años encasillada en el arquetipo de madre. Esta actriz inició sus andaduras cinematográficas como madre en *No basta ser madre* (1937) de Ramón Peón, donde actuaba conforme a los cánones de la tragicomedia sentimentalona al estilo teatral español, en consonancia con los planteamientos de una buena parte del cine mexicano que se empeñaría durante largo tiempo en ser simple prolongación fotografiada del

teatro español más detestable<sup>7</sup>. A partir de este papel el rostro oficial de la madrecita o abuelita abnegada del cine mexicano sería por excelencia el de Sara García<sup>8</sup>.

Con *Mi madrecita* se inicia la relación de Francisco Elías con el productor mexicano Rafael Arzoz, que proseguiría en otros filmes realizados por el director andaluz<sup>9</sup>. El director de fotografía es Ross Fisher, norteamericano afincado en México, que trabajó en la mayoría de las películas mexicanas de Elías.

En sus memorias recuerda Elías pormenores de esta producción y las condiciones de premura que desde el principio se impusieron al proyecto:

A finales del mes de marzo de 1940 un viejo amigo mío, Gené, exgerente del Cine Fantasio de Barcelona, me presenta a Rafael Arzoz, mejicano hijo de españoles, distribuidor de películas prestigioso. Ha comprado un argumento titulado *Mi madrecita* y desea que lo lleve a la pantalla. Ahora bien, la película tiene que estar lista para su estreno el 10 de mayo, Día de las Madres. Dispongo, pues, de unos 55 días para escribir el guión, rodar la película, montar el copión y supervisar el corte del negativo y el tiraje de las copias. Pongo manos a la obra y termino el guión en poco más de una semana (...)

Con *Mi madrecita* bato varias marcas: una, la de la velocidad de rodaje, 11 días. Otra, la del costo: 55.000 pesos, o sea, en aquella época, unos 26.000 dólares. Y por último, la de taquilla: en el primer pase, en los diez cines en que se proyectó el 10 de mayo, se amortizó el costo del negativo. La película dio en el primer año de explotación un beneficio neto de un millón de pesos<sup>10</sup>.

A finales del mes de marzo se inició el rodaje de *Mi madrecita*. La película se filmó en los estudios Azteca en la capital mexicana. Parte del rodaje se realizó en la Basílica de Guadalupe, siendo la primera vez, según Elías, que las autoridades eclesiásticas permitían un rodaje en el interior del templo más emblemático para los católicos mexicanos. Recuerda Elías en sus memorias como algunas voces de ultraderecha clamaron por lo que consideraban una profanación.

Apremiado por la proximidad del estreno, el rodaje se limitó a dos semanas concluyéndose en la fecha prevista. Desde el estricto punto de vista de la oportunidad empresarial, *Mi madrecita* fue modélica. Con unos plazos de rodaje y montaje ajustados, estuvo terminada para su estreno el preceptivo día de las madres.

---

<sup>7</sup> GARCÍA Riera, Emilio: Historia documental del cine mexicano, Universidad de Guadalajara, 1992 (primera edición: Ediciones Era, México D.F., 1969), vol 1, p. 153

<sup>8</sup> Su extensa filmografía parece urdida ex profeso para crear y reforzar el mito de 'madre de México': La gallina clueca (1941) de Fernando de Fuentes, Cuando los hijos se van (1941) de Juan Bustillo Oro, Regalo de Reyes (1942) de Mario del Río, La abuelita (1942) de Raphael J. Sevilla, Caminito alegre (1943) de Miguel Morayta, Mamá Inés (1945) de Fernando Soler o Madre adorada (1948) de René Cardona, entre otras.

<sup>9</sup> Rafael Arzoz fue productor de El milagro del Cristo (1940), La epopeya del camino (1941) y Sierra Morena (1944), realizados por Francisco Elías en su etapa mexicana

<sup>10</sup> ELÍAS, F.: Anatomía de un fantasma, autobiografía inédita, p. 86

Una premiére, a la que asistió la esposa del presidente Cárdenas, en el prestigioso cine Palacio de la capital azteca y una buena campaña de lanzamiento, dieron la publicidad esperada al film y durante los días de exhibición se colocó el cartel de no hay billetes en las taquillas de los cines donde se proyectó.

*Mi madrecita* comienza y termina en el mismo espacio, el comedor de la casa familiar, en la misma fecha de dos años consecutivos, el 10 de mayo. Para remarcar un día tan señalado, la acción se inicia en ambas efemérides con un primer plano de una hoja de calendario que nos muestra la fecha anterior y una mano que, arrancando la hoja del día 9, nos descubre la del día de las madres.

En la primera celebración del día de las madres ningún hijo está presente, más que en el recuerdo y el corazón de la madre, lo que evidencia Elías con flash back a la niñez de cada uno de ellos. Un año después toda la familia está sentada a la mesa como expresión de la imperecedera unidad familiar. En este lapso de tiempo la familia se ha disgregado y vuelto a unir.

En *Mi madrecita* se dan los clichés del género del drama familiar que con escasas variantes se articula en torno a una idea central: la familia de clase media que se disgrega y pierde su armonía pero que a pesar de los embates del mundo exterior sobrevive y permanece.

La propuesta de Elías de iniciar y acabar *Mi madrecita* en ese espacio refuerza el carácter simbólico del hogar y lo convierte en una especie de prolongación del útero materno donde la familia, bajo la mirada complaciente de la madre, está protegida.

Este hogar de clase media, situado en un idílico e idealizado ambiente de provincias, se contrapone a la hostilidad del mundo urbano, representado en *Mi madrecita* por el Distrito Federal, donde el ajetreo de la vida laboral, la lucha por el ascenso profesional o las presiones del entorno social impiden siquiera verse a los miembros de la familia. La película viene a decirnos que en la gran ciudad las relaciones familiares son poco menos que imposibles.

El conflicto en *Mi madrecita*, como en tantas otras películas del género, deriva de la necesidad de los hijos de alejarse, de elegir su propia vida, con la necesaria ruptura umbilical que ello implica. Pero como afirma Ayala Blanco la familia se disgrega sin perder su armonía, sin dejar de depender del núcleo fundamental y seguir teniendo el epicentro sobre los progenitores. Aun transgredidas las leyes de la familia conservan perennemente su vigencia. Y prosigue este autor vaticinando el regreso de los que se

han ido puesto que, en la familia, los sentimientos, afecciones y amistades resultan de una forma de relación de grupo<sup>11</sup>.

La disgregación familiar se ve agravada en *Mi madrecita* por la ingratitud de los hijos ‘malos’, elemento recurrente en otras películas del género. En efecto, la avaricia de Luis conlleva la pérdida de la casa hipotecada (el lugar donde han nacido y crecido los hijos), la penuria de la madre y, en consecuencia, la necesidad de desempeñar un trabajo duro y marginal en la vejez para poder subsistir (fregar escaleras). A esta situación límite contribuye la actitud estirada y vergonzante de Enriqueta, prisionera de los convencionalismos sociales, que reniega en su círculo capitalino de su cateta y provinciana madre.

De los tres hijos, es Julio el que con su esfuerzo económico apuntala la familia y cubre el vacío del padre ausente. Es también el único que en ningún momento traiciona a la madre y siempre, a pesar de estar en otro país, o precisamente por ello, sueña con su idealizado hogar.

Pero no se concibe un melodrama familiar sin un final feliz. Gracias a la mediación del buen hijo que es Julio, la familia recupera la casa, el espacio donde la armonía familiar vuelve a ser posible y donde la madre puede plácidamente vivir su vejez.

Para terminar este discurso moralista y edificante sobre la unidad familiar, en el que todo cambia para seguir igual, al final de la película emerge el personaje de Margot, la esposa de Julio, como expresión de la circularidad esencial que representa la madre en el melodrama mexicano<sup>12</sup>. De ella es la mano que hacia el final de la película nos descubre en el calendario la fecha del 10 de mayo. Poseedora de los valores de sacrificio, capacidad de perdón y abnegación requeridos para ser madre en el melodrama mexicano, es la depositaria y heredera del rol de madre. De esta manera, la unidad familiar está asegurada en el tiempo.

La crítica fue complaciente con el film y alaba la idea de estrenarla el día 10 de mayo para ensalzar la bondad de una madre “como hay muchas en México”, capaz de sacrificar su vida y su hacienda por los hijos, a pesar de la ingratitud de algunos de ellos<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> AYALA Blanco, J.: *ibidem*, p. 43

<sup>12</sup> ZUÑIGA, A.: “De la madre en el melodrama mexicano. (*Nosotros los pobres*, 1948)” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 16, p. 27

<sup>13</sup> *El Redondel*, 12 de mayo de 1940

Las películas sobre la familia constituyen probablemente el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano. Y, paralelamente, el más influyente, tanto en otros géneros cinematográficos, donde buena parte de los personajes y sus actitudes morales procederán de este cine familiar, como sobre la sociedad mexicana donde la madre abnegada se convierte en modelo y arquetipo de la vida real.

Ficha técnica y artística de *Mi madrecita*

Otros títulos	Madrecita
Año de producción	1940
Nacionalidad	Mexicana
Producción	Rafael Arzoz y Luis Gené
Dirección	Francisco Elías
Argumento y adaptación	Max Liszt y Joaquín Iturriaga
Diálogos	Antonio Médez Bolio
Jefe de producción	Enrique M. Hernández
Supervisión	Paul Castelain
Fotografía	Ross Fisher
Música	Jorge Pérez
Sonido	Carlos Flores Gómez
Escenografía	Mariano Rodríguez Granada
Asistente de dirección	Carlos L. Cabello
Director de diálogos	José María Arzoz
Ayudante de cámara	José Gutiérrez Zamora
Decorados	Manuel Rodríguez
Edición	Francisco Elías
Cortador	José Marino
Maquillaje	Noemí Blanco
Staff	Nacional
Lugar de rodaje	Estudios Stahl y Basílica de Guadalupe (México D.F.)
Fecha inicio de rodaje	25 de marzo de 1940
Laboratorios	Azteca
Estreno	10 de mayo de 1940 en el cine Alameda (México D.F.) El 8 de mayo tuvo lugar una première en el cine Palacio (México D.F.)
Duración	75 minutos
Distribuidora	Victoria Films, S.A.
Intérpretes	Sara García (Doña María) Julián Soler (Julio) Julieta Palavicini (Enriqueta, la hija) Víctor Urruchúa (Luis, hijo avaro) Virginia Serret (Margot, novia de Julio) y Julio Villarreal, Consuelo Segarra, Manuel Noriega, Paco Martínez, Pepe Martínez, Alba del Mar, Avelina



Chardy, Carmen Delgado, Narciso Busquets, Pepe del  
Río, Leonor Martorell

Localización

Filmoteca UNAM (México)