

Maternidades en tensión y movilidad a través de Marsella (Belén Macías, 2014)

Motherhoods in conflict and mobility through Marsella (Belén Macías, 2014)

Sonia Dueñas Mohedas

Universidad Carlos III de Madrid | Calle Madrid, 126, 28903 Madrid, España

0000-0002-5077-7569 · sduenas@hum.uc3m.es

Natalia Martínez Pérez

Universidad de Burgos | Paseo de Comendadores, s/n, 09001 Burgos, España

0000-0003-2704-3572 · nmperez@ubu.es

Fechas: Recepción: 14/07/2022 · Aceptación: 04/10/2022 · Publicación: 15/01/2023

Resumen

Los modelos de madre más popularizados en los medios de comunicación desde finales de los años 80 instaban a las mujeres a sacrificar no solo su carrera profesional, sino también su identidad como individuo por sus hijos mientras, de forma contradictoria, las impulsaba a ser ambiciosas y competitivas en un ámbito laboral tradicionalmente masculinizado. Este exigente modelo ha sido cuestionado desde la ficción audiovisual durante la última década, sobre todo, a través de propuestas que vienen de la mano de mujeres cineastas gracias a su paulatina incorporación en la industria cinematográfica. El presente artículo analiza, bajo el marco de los Estudios Filmicos y Estudios Feministas, la representación de la maternidad y la movilidad a través de la *road movie Marsella* (Belén Macías, 2014), en la que la maternidad de acogida y la maternidad de origen entran en tensión para profundizar en la diversidad y romper ideales sobre un escenario de movilidad que fuerza los límites de los personajes. Desde una mirada femenina, la película explora esa maternidad vivida en los denominados no lugares ante la búsqueda de la paternidad ausente, poniéndose de manifiesto el contraste entre dos concepciones diferentes bajo la misma esencia: la complejidad de la figura de la madre.

Palabras clave: movilidad, maternidad, cine español, *Marsella*, cineasta.

Abstract

The motherhood role models most popularized in the media since the late 80s urged women to sacrifice not only their professional careers, but also their identity as individuals for their children while, in contradiction, encouraging them to be ambitious and competitive in a traditionally masculinized work environment. This model has been questioned in audio visual fiction during the last decade, especially through proposals made by women filmmakers thanks to their gradual incorporation into the film industry. This article analyses, under the framework of Film Studies and Feminist Studies, the representation of motherhood and mobility through *Marsella* (Belén Macías, 2014), in which foster motherhood and motherhood of origin come into conflict to explore diversity and break ideals on a scenario of mobility that forces the limits of the characters. From a feminine point of view, the film examines that motherhood lived in the

so-called non-places that seeks the absent fatherhood, highlighting the contrast between two different conceptions under the same essence: the tapestry of the figure of the mother.

Keywords: *mobility, motherhood, Spanish cinema, Marsella, filmmaker.*

1. Introducción

En el artículo 20 bis de la Ley 26/2015 de 28 de julio de modificación del sistema de protección a la infancia y a la adolescencia, apartado 2, sobre los deberes de las familias de acogida, se indica que estos deben:

colaborar en el tránsito de la medida de protección del menor a la reintegración a su entorno de origen, la adopción, u otra modalidad de acogimiento, o al entorno que se establezca tras la adopción de una medida de protección más estable. (p. 64570)

No obstante, autoras como Mónica Tarducci (2008) subrayan que la importancia que le da la sociedad occidental a los lazos de sangre en la construcción biológica de las relaciones de parentesco, o la «ideología de la familia genética», promueve que la adopción sea percibida como algo irregular, no «natural». A pesar de ello, las ideas en torno a la «verdadera femineidad», que asocian a las mujeres con la maternidad, se vale de la adopción como una alternativa (pensada incluso como altruista y «solidaria») en el proyecto de convertirse en madres. Para la autora, desnaturalizar los supuestos que rigen la visión de familia y pensar el parentesco como una institución socio-histórica atravesada por relaciones de poder, permite un análisis más certero sobre la maternidad y la adopción. Es, precisamente, la familia de acogida la que adquiere importancia en la producción española *Marsella* (2014), el largometraje de la directora catalana Belén Macías. Su historia, como muchas otras, da voz al conflicto que se produce entre dos maternidades: la de origen¹ y la de acogida, estableciéndose una fluidez entre los límites de los derechos y deberes como madres, únicamente unidas ante la protección del menor. Este objetivo marcado por las protagonistas se prima por encima de cualquier dictamen emitido por la justicia, aquella que le arrebató la custodia a Sara (María León), la madre de origen, por sus adicciones y se la otorgó temporalmente a Virginia (Goya Toledo), la madre de acogida. Es ahora, cuando Sara recobra su maternidad de forma legal, que ambas se enfrentan, revelando prejuicios para recuperar a su hija Claire (Noa Fontanals) obviando los deseos de esta.

1.1. Objetivo de investigación y aspectos metodológicos

El presente artículo tiene como objetivo principal el análisis cualitativo de la representación de la maternidad y la movilidad a través de *Marsella*, permitiendo el estudio de los conflictos existentes entre la maternidad de acogida y la maternidad de origen, una tensión evidente entre sus personajes que se desarrolla a partir de un desplazamiento físico y mental iniciado por Sara, la madre de origen. Macías ofrece un espacio de discusión entre diferentes maternidades en una búsqueda para, supuestamente, poner fin a una paternidad ausente. Su trabajo, que recibió varias nominaciones

¹ Giberti (2006, p. 5) considera que el concepto «madre biológica» debe incluir el entorno sociopolítico y económico de la mujer sin caer en el error de mantener esa visión reduccionista basada exclusivamente en lo físico, en su función reproductiva. Por tanto, en este caso, «biológica» hace referencia a «la madre de origen» con el fin de generar un distanciamiento de la concepción de la maternidad como algo natural y propio de la mujer.

por parte del Sindicato Nacional de Actores y Actrices, el Círculo de Escritores Cinematográficos y los Premios Goya; cuenta con la labor de las actrices María León y Goya Toledo, cuyos personajes tratan de dar sentido a sus vidas a través de la maternidad. Este aspecto se explora como una vía de enfrentamiento y límites traspasados, como herramienta de sanación y ruptura con el pasado, como amenaza y «arma arrojadiza» frente al otro, pero también como punto de encuentro y entendimiento. Por ello, su historia supone un relato que evidencia las tensiones sociales y judiciales de la pérdida de custodia y adopción y las consecuencias psicológicas del menor. Cabe destacar que este tipo de cuestiones en torno a la maternidad son recurrentes en la filmografía de la cineasta, en donde continúa representando la diversidad femenina, como en su tercer y último largometraje, *Juegos de familia* (2016), que explora las relaciones familiares a través de la historia de una mujer madura, Carmen (Vicky Peña), que se debate entre abandonar a sus hijos y marido para emprender una nueva vida junto a su amante.

A nivel metodológico, se trata de un trabajo de análisis de representación y se ha optado por el análisis directo, por la descripción, desde un plano valorativo, de cuestiones tales como el cuerpo, la indumentaria, las acciones, los diálogos, el comportamiento, etc. de los personajes. Tomando como horizonte teórico los Estudios de Género y los Estudios Culturales, esta película ha sido localizada gracias al Archivo de Cine de Movilidad² creado por el proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P)³.

2. Marco teórico: la representación de la maternidad en el cine

La representación de la maternidad en el cine de los últimos años comienza a tomar en serio la posibilidad de subvertir el imaginario tradicional y estereotipado sobre cómo debe ser una madre y cómo debe relacionarse con otras, una idea que ha perseguido a las mujeres durante siglos. Autoras como Tarducci (2008, p. 11) consideran que la maternidad como una institución ligada a la feminidad y los principios universales es un planteamiento obsoleto al obviar la vivencia «natural» de la maternidad, puesto que «cuando no se cumplen las reglas, de clase, de edad, de sexualidad, entre otras, se pone en evidencia que la cuestión es socio-histórica y, por tanto, contingente». Por ello, es indispensable tomar conciencia de que la maternidad y, por supuesto, la no maternidad son experiencias únicas, diferentes, complejas y con sus propias especificidades para cada mujer. En este sentido, el cine tiende a mostrar una construcción simbólica y relativa que, en muchas ocasiones, genera discursos renegociadores, transcritos y relativos al género en términos de rol y conducta en contextos sociales y culturales particulares. Al respecto, Ciller (2021) afirma que:

En la creación y la representación occidental, dos temas son recurrentes y acuciantes ante la evolución de la imagen de la mujer y de la maternidad. Por una parte, aquellas que reivindican su identidad, su individualidad y su participación en la sociedad como ciudadanas en igualdad de derechos y libertades más allá de su experiencia materna [...] Por otra parte, aquellas que, adentradas en el camino de la maternidad, viven un progresivo y continuo sentimiento de angustia o de pánico provocado por la evocación de la pérdida. En definitiva, miedo a

² Véase *Culturas del Cine*, <https://culturasdelcine.uc3m.es/>

³ Proyecto financiado por FEDER y el Ministerio de Ciencia e Innovación/Agencia Estatal de Investigación y perteneciente al grupo de investigación TECMERIN (Televisión-cine: memoria, representación e industria) de la Universidad Carlos III de Madrid.

desprenderse de una identidad propia y miedo a perder a los hijos, a que te los arrebaten, a que fallezcan, a que desaparezcan. (p. 115)

La forma en la que se representan los nuevos modelos de familia obliga a replantearse el término de la maternidad, en donde debe englobarse la diversidad de la institución familiar actual. Rompe, por tanto, con la percepción simplista de que la maternidad está relacionada con la naturaleza y el instinto, cuestionando el encorsetado rol biológico y de todas aquellas cuestiones o mitos que lo subyacen, como el «instinto maternal», el «sentir maternal», el «sacrificio» o el «amor y cuidado incondicional». Los condicionantes políticos, económicos, sociales y culturales son los que (re) configuran y (re)escriben la maternidad y, con ello, sus representaciones, prácticas y discursos, los cuales poseen, ya de por sí, una significación subjetiva.

El feminismo ha tratado de dinamitar tipologías tales como «buena madre» y «mala madre», planteamientos sociales que idealizan o juzgan las capacidades de las mujeres en términos de seguridad, protección y, en definitiva, de provisión de un ambiente satisfactorio para la estabilización física y psicológica del menor, cumpliendo, así, con las expectativas que conforman la percepción social y cultural de la maternidad. Fernández (1994, p. 168) considera que «la maternidad se inscribe en el orden de lo cultural, desde donde se articula como mito – a partir de tres ilusiones: naturalidad, atemporalidad y relación exclusiva-, un dispositivo que constituye creencias y anhelos colectivos desde donde configurar su valoración social».

La idea de que la maternidad no es un modo de ser sino una variedad de prácticas que implican trabajo, que es una forma importante de pensamiento político y ético, ya fue planteada Ruddick (1989, p. 5), que afirma que las madres no tienen por qué identificarse con patrones biológicos o legales determinados, puesto que «el concepto de la maternidad como una especie de trabajo de cuidados cuestiona el mito de que las madres son «naturalmente» cariñosas». Ruddick deconstruye el mito del instinto maternal y plantea que la maternidad es un conjunto de prácticas intelectuales, reflexivas, complejas e importantes como el trabajo profesional y creativo históricamente reservado a los hombres. Precisamente, este tipo de relatos han cobrado una mayor visibilidad en los últimos años:

La relevancia que adquiere el relato de las mujeres y de sus experiencias como madres ha adquirido una notable dimensión académica en las últimas décadas, provocada por la necesidad de muchas mujeres de participar de otras experiencias de la maternidad que arrojen luz sobre sus dudas, sus frustraciones. (Ciller, 2021, p. 115)

Por tanto, la mirada femenina de la maternidad, como es el caso de la cineasta Belén Macías, posee cierta sensibilidad ante los tópicos y estereotipos de los que tanto se ha abusado en el cine. Se tiende a extraer a las mujeres de los espacios tradicionales otorgados por el patriarcado, se presentan acciones más cercanas a la diversidad que conforma la institución familiar y, muy especialmente, se rompen con las concepciones conservadoras vinculadas a este concepto y que siguen encadenando a las mujeres. Ya Simone de Beauvoir explicitaba una visión crítica de la familia, que «es vista como la institución opuesta al cambio social (...) el feminismo siempre vio a la institución familiar como fuente de opresión para las mujeres y politizó la vida cotidiana» (Tarducci, 2011, p. 3).

Por su parte, Badinter (2011, p. 174) considera que «no querer a los hijos se ha convertido en un crimen sin expiación posible. La buena madre es tierna o no es madre. Ya no soporta el rigor y la inflexibilidad que en otro tiempo regía el trato dado a los niños». Esta idea presente y vinculada al concepto de maternidad se contrapone a los presupuestos feministas, los cuales no sólo han demostrado que «la maternidad es una institución altamente politizada, atravesada por múltiples tensiones derivadas de la socialización genérica» (Menéndez Menéndez, 2017, p. 121), sino que, además, defienden su carácter libre, voluntario y, sobre todo, opcional.

Si bien es cierto que el cine sigue tratando de representar la complejidad de la maternidad, el estereotipo femenino configurado a partir de la concepción patriarcal de la familia y la sociedad continúa estando presente, puesto que es difícil desprenderse de ello todavía pese a las intenciones de cambio impulsadas por las mujeres, en este caso, desde dentro de la industria cinematográfica⁴. Poco a poco, quedan obsoletas las ideas conservadoras sobre el papel de las mujeres dentro de la sociedad patriarcal y, sobre todo, lo que se espera de ellas en ese cometido que supuestamente daba sentido a sus vidas. En ese sentido, Viñas Álvarez (2003, p. 45) señala que «la obligación de dar muchos hijos sanos al marido [...] consolidaba la posición social del mismo [...] Las mujeres que no podían tener hijos eran repudiadas, lo cual implicaba la pérdida de los derechos que esta tenía». Precisamente, Tarducci, en *Maternidades en el siglo XXI* (2008), reflexiona en torno a las representaciones sociales de la maternidad, incluida la adopción, y cómo esta se ve intervenida por diferentes actores como el Estado, la salud, la justicia o la Iglesia; así como señala que la salida de las mujeres al espacio público les permite trascender la figura de «madre».

Es importante destacar que, en España, en donde la memoria histórica sigue presente y la sociedad ha estado marcada por los valores franquistas inculcados generación tras generación, la maternidad se vio desplazada hacia el terreno social y simbólico, dejando a un lado el referente del hogar, en favor de un proyecto nacional (Oroz, 2016, p. 100) de connotaciones políticas y económicas que seguía el modelo educacional fascista. Es este legado el que poco a poco se va derrumbando y al que tan solo se acude de vez en cuando a través del cine con el único fin de revisar el pasado y establecer una reflexión crítica en torno a las mujeres y la maternidad.

3. Las voces de la maternidad en conflicto

La complejidad que supone la maternidad queda patente en *Marsella*, en donde una madre de origen y una madre de acogida entran en enfrentamiento por la búsqueda del bienestar de una menor. El derecho de esta a ser protegida en un entorno seguro y, en definitiva, crecer en un ambiente de bienestar se pone en tela de juicio a lo largo de la película, siendo, incluso, un mecanismo de defensa y ofensa en una lucha que solo llega a términos de entendimiento en sus minutos finales, cuando la madre de origen realiza un sacrificio en pro de su hija. Estas maternidades en conflicto se visualizan a través de un desplazamiento que parte de Madrid y que termina en Marsella, Francia. Sin embargo, esta movilidad también entraña un viaje interior para las dos madres, un aprendizaje dirigido hacia la tolerancia que toma el camino más doloroso.

⁴ Guarinos (2008, pp. 115-118) realiza una detallada clasificación al respecto, señalando que las mujeres estereotipadas más comunes son la chica buena, el ángel, la virgen, la beata/solterona, la chica mala, la guerrera, la *femme fatal* o *vamp*, la Cenicienta, la *turris* ebúrnea, la bruja, la villana, la superheroína y la *dominatrix*, sumando varios tipos de maternidad: la *mater amabilis*, la *mater dolorosa*, la *madre castradora*, la madastra, la madre del monstruo y la madre sin hijos.

El planteamiento social de ser «buena madre» sigue estando presente en algunos discursos de gran calado social, siendo representados en esa contraposición entre los roles de Sara y Virginia desde el punto de vista del espectador. Por un lado, Sara, la madre de origen, está en proceso de controlar su adicción al alcohol desde su adolescencia, trazándose un paralelismo entre Isa, la protagonista de la anteriormente mencionada obra de Macías, *El patio de mi cárcel*. Según Jiménez y Salvadó (2017), ambos personajes rompen con algunos estereotipos de la maternidad:

[...] el abandono de una juventud (turbulenta) es el reto al que tienen que hacer frente sus protagonistas que se erigen en arquetipo de madre joven en búsqueda de su identidad; una figura ciertamente paradigmática del cine español contemporáneo que refleja los cambios sociales de la España del siglo XXI. (p. 180)

El perfil de Sara muestra a alguien evasivo en cuanto a los problemas u obstáculos, apático y con falta de empatía con respecto a su familia, a cuyo padre y hermano mantiene alejados. Tampoco inspira protección hacia su hija, a la que consiente en todo momento con el fin de evitar marcar normas en su educación. En este caso, si se tiene en consideración la maternidad como un aspecto natural, se muestra una maternidad en conflicto, siendo este modelo, según Giberti (2006, p. 5) «paradigmático del rechazo y temor que surgen al enfrentarse con la mujer que le dice ‘no’ a la permanencia consigo de la criatura que ha parido». Sara es una mujer que expresa dicho conflicto con claridad, puesto que afirma no haber estado preparada para ello. Este sentimiento tiene su base en la relación romántica que mantuvo con Jérôme, un hombre de negocios francés que pasaba temporadas en España junto a ella. No es hasta el final de la película cuando se descubre que su amante no solo tenía una familia en Marsella, sino que pretendía abandonarla para reunirse junto a Sara, aunque un accidente provocó que los planes no pudieran llevarse a cabo. El hecho de que la joven no volviera a tener noticias de Jérôme, y que sintiera ese alejamiento y abandono de su pareja sin ninguna explicación aun estando embarazada, es la causa por la que Sara se siente perdida e incapacitada para asumir responsabilidades como la maternidad. Por ello, se traza una justificación para su comportamiento con respecto a su hija Claire, con la que apenas guarda recuerdos anteriores a la pérdida de la tutela por sus excesos y adicciones. Esto no significa que la protagonista renuncie a su maternidad, sino que se comprende que todo el pasado de Sara ha transfigurado sus emociones y relaciones, destruyendo el vínculo con su hija.

La sombra de una maternidad arrebatada fluctúa durante toda la película, puesto que cualquier error puede provocar que Sara pierda la oportunidad de estar junto a su hija. Esto, a su vez, se convierte en una amenaza, cuando Pablo (Juan Blanco), su propio compañero de trabajo en la panadería trata de intimidarla si no cumple con un trato: entregar una maleta llena de droga una vez pasada la frontera. Por ello, la protagonista permanece en tensión y con una actitud defensiva en todo momento. Así pues, pese a que Sara dio a su hija en acogida, no se trata de una «madre omitida», puesto que *Marsella* ofrece al espectador el segundo encuentro entre las dos, una ocasión única para poner a prueba su relación a través de un viaje exploratorio.

La angustia vivida por Sara se sustenta en dos problemáticas: su control frente al alcohol y la pérdida de su lugar natural en la vida de Claire. El viaje proyecta su lado oscuro, pero también salen a flote los miedos e inseguridades que han forjado la personalidad de Sara y que trascienden en la búsqueda y recuperación del pasado. Su alteración emocional supone un desafío que le conduce a un aprendizaje sobre las responsabilidades que entraña la maternidad, desembocando finalmente al sacrificio por

apartarse de la vida de la niña para permitir que siga creciendo junto a su familia de acogida, la cual ella misma considera que puede aportarle la protección que ella no le puede dar. Con una imagen silenciada en la playa de Marsella, queda tan solo la toalla y la veleta de Sara. En la lejanía, Claire junto a su familia de acogida. La cineasta clausura su obra con la certeza de que Sara ha dejado a su hija en el lugar más idóneo para su educación y seguridad. Macías «apuesta por un territorio más ambiguo, en esta tendencia heredada del cine español contemporáneo más social de adscribirse en una cierta tendencia realista, y a menudo, determinista» (Jiménez y Salvadó, 2017, p. 182). Por tanto, dicho viaje conduce a su verdad interior, aquella que rompe el vínculo maternofilial.

Por su parte, Virginia, la madre de acogida, ha cuidado de la hija de Sara durante cinco años, trazando lazos maternales que se distancian del ámbito biológico para formar parte del deseo de formar una familia. Su posición económica, educación y comportamiento se contraponen a la imagen presentada de Sara en su relación con Claire. En este sentido, resulta interesante la lectura de clases que se puede establecer en la película. La disparidad económica y social entre ambas madres respalda la importancia de este posicionamiento para poder materner. La solidaridad femenina ayuda, en este universo de mujeres, a superar las barreras de clase por el objetivo que ambas comparten: Claire. Si bien Sara es una mujer en riesgo de exclusión social sin herramientas para el cuidado, Virginia ofrece una imagen contraria, en donde la estabilidad parte de las constantes atenciones, la imposición de normas y afecto que logran establecer un fuerte nexo hasta el punto de que la niña califica a sus padres de acogida como «papá» y «mamá» y a su madre de origen por su nombre propio. Esta situación revela el valor afectivo que ha suavizado los traumas infantiles⁵ y reparado su pertenencia a un núcleo familiar.

Macías muestra la diversidad femenina al integrar en el relato a estos dos personajes tan diferentes, lo que permite acentuar las diferencias entre mujeres y así desmontar la simplificación subyacente a los roles y estereotipos de género. En cierto modo, Sara y Virginia son personajes complejos, perfiles muy diferentes en cuanto a trayectoria personal, económica, social y cultural. A pesar de esas diferencias, la película establece un vínculo de unión entre ellas, que, en palabras de la propia Macías, supone, en definitiva, «un viaje emocional, y de experiencia de vida que hacen dos mujeres que comparten algo tan esencial como es el cariño de una niña» («Belén Macías reflexiona», 2013), pues ambas se enfrentan a una cuestión común como es la maternidad.

Pese a que Virginia es una madre de acogida, su conducta poco a poco se ve extralimitada, invadiendo el círculo de confianza que está tratando de trazar Sara con respecto a su hija, que ve el viaje como una nueva oportunidad para demostrar que puede proteger y hacerse cargo de la niña, además de mostrar cambios en su conducta que revelen la superación de su adicción. Es por ello que Virginia aparece a mitad de camino entre Madrid y Marsella, motivada por la llamada telefónica de Claire, asustada y sola en mitad de la noche en la habitación de un motel de carretera, mientras Sara se ocupa de entregar el encargo. Su pretensión es llevarse a la niña, saltando los límites legales que debe cumplir una familia de acogida. Aunque su deber es colaborar en la integración de la menor en su familia de origen, Virginia sirve de punto de presión en la narración al recordar a Sara su incapacidad para cumplir con su papel de madre. Tras descubrir el cargamento de droga que lleva en el coche y

⁵ Para Imbert (2019), el trauma infantil en la ficción tiene connotaciones más profundas, ya que no solo acaba con la inocencia del niño, sino que señala a los modelos sociales al propio sistema de representación social.

que las pone en riesgo, Virginia exclama: «Tú no estás preparada para cuidar a la niña». Ante esta afirmación:

SARA.- No estoy preparada, pero lo estaré porque a esa niña la he parido yo por mucho que a ti te duela.

VIRGINIA.- La has parido tú, pero la he criado yo. Yo le he dado un hogar, una familia, una educación. ¿Dónde coño estabas tú cuando te necesitaba?

La escena de confrontación entre ambas termina con una acusación por parte de Sara que revela el dolor que arrastra a Virginia: «A mí nadie me va a joder la ilusión de estar con mi niña otra vez y menos una amargada como tú, incapaz de tener hijos propios y que se los tiene que quitar a las demás». Sin embargo, y pese a que Sara es consciente de que sus últimas palabras han sido excesivas, la incomunicación entre ambas marca una distancia física, llegando al punto álgido en su relación de intolerancia por la lucha de la maternidad. Que se verbalice la incapacidad de parir hijos de Virginia, sitúa al personaje en la esfera de la infertilidad. La representación de las mujeres infértiles ha sido tradicionalmente las del fracaso y las del peligro, puesto que «en todas las culturas, la maternidad conceptualizada por el pensamiento patriarcal está asociada a un principio de feminidad y un mandato de género: todas las mujeres deben ser madres y serlo es el prerrequisito para convertirse en una mujer normativa» (Menéndez Menéndez y Fernández Morales, 2020, p. 295). Esta exigencia por parte de la sociedad provoca que mujeres infértiles sean vistas como una anomalía (Rich, 2019, p. 78) a las que se debe pedir explicaciones y que reciben hostilidad e incompreensión (Badinter, 2011, p. 22) al percibirse como una incongruencia «natural», fracaso de la feminidad y desvío de la norma (Badinter, 2011, p. 185), sirviendo, asimismo, como una herramienta para denigrar, como se percibe en la acusación de Sara. Pueden recordarse ficciones como *La mano que mece la cuna* (Curtis Hanson, 1992) y *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987), ambas protagonizadas por mujeres estériles y vengativas que amenazaban la institución familiar estadounidense. Su fracaso en la maternidad las convertía en criminales. Por tanto, Virginia se sitúa en una posición complicada que roza el antagonismo frente a los deseos de Sara, siendo el obstáculo principal en el viaje emprendido. Si en las décadas de 1980 y 1990, la mujer infértil era un «monstruo», a principios del 2000 era alguien al que compadecer, como sucede en el caso de Virginia y en otras muchas películas como *Embarazados* (Juana Macías, 2016), en donde se retrata a una joven premenopáusica, cuya condición provoca momentos cómicos.

El objetivo de Sara para conseguir la custodia de su hija se basa en la reunión con el padre de la niña. Sin la figura patriarcal, Sara no se plantea la crianza en solitario. Cuando hacia el final de la película, Sara descubre que Jérôme ha fallecido, su proyecto familiar se desmorona. Esa misma noche, Sara se presenta ebria en la habitación de hotel de Virginia y su esposo Alberto (Óscar Zafra), donde duerme Claire plácidamente. Ella verbaliza que no es posible ese futuro que había proyectado:

Cuando me la quitaron, sentí un alivio tan grande [...] Por fin alguien va a poder darle a mi princesita lo que se merece [...] La tiré por la ventana. Se cayó. Fue un accidente. Tenía cuatro años. La dejé sola para irme al puto bar a beber. La podía haber matado. La podía haber matado. Pero está aquí. Llévároslo. Es lo mejor para todos.

Este proceder sitúa al personaje de Sara en un ámbito vulnerable, en la incapacidad de acción sin el apoyo de la figura masculina. Esto resulta contradictorio, pues a lo largo de la cinta, Sara es un

personaje femenino con arrojo e ideas claras. Ante la derrota, Virginia se ofrece a ayudarla junto a su marido, pero Sara no comprende el cambio de actitud, a lo que la primera responde: «Porque eres la madre de nuestra hija». Ese deseo de materner puede entenderse como un signo de complicidad patriarcal, pero, a su vez, es necesario comprender que la maternidad se entiende como un tránsito «[...] que debe comprenderse en el entramado de deseo, de necesidad de agregación, de pertenencia, de identidad [...] transformarse en madre no es, pues, la actualización de una esencia, sino un proceso de aprendizaje y socialización» (Imaz, 2010, p. 19).

Esta ambivalencia en la imposibilidad de materner de Sara parece forjarse en la relación paternofilial con Armando (Manuel Morón), e, incluso, filial con su hermano Rafa (Alberto López). Es, por ello, que el padre se erige como el progenitor ideal en la narrativa tradicional de los melodramas. La exploración de este subgénero, hibridado con otros géneros cinematográficos, ha permitido a Macías poner en circulación algunos temas recurrentes, especialmente en los filmes escritos por ella, como son: la complejidad de las relaciones familiares y las historias de superación (Jiménez y Salvadó, 2017, p. 180). También se la cineasta explora la crisis de identidad, en la que se traza «la búsqueda y la afirmación de una identidad propia, desde un sistema epistemológico femenino [...] Una identidad femenina alternativa» (Zecchi, 2014, p. 132). Por su parte, la relación padre e hija tiene trascendencia narrativa al aportar una profundidad psicológica al personaje de Sara pese a la evidente distancia física y filial que existe entre ambos. De hecho, otro modelo de paternidad se muestra en su amante fortuito: el camionero Jesús (Eduard Fernández), un hombre casado en perpetuo desplazamiento con el fin de sustentar a una familia de la que permanece ausente.

Este hecho también es extensible al hermano de Sara, con el que mantiene un encuentro muy revelador junto a su padre. En la cena, Rafa revela que se ha divorciado y que no puede ver a sus hijos por culpa de su exesposa. En este caso, Sara tiene otro ejemplo de padre ausente frente a ella, un hombre que demuestra intolerancia ante la madre de sus hijos con una actitud verbal agresiva. Claire, sentada a su lado, se asusta mientras su tío narra cómo ha disciplinado férreamente a sus hijos, dando a entender que existe algún tipo de maltrato infantil como herramienta educativa. Martín Alegre (2008, p. 149) explica que «el cine de las últimas décadas articula cierta obsesión por las relaciones paternofiliales que canalizan la frustración ante el fracaso del padre como modelo de conducta». Macías problematiza la paternidad en tanto los varones relacionados con Sara son incapaces de cuidar a sus hijos. Por otra parte, las mujeres de *Marsella* tampoco tienen una figura materna de referencia, siendo una idea que perpetúa la imagen de la madre ausente como otra característica común en el melodrama. Tal y como afirma Armando en su primer encuentro con su hija: «tu madre se murió hace un par de años, me llamó el tipo ese con el que se largó. Quise buscarte, pero no di contigo. Nunca me perdonó que te echara de casa». A través de esta declaración, se revela que Sara ha perdido el principal referente, el cual podría haber facilitado una concepción más responsable en su maternidad. Esta parece ser la causa de que Sara se sintiera perdida e incapacitada para la crianza, como ella misma explica a Claire, a quien hace hincapié en que tuvo que crecer sin los cuidados de su madre y con un padre traumatado por un matrimonio fracasado.

4. La movilidad como encuentro y desencuentro

El conflicto en la cinta se desarrolla durante el desplazamiento a la ciudad de Marsella, que evidencia la ausencia paterna en todo momento. Es, por ello, que el viaje se erige como un trayecto exploratorio

para la audiencia, pero también supone otros significados para los personajes. Por un lado, se trata de un camino de encuentro y desencuentro, por otro, es una vía regresiva para acceder a los orígenes de Sara como oportunidad para recuperar a su hija; y, por último, un viaje introspectivo en el que Sara termina conociéndose a sí misma dentro de esa maternidad. Se observa un lapso de tiempo en las vidas de las protagonistas que resulta determinante para ellas e, incluso, para sus ideas preconcebidas, que les llevan a luchar por ser madres.

El hecho de que *Marsella* se estructure en cuanto al género cinematográfico de la *road movie* permite plantear la historia como un viaje iniciático, una transformación en la identidad de las protagonistas: Sara y Claire emprenden un viaje de transformación cuyo objetivo es «convertirse» en madre e hija. Iniciado su camino, ambas entran en un primer conflicto cuando la madre de origen se siente desplazada en la vida de su hija. La forma de hablar de esta deja claro que la menor otorga el peso de la maternidad a la madre de acogida. La niña no comprende por qué la abandonó y ahora, cuando ya estaba asentada junto a su familia de acogida, vuelve a por ella. Por eso, Claire no tarda en preguntar la razón de su desamparo y, aunque Sara es reticente a dar explicaciones bajo el pretexto de que su hija aún es pequeña para entenderlo, termina revelando que no estaba preparada para la maternidad. Su juventud, inestabilidad y, sobre todo, su condición de madre soltera ante el alejamiento del padre provocó que Sara se refugiara en las adicciones, dejando a un lado su responsabilidad como madre.

En su premisa narrativa, la obra recuerda a la emblemática *Vámonos, Bárbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), en la que una madre marcha de vacaciones con su hija, de doce años, dejando atrás el pasado. Este camino representa «una apropiación progresiva de la conciencia de sí por parte de la protagonista más que un desplazamiento en el espacio geográfico o socio-cultural» (Camporesi, 2001, p. 55). En el caso de *Marsella*, el viaje sirve como metáfora del tránsito vital de Sara al propiciarse una búsqueda de su pasado junto a su amante, pero también una regresión a los orígenes en su encuentro con su padre y hermano. Su trayectoria le lleva a tomar conciencia de su situación y a entender que quien necesita la veleta es, en realidad, ella misma. Este objeto toma importancia por ser el regalo de su padre Armando durante su última visita, adquiriendo una razón simbólica que descubre tan solo en los minutos finales de la película.

Sara huye de un hogar incómodo, asfixiante. La primera noche que pasa junto a Claire es insoportable: el calor y las luces de neón intermitentes que se cuelan por la ventana no les permiten conciliar el sueño. Sara huye de su pasado y quiere una segunda oportunidad con su hija. Busca empezar desde cero, dejando ese hogar, pues ese apartamento le recuerda a cuando Claire cayó por la ventana con cuatro años y, como consecuencia, le fue retirada la custodia. Es por ello que, a lo largo de la cinta, la única prohibición que Sara hace a su hija es el acercarse a las ventanas. No obstante, cuando Claire revela al final que este acto fue premeditado, Sara se sentirá aliviada de la culpabilidad y el trauma que arrastra por ese hecho, que además le hacía sentirse incapacitada para ser madre por poner en riesgo su vida. La inseguridad de Sara se refleja también en otra escena, cuando la niña es hospitalizada tras un pequeño accidente, y es incapaz de resolver las preguntas rutinarias sobre si la niña tiene alergias o toma medicación. Al no saber responder, Sara percibe que ya no conoce a su hija, provocando que el celador ponga en duda si es verdaderamente la madre, y dándose cuenta de que la maternidad es un proceso en construcción y en continuo aprendizaje.

5. Conclusión

El cine contemporáneo ha intentado recoger la disonancia existente entre las experiencias de la maternidad y los postulados de Simone de Beauvoir (2005), que sugería que el patriarcado había naturalizado la maternidad, construyéndola como un pilar de la subjetividad femenina; y de Badinter y Rich en cuanto a la maternidad como un constructo cultural y un mandato de género asociado a los principios de feminidad. Tras el análisis y los resultados obtenidos, este aspecto se evidencia en la obra de Macías, la cual propone una mirada sobre la representación de la maternidad problematizada y ambivalente. El objetivo de Sara por convertirse de nuevo en madre de Claire se trunca sobre todo ante la ausencia de un hombre que le acompañe en el proceso de maternar, propiciando un sentimiento de incapacitación que viene lastrado ante la ausencia de un referente materno.

De esta forma, la paternidad en *Marsella* supone la representación de un vacío en la vida de Sara, puesto que son hombres que se han distanciado de sus familias, ya sea por desplazamientos (Jesús, un camionero siempre en ruta), abandonos (Armando, el padre de Sara que perdió el contacto con su hija por las adicciones de esta y que se vio afectado por la huida de su mujer), divorcios (Rafa, dominado por el odio a su exesposa y por el distanciamiento con sus hijos) y fallecimientos (Jérôme, cuya vida interrumpida a causa de un accidente le imposibilitó a paternar junto a Sara). Todos han conformado su realidad y han determinado su comportamiento, tendente a la evasión en cuanto surgen obstáculos. Tan solo Claire consigue que salga de esa zona de inestabilidad para tomar las riendas de su vida y buscar el camino para la reconciliación, dejando atrás un pasado de excesos.

Finalmente, Sara logra una libertad ambivalente, por la que se entiende que la mujer ve imposible su maternidad, pero no la concibe como una frustración de la misma. El personaje comprende la responsabilidad que entraña el cuidado de la niña, cumpliendo con el objetivo de todo viaje exploratorio, como es el aprendizaje de ella misma frente al mundo que le rodea. Con el transcurso de la narración, Sara se enfrenta al dilema de trabajar en su rol de madre y seguir esforzándose por encontrar un espacio de complicidad con su hija o permitir que esta crezca en un ambiente de seguridad en el seno de una familia de acogida. Ante la decisión final, este acto no subvierte la lógica del discurso patriarcal, puesto que, ante una maternidad de soledad, la protagonista sigue necesitando la figura paterna. Pese a tener agencia como personaje, su objetivo narrativo se pierde una vez que descubre el fallecimiento de Jérôme. Es esta soledad la que conduce a Sara a abandonar nuevamente a Claire, siendo consciente de que la menor queda alojada en una familia con garantías. Si bien es un viaje iniciático hacia la madurez para el personaje de Sara y la historia es ginocéntrica, finalmente no se desmonta la imagen tradicional de familia y su discurso no altera la estructura narrativa clásica por la que la maternidad es concebida como una institución y no como experiencia, restableciéndose con ello el orden y el *status quo*.

Marsella visibiliza las complejidades de la maternidad a través de una historia que funciona como rito de paso y de acceso a la madurez. Sobre este contexto, la directora Belén Macías no olvida retratar las vicisitudes de la clase social, presentando dos modelos de maternidades contrapuestas. La convivencia forzosa de ambas madres evidencia la sororidad de las diferentes relaciones, ya que, además, cuentan con un objetivo común, como es el cariño y la protección que desean dar a una menor. Desde una perspectiva feminista, el final resulta interesante en tanto Sara, una vez reconciliada con los traumas de su pasado, renuncia a la maternidad y decide, veleta en mano, buscarse a sí misma. Pese a que la película profundiza en una representación de la maternidad más actual y autorreflexiva, esto es,

alejada de la madre sufridora y abnegada, lo cierto es que el cine actual no solo continúa cayendo en estereotipos, sino que sigue obviando otras experiencias alternativas de mujeres. En este caso, cabe preguntarse si hubiera sido posible plantear un final en el que Sara decidiera quedarse con su hija a pesar de su soltería y modesta condición económica. Los imaginarios representados en el cine actual no se corresponden con la evolución social contemporánea, por eso es importante que se fomente la mirada de mujeres cineastas. Lo mismo sucede con la maternidad, ya que su exposición como tema narrativo en las películas resulta clave en las representaciones sociales en tanto permiten poner sobre la mesa problemas socio-históricos que afectan a la vida de las mujeres.

Referencias

- Badinter, E. (2011). *La mujer y la madre*. La esfera de los libros.
- Belén Macías reflexiona sobre la falta de oportunidades en «Marsella». (2013, 12 de agosto). *El Diario*.
https://www.eldiario.es/1_5817bo
- Camporesi, V. (2001). «El país patas arriba; hasta tú te estás contagiando Vámonos, Bárbara y la Transición democrática». En Josetxo Cerdán y Marina Díaz López (eds.), *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica* (53-62). L' Alternativa / Ocho y Medio.
- Ciller, C. (2021). Algo personal: una experiencia de maternidad. En Pilar Carrera y Carmen Ciller (eds.), *Maternidades. Políticas de la representación* (113-127). Cátedra.
- De Beauvoir, S. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra.
- Ley 26/2015, de 28 de julio, de modificación del sistema de protección a la infancia y a la adolescencia. BOE, no. 180, 2015: 64544-64613. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado,
<https://www.boe.es/boe/dias/2015/07/29/pdfs/BOE-A-2015-8470.pdf>
- Fernández, A. M. (1994). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Paidós.
- Giberti, E. (2006). El Nombre de la Madre de Origen. *Revista Actualidad Psicológica*, 340.
<https://evagiberti.com/el-nombre-de-la-madre-de-origen/>
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. En T. Núñez Domínguez y F. Loscertales Abril (Eds.), *Los medios de comunicación con mirada de género* (pp. 103-120). Instituto Andaluz de la Mujer, Consejería para la Igualdad y Bienestar Social (Junta de Andalucía).
- Imaz, E. (2010). *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación*. Cátedra.
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno. (Más allá de los límites)*. Cátedra.
- Jiménez, M. y Salvadó, A. (2017). Belén Macías: madres en búsqueda de una identidad. En Francisco A. Zurián (ed.), *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI (Del 2000 al 2015)* (pp. 179-192). Fundamentos.
- Martín Alegre, S. (2008). De padre a hijo. la transmisión del discurso patriarcal en el cine de Hollywood (1997-2007). En Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular* (pp. 149-174). Edicions UAB.
- Menéndez Menéndez, I. y Fernández Morales, M. (2020). ¿Madre no hay más que una? Maternidades reales, mágicas y simbólicas en *Juego de tronos*. En Mariona Visa, María Carmen Figuerola y Erica Briones (eds.), *La maternidad en la ficción contemporánea* (pp. 293-307). Peter Lang.
- Menéndez Menéndez, I. (2017). A girl has no name: género, poder y violencia en *Game of Thrones*. En Isabel Menéndez Menéndez y Paula Illera Miguel (eds.), *Guerras simbólicas. El papel del audiovisual en la lucha contra la violencia de género* (pp. 117-126). Ediciones UIB.

- Oroz, E. (2016). 'Nuestra Misión' (1940): Maternidad simbólica y regeneración nacional en la propaganda cinematográfica de la Sección Femenina. *Letras Femeninas*, 42(1), 86-100.
<https://doi.org/10.14321/letrfeme.42.1.0086>
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de sueños.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Beacon Press.
- Tarducci, M. (2008). *Maternidades en el siglo XXI*. Espacio.
- Tarducci, M. (2011). Algunas reflexiones sobre la antropología del parentesco a propósito de Simone de Beauvoir. En Alejandra Ciriza (ed.), *En memoria de Simone de Beauvoir. Herencias, debates, lecturas inesperadas* (pp. 1-10). Leviatán.
- Viñas Álvarez, D. (2003). Nuevos modelos de maternidad. En Conselleria de Sanitat (ed.), *Qualitat per a la dona davant el nou mil·lenni. VI Trobada de Comares de la Comunitat Valenciana* (pp. 41-53). Generalitat valenciana.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

Semblanza de las autoras

Sonia Dueñas Mohedas es becaria predoctoral PIPF en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria) y del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P). Su actual tesis está enfocada en *Planet Hallyuwood*, la industria cinematográfica de Corea del Sur. Ha sido *Korea Foundation Field Research Fellowship* para una estancia en *Korea National University of Arts* en 2021. Asimismo, es miembro fundador y secretaria de la Asociación de Difusión de Estudios y Cultura Coreana en España (ADECCE).

Natalia Martínez Pérez es profesora ayudante doctora en el Departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos y miembro del grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) y del proyecto de investigación «Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico» (CSO2017-85290-P). Especializada en estudios feministas y representación audiovisual, sus últimas publicaciones se encuentran en el volumen *La maternidad en la ficción contemporánea* (Peter Lang, 2020) y en las revistas *Miguel Hernández Communication Journal* (2021) y *Disertaciones* (2022).