

LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES QUE NO DESEAN SER MADRES EN COMEDIAS ROMÁNTICAS MEXICANAS: ¿VISIBILIZACIÓN O INVALIDACIÓN DE LA AGENCIA FEMENINA?

 Yunuen Ysela Mandujano-Salazar*

Resumen

En México es cada vez más visible la tendencia entre algunas mujeres a elegir trayectorias de vida que no incluyen la maternidad. A través de un análisis textual interpretativo de una muestra de caso crítico de dos películas mexicanas que tienen como personaje central a una mujer que no desea convertirse en madre, en este artículo se examina las representaciones y narrativas dominantes problematizándolas ante el creciente número de mujeres que expresan no desear asumir el papel de madres. Se encuentra que el rechazo a la maternidad se posiciona como una circunstancia que, con ayuda de un varón, pueden superar, lo cual desestima la agencia de las mujeres y perpetúa la romantización de la maternidad.

Palabras clave: Representaciones mediáticas, mujeres en el cine, maternidad, libre de hijos, estereotipos sexistas.

Resumo

Representação de mulheres que rejeitam a maternidade em comédias românticas mexicanas: visibilização ou invalidação da agência feminina?

No México, as mulheres que decidem optar por trajetórias de vida que excluem a maternidade estão se tornando cada vez mais visíveis. Por meio de uma análise textual interpretativa de uma amostra de caso crítico de dois filmes mexicanos que têm como personagem central uma mulher que não quer ser mãe, examina-se neste artigo as representações e narrativas dominantes nesses filmes, problematizando-as tendo em vista o crescente número de mulheres que expressam a sua rejeição do papel de mães. Constata-se que a rejeição da maternidade é apresentada como uma circunstância que, com a ajuda de um homem, pode ser superada, o que minimiza a agência dessas mulheres e perpetua a romantização da maternidade.

Palavras-chave: Representações midiáticas, mulheres em filmes, maternidade, sem filhos, estereótipos sexistas.

* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), México.
Dirección postal: Av. Plutarco Elías Calles 1210 Fovissste Chamizal Ciudad Juárez, C.P. 32310, México. Correo electrónico: yunuen.mandujano@uacj.mx

Abstract

Representation of Women who Reject Motherhood in Mexican Romantic Comedies: Visibilization or invalidation of female agency?

In Mexico, women who decide on life trajectories that exclude motherhood are becoming more visible. Based on an interpretative textual analysis of a critical case sample of two Mexican movies that have as a central character a woman who does not want to become a mother, this article examines the dominant representations and narratives in these movies problematizing them in view of the increasing number of women who express their rejection of the role of mothers. The findings show that the rejection of motherhood is presented as a circumstance that, with the help of a man, can be overcome, which minimizes the agency of these women and perpetuates the romanticization of motherhood.

Keywords: Media representations, women in movies, motherhood, childfree, sexist stereotypes.

1. Introducción

¿Por qué rara vez se exploran y visibilizan las razones, motivaciones, vidas y posicionamientos de las mujeres mexicanas que no desean ser madres? ¿Por qué, a pesar de que cada vez son más mujeres mexicanas que expresan no desear la maternidad, se ven mínimamente representadas en los medios? ¿Por qué los medios mexicanos insisten en relacionar el máximo deseo y éxito de las mujeres con la maternidad?

Este artículo, inserto en una investigación más amplia acerca de las personas mexicanas que eligen trayectorias de vida que no incluyen la maternidad ni paternidad, parte de los estudios culturales y aplica una metodología de análisis textual interpretativo de una muestra de caso crítico, con el objetivo de examinar las representaciones y narrativas de dos películas y problematizar el discurso que construyen con respecto a las mujeres que expresan no querer convertirse en madres. Primeramente, se presenta el marco teórico en el que se revisa de forma concreta los conceptos que guían el análisis. Después, se describe la metodología, para dar paso a los resultados. Finalmente, se presenta una discusión en donde se cuestionan los estereotipos y narrativas encontradas en la muestra.

2. Marco teórico

La identidad de género es una construcción sociocultural compuesta por representaciones, símbolos y valores que marcan, individual y colectivamente, las fronteras con la otredad. Parte del sistema sexo-género involucra dispositivos que han transformado los rasgos biológicos de cada sexo – en un sentido binario – a roles y espacios sociales determinados, siendo uno de los ejes principales que da sentido a las relaciones sociales e impone una división social del trabajo en los

ámbitos público y privado (Rubin 1989). Desde la Ilustración en Europa y, a partir de ahí, en las sociedades que adoptaron o en donde se impusieron sus modelos, la identidad femenina se relacionó intrínsecamente con la mujer en el sentido de hembra con capacidad reproductora (Castañeda-Rentería & Contreras 2017). Entre los siglos XVI y XIX, a partir de representaciones en el arte y la literatura, así como de discursos y prácticas promovidas desde las distintas instituciones, la noción de una buena mujer se relacionó al de buena madre, siendo venerada por su función de reproducir biológica y socialmente la base de la sociedad. Para apoyar esto, se naturalizó la idea de un instinto materno que llevaba a la mujer a poseer características de abnegación, sacrificio y cuidado, como si las características biológicas compartidas hicieran a todas las mujeres poseer un ethos común, es decir, una misma personalidad y conducta (Fernández Pujana 2014). Este discurso se ha perpetuado y, actualmente, es lo que de forma coloquial se llama *chip* de la maternidad. Cuando las mujeres comenzaron a incorporarse al mercado laboral, las profesiones en las que se les aceptó, que hasta la fecha son consideradas predominantemente femeninas, fueron las de maestras, enfermeras y cuidadoras, las cuales requieren ese supuesto instinto femenino; en contraste, las mujeres que no poseían o no hacían caso a éste, fueron acusadas de ser malas mujeres, en algún tiempo brujas y dignas de ser quemadas (Sánchez Rivera 2016).

En pleno siglo XXI, y a pesar de las luchas feministas por recuperar el control sobre el propio cuerpo y los avances en el reconocimiento de los derechos reproductivos de las mujeres, la feminidad hegemónica, el modelo sociocultural que rige las prácticas y el discurso sobre la mujer, sigue esencializándola como un sujeto cuya función primordial es ser madre y que asume su mayor desarrollo en el ámbito privado (Fernández Pujana 2014; Sánchez Rivera 2016; Castañeda-Rentería & Contreras 2017). Ese discurso niega las diversidades que existen entre las mujeres y sus circunstancias, pero también niega su agencia o su capacidad de elegir distintas formas de ser mujer y actuar acorde a ellas (Davies 1991). Por otro lado, aún en aquellas sociedades que han avanzado hacia la aceptación legal de las parejas de diversas identidades sexuales y de género, la familia sigue siendo entendida predominantemente como una pareja que cría infancias, lo cual les ha llevado a una lucha por la posibilidad de adopción (Seager 2011; Prince 2019; Vile 2020). Sin embargo, en este contexto, las mujeres que voluntariamente rechazan la maternidad son condenadas socialmente, pues son percibidas como transgresoras del modelo hegemónico de la familia y del sentido común al rechazar una capacidad de su cuerpo que otras personas desean (Gillespie 2003; Spicer 2013; Miettinen *et al.* 2015; Salyakhieva and Saveleva 2017; Yeshua-Katz 2018; Archetti 2019; Mandujano-Salazar 2019; 2021b).

3. Antecedentes

El sentido común en una sociedad se va construyendo y reproduciendo, entre otras cosas, a partir de representaciones sociales que se asocian a una categoría y a las que se asignan determinadas respuestas emocionales (Banchs 2000). Las representaciones sociales suelen surgir en momentos de crisis para reflejar los valores y opiniones dominantes hacia el objeto de la representación, así como los estereotipos y estigmas que se les asignan (Moscovici 1986). En las sociedades contemporáneas, los medios de comunicación, a través de la representación de personajes y configuración de arquetipos, tropos y clichés, propagan determinadas representaciones sociales que funcionan como esquemas de percepción y comportamiento para la construcción identitaria social e individual de las personas, así como de guía colectiva para valorar positiva o negativamente a los individuos identificados como parte de los grupos representados (Moscovici 1986; Mora 2002; García Martínez 2008). Por ende, los medios suelen absorber las representaciones sociales polémicas que reflejan el antagonismo de algún grupo específico con la sociedad y las utilizan para crear contenidos que polaricen más a esos grupos, o bien, que traten de volverlos a la normalidad.

En las sociedades en donde se está volviendo más visible el rechazo a la maternidad, los medios han reaccionado presentando en sus contenidos de entretenimiento a este tipo de personajes, siendo de los principales medios para la configuración y reproducción de las representaciones sociales que ayudan a propagar y naturalizar determinadas ideas sobre la realidad social. En Estados Unidos, desde inicios del siglo veintiuno, en series dirigidas principalmente a grupos de adultos en edad reproductiva, se ha incrementado la presencia de personajes femeninos principales que narrativamente rechazan la maternidad. Por ejemplo, *Grey's Anatomy* (Rhimes 2005) con Christina Yang, *The Big Bang Theory* (Lorre & Prady 2007) con Penny y Bernadette, o *How I Met Your Mother* (Thomas & Bays 2005) con Robin Scherbastky. En el caso de Japón, en donde el número de nacimientos ha alcanzado el punto más bajo históricamente (Nikkei staff 2022), la representación mediática de mujeres que rechazan la maternidad y el matrimonio ha sido constante desde inicios del siglo en series televisivas (Dales 2015; Mandujano-Salazar 2021a). Sin embargo, la visibilización no implica una aceptación o normalización. En el caso de Japón, por ejemplo, se ha encontrado que fue hasta mediados de la década de 2010 cuando algunas historias representan a estos personajes encontrando satisfacción en sus decisiones (Mandujano-Salazar 2021a).

En México, una sociedad pronatalista y en donde la renuncia a la maternidad todavía es vista como algo que reta la supuesta naturaleza femenina (Quintal López 2002; Ávila González 2005; Gómez Cruz and Guerrero 2018; Mandujano-Salazar 2019; Mandujano-Salazar 2021b), resalta que en el año 2020 se produjeron y estrenaron dos películas de género de comedia romántica que incluyen personajes con esas características y cuyo rechazo a la maternidad es el origen de la trama.

Esta repentina centralidad podría pensarse como una forma de inclusión y reconocimiento de trayectorias de vida alternativas para las mujeres; sin embargo, la comedia romántica suele girar en torno a las dificultades y conflictos que debe sortear una persona para establecer, reestablecer o mantener una relación romántica con quien se presenta como su pareja ideal, fórmula saturada de la ideología de género hegemónica (Mortimer 2010; Pardun 2011; Hefner and Wilson 2013). Por tanto, se vuelve necesario analizar las representaciones, narrativas y discursos que se propagan en las películas mencionadas para desenmascarar los estereotipos, ideología y tendencias actitudinales que envuelven.

4. Metodología

En el mes de diciembre de 2021, se realizó una revisión exhaustiva de las producciones cinematográficas mexicanas del género comedia romántica que se estuvieran transmitiendo en los sitios de contenido *streaming* Netflix, Amazon Prime y HBO para identificar aquellas en donde los personajes centrales femeninos tuvieran como característica central no desear ser madres. Se encontraron dos películas producidas y distribuidas por Netflix: *Sin hijos* (Fiesco 2020) y *Ahí te encargo* (Espinosa 2020). Por tanto, esta investigación, posicionada en los estudios culturales, partió del análisis textual interpretativo de esta muestra de caso crítico para develar las narrativas y representaciones en torno a las mujeres que expresan no desear ser madres.

La interpretación de textos mediáticos tiene distintos niveles de análisis. En primer lugar, se deben extraer las características principales de las representaciones de los personajes de interés, así como las narrativas que los envuelven para encontrar los significados denotativos. En esta etapa, la información se sistematizó en una matriz de información para cada película, considerando como categorías la representación visual de los personajes de interés, la representación de sus rasgos de personalidad, los elementos narrativos de los personajes centrales y de los secundarios con respecto a los personajes de interés, los elementos situacionales y la narrativa de los personajes de interés cuando se destaca su decisión con respecto a la maternidad y/o los niños; así como las narrativas con respecto al matrimonio y maternidad. Esta información fue la base de análisis que se interpretó ubicando el contexto sociocultural de producción y el de recepción de interés. En este caso, ambos corresponden al México urbano contemporáneo; no se pretendió extender la interpretación a contextos rurales ni comunidades indígenas, pues éstos tienen usos y costumbres distintos. Los discursos hegemónicos sobre la feminidad y su relación con la maternidad son los presentados en la sección teórica y se tomaron como metatexto para la interpretación y reconstrucción de discursos, representaciones sociales y estereotipos.

5. Resultados

Ahí te encargo presenta el conflicto que se genera entre una pareja heterosexual joven – aparentemente en sus treintas – cuando el varón plantea su deseo de ser padre, pero la mujer no quiere ser madre. En esta película se dan elementos simbólicos relevantes para el discurso que busca promover. La primera escena, acompañando los títulos de entrada, muestra un parque en donde van caminando distintas personas: una pareja de adolescentes sonriendo sugestivamente ante una sonaja que encontraron tirada; una mujer de tipo profesionista con actitud seria hablando por celular; un hombre adulto sonriendo relajado mientras carga a un bebé en la espalda; una pareja forcejeando con un niño pequeño que aparentemente no quiere ir a donde lo llevan. De ahí, la cámara entra a la casa de los protagonistas, Cecilia y Alejandro, mostrando elementos simbólicos que van a ir construyendo el ethos de cada personaje. Se ven figurillas de películas de ficción y dibujos que después se va a saber que son de él. La cámara entra a la habitación en donde los protagonistas están despertando y se ve a Cecilia subiéndose a Alejandro, besándolo y, después, invitándolo a desayunar de camino al trabajo.

Cecilia – abogada y alta ejecutiva en su despacho – y Alejandro – creativo de marketing – tienen tres años de casados. Cecilia es representada desde las primeras escenas como una mujer orientada al éxito laboral, muy femenina; se le muestra como la dominante en la relación con Alejandro, siendo ella la que inicia los encuentros sexuales y decide a dónde ir y qué hacer. Por el contrario, Alejandro es presentado en todo momento con un estilo casual juvenil – algo inmaduro para su edad – como subordinado tanto en su vida privada como en la laboral.

La problemática de la trama se plantea inmediatamente en la escena en donde ellos están desayunando en un restaurante. En una mesa cercana están otras comensales con un bebé llorando. Cecilia las observa con expresión de ligero burla, mientras toma un bocado de su desayuno. Alejandro le comenta alegremente, viendo su celular, que una conocida de ellos está embarazada. Ella, con expresión abiertamente sorprendida, sugiere que esa conocida ya tiene muchos hijos. Alejandro aclara que sólo tiene cuatro. Cecilia expresa tajantemente que ella no podría ni con uno y él, en tono condescendiente, argumenta que es sólo cuestión de organizarse y que “ustedes las mujeres ya vienen equipadas con el *chip* de la maternidad” (Espinosa, 2020, min. 4). Casi como para demostrarle a Cecilia que cuidar un bebé no es difícil, va a la mesa de al lado y le carga, haciendo que éste deje de llorar.

A partir de ahí, Alejandro reiteradamente busca convencer a Cecilia de tener un hijo. Ella, en un primer momento, pensando que se trata de un ligero capricho, le explica claramente que ella no está preparada para tener hijos y que no está segura de quererlos en el futuro. Le trata de hacer ver a Alejandro que en ese momento tienen poco tiempo para ellos como pareja y que un bebé sería imposible de manejar responsablemente.

La película muestra a Cecilia teniendo largas jornadas laborales en pos de convertirse en socia de su despacho y porque le aprobaron un proyecto que la llevará a Hong Kong. Ella constantemente expresa que ese es el objetivo por el que ha trabajado tanto tiempo y se siente feliz por la oferta. No obstante, Alejandro está tan enfocado en convencerla de que sean padres, que ella no encuentra el momento de darle la noticia.

Un día, estando en un bar, Alejandro les platica a sus amigos – entre ellos una pareja con hijos pequeños – que no entiende porqué Cecilia no quiere tener hijos. El amigo que es padre le comenta que la paternidad va más allá de los momentos tiernos y que es mucho trabajo; por su parte la que es madre desestima esta visión y alienta a Alejandro en sus deseos de ser padre. Animado y en medio de su obsesión, Alejandro le ofrece a la mesera del bar, una madre soltera adolescente llamada Alicia, ayudarle a cuidar a su niño pequeño cuando necesite. Al día siguiente, ésta se aparece frente a casa de Alejandro y le deja al niño, explicando sólo que necesita que lo cuide unos días.

Alejandro lleva al niño con él al trabajo. Cuando su compañero de trabajo y amigo le pregunta qué piensa hacer con el niño, Alejandro argumenta que los bebés seguramente sólo requieren cariño y que Cecilia deberá entender e, incluso, que quizá es lo que necesita para “perderle el miedo” (Espinosa, 2020, min. 28). Aquí, se muestra la inmadurez de Alejandro al pensar, nuevamente, que la buena paternidad es sólo querer a los hijos. Además, es evidente que él no ha escuchado las razones de Cecilia y le está imponiendo su propia narrativa al decir que ella no quiere hijos porque les tiene miedo a las infancias, cuando Cecilia en ningún momento ha expresado miedo, sino que ha dado razones fundamentadas en sus circunstancias personales y como pareja para mostrar que no pueden ofrecerle un buen hogar a alguna infancia.

Alejandro decide mantener al niño también en la oficina ocultándolo de su jefa, Sylvia, a quien apodan Mussolini y se burlan de ella a sus espaldas diciendo que “odia a los niños y a todos los seres vivos” (Espinosa, 2020, min. 46). Esto es tanto una estereotipación de las mujeres que no quieren tener hijos, como otra imposición de narrativa al decir algo que la persona referida nunca ha dicho y que es claramente contradictorio con su ethos, pues Sylvia se ve siempre acompañada y cuidando con cariño a su perro a quien lleva con ella al trabajo.

En la noche, cuando Cecilia llega a su casa, Alejandro vuelve a sacar el tema del bebé y ella reitera que es el peor momento. Entonces, él decide ocultar que el niño de Alicia está en su casa. Cecilia lo descubre y, racionalmente, expresa que lo mejor es entregarlo a la instancia gubernamental correspondiente y avisar que la madre adolescente está desaparecida, pero Alejandro argumenta, sentimentalmente, que no puede abandonar al niño. En esta etapa, la película comienza a construir a Cecilia como una mujer racional, pero egoísta e insensible que está *desperdiciando* su *chip* de maternidad y, aunque Alejandro parece no tener idea cómo cuidar al niño, se le construye como hombre bueno con instinto paternal.

Esto se refuerza en una escena en donde Alejandro está preparando un biberón y saca la leche del refrigerador; Cecilia, aunque molesta por la mentira sobre el niño y fastidiada porque le llegó una responsabilidad que ella no quería, toma la leche y la calienta, diciéndole a Alejandro que no puede darle leche fría al niño.

Luego de unos días, cuando Alejandro encuentra a Alicia y entera que está tiene cáncer terminal, decide llevarla también a vivir a su casa sin preguntarle a Cecilia. Esto lleva a que el enfrentamiento de la pareja escale. Cecilia expresa sentirse menospreciada en decisiones que la afectan directamente y Alejandro comienza a acusarla explícitamente de egoísta por no querer darle hijos. En la escena de la pelea, él le dice: “Deberías darme un hijo”. Ella, ofendida, pregunta “¿Sólo valgo para ti como mujer si te doy un hijo?” A lo que él responde: “¿Para qué nos casamos? ¿Para qué estamos juntos? Si no vamos a tener un bebé, esto no tiene sentido” (Espinosa, 2020, min. 75).

Cecilia deja su casa y considera separarse definitivamente. Sin embargo, unos días después, Alejandro va a buscarla antes del evento en donde ella será presentada como socia de su firma. Ella le pregunta si la acepta con o sin hijos y él, no muy convencido, dice que sí, inmediatamente diciéndole que Alicia tiene un cáncer muy avanzado y que no quiere dejar al niño a cargo del gobierno. Entonces le pregunta si aceptaría que siguieran juntos si él es papá de ese niño sin obligarla a ella a ser la madre. Irracionalmente y contradiciendo toda la narrativa del personaje hasta ese momento, Cecilia acepta esa proposición, diciendo que nunca quiso impedirle conseguir sus sueños.

Cecilia y Alejandro se unen a la fiesta en donde ella es nombrada socia. Los interrumpe una llamada del hospital que informa que Alicia está en estado crítico. En ese momento en que su éxito profesional estaba siendo reconocido, Cecilia cambia de ethos y asume el papel de madre que había estado rechazando, poniendo por encima las necesidades de esa familia recién aceptada. Ambos dejan la fiesta y se ve que Cecilia está al lado Alicia en su lecho de muerte asegurándole que se hará cargo del niño. Aquí, la película muestra que el *chip de maternidad* de Cecilia fue plenamente activado; la razón no está clara, más allá de la renovada declaración de amor de Alejandro, las circunstancias no cambiaron; al contrario, Cecilia debía prepararse para mudarse a Hong Kong.

En la última escena se le ve haciendo maletas. Mientras, Alejandro y el niño están jugando en la cama. Él saca unos boletos de avión para él y para el niño y se los muestra a Cecilia. Ella, feliz, lo abraza. La cámara sale de la habitación para mostrar de nuevo el parque del inicio. Se observan diferentes personas: parejas jóvenes y otras adultas con niños, todos sonriendo; en contraste, una mujer vestida como ejecutiva, caminando sola y seria.

La película concluye reforzando discursiva y simbólicamente la idea de que las mujeres que ponen por encima su profesión quedarán solas e infelices, mientras que la felicidad está en aceptar el *chip* de la maternidad de alguna forma. Durante la película el personaje de Sylvia se presenta como el caso extremo al que

podría llegar Cecilia si no cambia de opinión y estigmatiza a las mujeres que rechazan la maternidad. Es evidente que Sylvia, la mujer soltera sin hijos y en puesto de autoridad, es representada exageradamente como insensible, inhumana, menos femenina y, sobre todo, infeliz y frustrada, sin indagar en los motivos de su estatus e imponiendo una narrativa de infelicidad que no considera si ella se siente así o no. Por el contrario, Cecilia, la mujer profesionalista y líder que es presentada como femenina, sensual, y que durante cerca de dos horas mantuvo una narrativa racional sobre sus razones – no miedos – para no querer asumir la maternidad, traiciona su decisión y acepta activar el *chip* para darle gusto a Alejandro. Esto se presenta ante la audiencia como el final feliz de una comedia romántica típica y redime a Cecilia, evitando que se convierta en Sylvia.

La segunda película, *Sin hijos*, se centra en Fidel, dueño de una tienda heredada de su abuelo, y Marina, una fotógrafa exitosa y que había vivido viajando por el mundo. La historia comienza presentando a Fidel como tímido, atrapado en el pasado. No ha terminado su carrera y quiere conservar el legado familiar, aunque no sea redituable. En su casa se le ve conviviendo con su hija preadolescente, Ari, en donde se observa la buena relación que llevan, aunque él se muestra torpe y es la niña la que toma las riendas del hogar.

En las siguientes escenas se presenta a Marina como una mujer decidida, confiada, de apariencia casual, que va a buscar a Fidel a su tienda. Él no la reconoce en un primer momento, pero luego queda claro que fueron pareja cuando eran muy jóvenes y habían dejado de verse por años. Marina inmediatamente deja clara su intención: quiere dejar de viajar errantemente; anhela asentarse y ha estado pensando en él como pareja; no obstante, no quiere tener hijos nunca y no le gustan los niños. Le pregunta a Fidel por su situación y él responde que es divorciado. Ella le pregunta directamente si tiene hijos y él la distrae con un beso. Esa misma noche, cuando llegan a casa de Fidel, vuelve a preguntarle y él da por respuesta un “no” algo débil, luego un “sí”; Marina, confundida, vuelve a preguntarle y él dice apresuradamente: “no, no tengo hijos” (Fiesco, 2020, min. 21).

Al igual que la película anterior, ésta también establece que el varón debe mentir a causa de la expresión clara y contundente de la mujer de rechazar la maternidad, restándole responsabilidad ante la asertividad femenina y justificándola con elementos sentimentales.

En las siguientes escenas, Fidel es mostrado buscando salidas a su culpabilidad por negar a su hija. Busca que su hermano y su misma hija, a partir de situaciones hipotéticas, le digan que es justificable negar algo que *aman* con tal de estar en una relación con alguien que les *gusta*. No obstante, ambos dicen categóricamente que no estarían con esa persona si se trata de renunciar a algo que ellos aman. Aun así, Fidel decide establecer una relación con Marina ocultándole la existencia de su hija y la de Marina a Ari. A fin de que ninguna se entere de la otra, Fidel le pide *espacio* a Ari para poder hacer sus cosas y se le ve en escenas intercaladas escondiendo los juguetes y cosas de Ari cuando Marina va a su casa y cobi-

jando tiernamente a su hija. Es decir, a pesar de que él miente y pone por encima de su hija a una nueva relación, la película sigue representándolo como *buen padre*, por la simple razón de que dice amar a Ari.

Conforme avanza la historia, la postura de Marina sigue siendo clara y contundente: no le *gustan* los niños y le *gusta* su vida como es. Cuando Fidel le pregunta: “¿Qué pasa si de repente me dan ganas y quiero ser papá? Si nos entendemos, si nos queremos, si nos llevamos bien juntos, sería lógico dar ese paso, ¿no?” Marina responde firmemente: “¿Lógico? A ver, si nos entendemos, si nos queremos y nos llevamos bien juntos, y la pasamos bien, ¿para qué arruinar eso?” Fidel insiste: “Pero ¿por qué no quieres tener hijos?” Marina, frustrada, dice: “¿por qué siempre nos preguntan eso a nosotras? Las mujeres que no queremos tener hijos somos como una especie de monstruos para todo el mundo” (Fiesco, 2020, min. 48-49).

Sin embargo, a partir de ese momento – al igual que en la película anterior – la narrativa de Marina va a ser invalidada y Fidel va a imponer la suya, apoyado de representaciones en donde ella se ve temerosa ante los niños y él, por el contrario, parece demostrarle que es sólo cuestión de *perder el miedo*. Cuando Ari descubre que Fidel tiene novia y que la ocultó, éste trata de justificarse explicándole que Marina “tiene un defecto”, luego corrige y dice “una fobia a los niños” (Fiesco, 2020, min. 45). Ari, decide ayudarlo continuando la farsa y haciéndose pasar por su hermana.

Así, Marina y Ari comienzan a convivir y se va a posicionar a la niña como una especie de terapia para curar el miedo de Marina. En una escena cercana al clímax, Ari y Marina están jugando a adivinar, a partir de la descripción que la otra persona hace de un dibujo que tienen en la cabeza, qué objeto son. Marina es una espinaca y Ari una abeja. En la descripción que hace de Marina, Ari le dice que es amarga y que no le gusta a los niños; mientras que Marina le dice que es chiquita, molesta y que no viviría con ella porque le tiene un poco de *miedo*. Esta escena es muy simbólica del cambio de narrativa de Marina, el cual fue impuesto por Fidel.

El clímax se presenta cuando Marina descubre que Fidel y Ari son padre e hija. Al confrontarlo, Fidel le dice que hizo mal en mentir, pero coloca la mayor responsabilidad en ella por “ponérselo difícil” por buscarlo para una relación y no querer hijos (Fiesco, 2020, min. 71). Marina termina la relación y, días después, Ari aparece en su casa intercediendo por Fidel y llevándole una invitación para una presentación de su escuela en donde participará con él. Marina se presenta, felicita a Fidel y le dice que se irá de viaje de trabajo. Éste responde: “Hola, soy Fidel, estoy divorciado y tengo una hija de nueve años. Y se me ocurren diez mil razones para pedirte que no te vayas. Te amo y quiero ser ese hogar que tanto buscas y que tú seas el mío” (Fiesco, 2020, min. 85). Marina le dice que le gusta esa razón, pero le faltan muchas más. No obstante, sin ninguna lógica ante lo que acaba de decir, se presenta como novia de Fidel ante la mamá de Ari que los interrumpe y declara que le *encantan* los niños; aunque luego le dice a Ari que estaba mintiendo con respecto a

ese repentino gusto. La escena post-créditos muestra a Fidel y Marina en un parque con muchos niños jugando cerca. Marina tiene escondida su pelota debajo de su blusa y los niños comienzan a pedírsela, diciéndole “señora”. Sonriendo, les regresa la pelota y los dos caminan hacia otro lado del parque. Se observa a lo lejos que Ari y un perro los alcanzan y se abrazan como una familia feliz.

De forma muy similar a la resolución de *Ahí te encargo*, esta película también fuerza el final feliz haciendo que Marina active el *chip* de la maternidad contradiciendo su ethos y ante la mera declaración de amor del varón, sin ningún cambio sustancial en las circunstancias que argumentaba para su rechazo a la maternidad.

6. Conclusiones y discusión

En las dos películas analizadas existen similitudes tanto en la representación de las protagonistas, como en los discursos que quedan establecidos a partir de sus narrativas y de la resolución de las tramas para el establecimiento del final feliz. Las mujeres adultas que no asumen la maternidad son visiblemente estereotipadas como mujeres que están demasiado enfocadas a su carrera y que, aunque tienen el *chip* maternal, se niegan a activarlo por egoísmo. El hecho de que en los dos casos – tres, contando a Sylvia – se presenta sólo a mujeres exitosas en su vida laboral y seguras de sí mismas como aquellas que no quieren asumir la maternidad, fortalece la idea de que la única razón por la que las mujeres rechazan ese papel es por cuestiones de éxito laboral. Esto ignora las razones que los mismos personajes dieron y muchas otras que las mujeres en la vida real tienen para no querer convertirse en madres. Además, invalida a todas aquellas que no se encuentran en una situación profesional y/o económica estable, pero que tampoco desean tener hijos.

De manera similar, el cambio de narrativas que les imponen los varones a Cecilia y Marina de no querer y no gustar a tener miedo las lleva de una posición de agencia a una en donde tienen algo *malo* que se puede *arreglar*. Algo que *arreglan* los varones simplemente declarándoles *amor*. Eso es lo único que se necesita para activar el *chip*.

Esta es la moraleja que se ajusta a los discursos hegemónicos de género en la sociedad mexicana. A fin de mostrar madurez y borrar el estigma de egoísmo que implica enfocarse en sus objetivos profesionales, la mujer debe asumir la responsabilidad de criar y cuidar a un ser humano – no a una mascota, porque eso no es avalado socialmente, como en el caso de Sylvia. El mensaje dominante es, por tanto, que las mujeres que dicen rechazar la maternidad están viviendo sólo una etapa que será revertida por el hombre indicado. Esto fortalece el discurso social dominante que menosprecia e invalida las decisiones de muchas mujeres, quienes en la vida real se enfrentan a que las leyes y las instituciones no las dejen decidir sobre su cuerpo o salud reproductiva.

Sin entrar en detalles de la representación masculina, pues no fue objetivo de este trabajo, sí vale la pena destacar que en las películas analizadas el personaje central varón es representado como un hombre inmaduro en algún aspecto. Alejandro y Fidel, ambos de personalidades tibias que contrastan con sus parejas, pero terminan manipulándolas e imponiendo su narrativa con argumentos que las hacen sentir culpables por estar en situaciones que ellos produjeron ante su incapacidad de aceptar las posturas claras y directas de ellas. A pesar de esto, a los dos varones se les justifica por sus momentos paternos. Esto refuerza también el mensaje que condena a la mujer que rechaza la maternidad. El varón, mientras tenga instinto paternal, puede mentir y manipular sin ser estigmatizado; la mujer que es clara y sincera, pero no quiere hijos, tiene un *defecto*.

Probablemente este sesgo se pueda atribuir a que los primeros guionistas y los directores de ambas películas son varones, por tanto, en ellas domina la perspectiva y evaluación masculina sobre las mujeres y sus decisiones. En un estudio sobre representaciones de mujeres que rechazan la maternidad en contenidos japoneses se observa que es cuando las mujeres consiguen mayor espacio dentro de los equipos de producción que se consigue un cambio tanto en las representaciones como en la narrativa que se da a estos personajes (Mandujano-Salazar, 2021a). En contraste, es evidente que, aunque estas películas mexicanas intentan presentarse como incluyentes de representaciones de personas que no siguen las trayectorias tradicionales de vida, en realidad pretenden reforzar los discursos hegemónicos de género.

Ya que las comedias románticas son dirigidas primordialmente a un público femenino, es fundamental que este tipo de mensajes y representaciones se hagan evidentes para que la audiencia pueda conscientemente negociar con ellos y no reproducir los estereotipos y estigmas que presentan. Pero, sobre todo, es primordial que las mujeres en su diversidad – cisgénero, transgénero, de distintas preferencias sexuales y trayectorias de vida – tengan mayor espacio creativo en los medios y en la producción de contenidos de entretenimiento para que consigan representaciones más inclusivas y se rompa con los estereotipos y las narrativas deterministas hacia la mujer.

Conflicto de intereses

Declaro no tener ningún conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Archetti, Cristina. 2019. "No life without family: Film representations of involuntary childlessness, silence and exclusion." *International Journal of Media and Cultural Politics* 15(2): 175-96. DOI: https://doi.org/10.1386/macp.15.2.175_1

- Ávila González, Yanina. 2005. "Mujeres frente a los espejos de la maternidad: las que eligen no ser madres." *Desacatos* 17: 107–26. Disponible en <https://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n17/n17a7.pdf>
- Banchs, María A. 2000. "Aproximaciones Procesuales y Estructurales al Estudio de Las Representaciones Sociales." *Papers on Social Representations* 9: 3.1-3.15. Disponible en http://www.psr.jku.at/PSR2000/9_3Banch.pdf
- Castañeda-Rentería, Liliana I, y Karla Contreras. 2017. "Apuntes para el estudio de las identidades femeninas. El desafío entre el modelo hegemónico de feminidad y las experiencias subjetivas." *Intersticios Sociales* 13: 1-19. DOI: <https://doi.org/10.55555/IS.13.110>
- Dales, Laura. 2015. "Suitably Single? Representations of Singlehood in Contemporary Japan." En *Configurations of Family in Contemporary Japan*, editado por Tomoko Aoyama, Laura Dales, y Romit Dasgupta, 21-32. London: Routledge.
- Davies, Bronwyn. 1991. "The Concept of Agency: A Feminist Poststructuralist Analysis." *Social Analysis: The International Journal of Anthropology* 30: 42–53. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/23164525>
- Espinosa, Salvador. 2020. *Ahí Te Encargo*. Filme. México: Netflix.
- Fernández Pujana, Irati. 2014. *Feminismo y maternidad: ¿Una relación incómoda?* Victoria-Gasteiz: Emakunde. Disponible en https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones_subvencionadas2/es_def/adjuntos/feminismo.maternidad.relacion.incomoda.pdf
- Fiesco, Roberto. 2020. *Sin Hijos*. Filme. México: Netflix.
- García Martínez, Alfonso. 2008. "Identidades y Representaciones Sociales: La construcción de las minorías." *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 18(2): 1-13. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101812>
- Gillespie, Rosemary. 2003. "Childfree and Feminine: Understanding the Gender Identity of Voluntarily Childless Women." *Gender and Society* 17(1): 122-36. DOI: <https://doi.org/10.1177/0891243202238982>
- Gómez Cruz, Brenda Magali, y Olivia Tena Guerrero. 2018. "Narrativas de mujeres en torno a su experiencia de no maternidad: resistencias ante tecnologías de género." *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 4: e310. DOI: <https://doi.org/10.24201/eg.v4i0.310>
- Hefner, Veronica, & Barbara J. Wilson. 2013. "From Love at First Sight to Soul Mate: The Influence of Romantic Ideals in Popular Films on Young People's Beliefs about Relationships." *Communication Monographs* 80(2): 150-75. DOI: <https://doi.org/10.1080/03637751.2013.776697>
- Lorre, Chuck, & Bill Prady. 2007. *The Big Bang Theory*. TV Series. USA: CBS.
- Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela. 2019. "Exploring the Construction of Adulthood and Gender Identity Among Single Childfree People in Mexico and Japan." *SAGE Open* 9(2). DOI: <https://doi.org/10.1177/2158244019855844>
- Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela. 2021a. "Series televisivas como espacios de negociación de la feminidad, la masculinidad y las expectativas sociales en el Japón contemporáneo." *México y la Cuenca del Pacífico* 10(28): 121-43. DOI: <https://doi.org/10.32870/mycp.v10i28.711>
- Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela. 2021b. "Ser *childfree* en México: narrativas personales de quienes no desean ser madres o padres y su negociación con los estigmas sociales." *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 7: e756. DOI: <https://doi.org/10.24201/REG.V7I1.756>

- Miettinen, Anneli, *et al.* 2015. "Increasing Childlessness in Europe: Time Trends and Country Differences." *Families and Societies Working Paper Series* 33. Disponible en <http://www.familiesandsocieties.eu/wp-content/uploads/2015/03/WP33MiettinenEtAl2015.pdf>
- Mora, Martín. 2002. "La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici." *Athenea Digital – Revista de Pensamiento e Investigación Social* 2: 1-25. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n2.55>
- Mortimer, Claire. 2010. *Romantic Comedy*. New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203851432>
- Moscovici, Serge. 1986. *Psicología Social II. Pensamiento y vida social: Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.
- Nikkei staff. 2022. "Japan confirms record low of 811,604 births last year." *Nikkei Asia*, 3 junio. Disponible en <https://asia.nikkei.com/Spotlight/Society/Japan-confirms-record-low-of-811-604-births-last-year>
- Pardun, Carol J. 2011. "Romancing the Script: Identifying the Romantic Agenda in Top-Grossing Movies." En *Sexual Teens, Sexual Media: Investigating Media's Influence on Adolescent Sexuality*, editado por Jane D. Brown, Jeanne R. Steele, y Kim Walsh-Childers, 211-26. New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781410604170>
- Prince, Cathryn J. 2019. "To have equal rights as parents, some same-sex couples adopt their own kids." *Keshet*, 25 enero. Disponible en https://www.keshetonline.org/news/to-have-equal-rights-as-parents-some-same-sex-couples-adopt-their-own-kids/?gclid=CjwKCAjwqauVBhBGEiwAXOepkcMmwoam9bsVKp-XL3XSHAX3V_ct7Zc3AHRB-WHqc8Vm5vkef-zenxoCbeMQAvD_BwE
- Quintal López, Rocío. 2002. "La presión social hacia mujeres que desafían el paradigma 'mujer igual a madre.'" *GénEros* 9(27): 42-49. Disponible en http://bvirtual.ucol.mx/descargables/548_presion_social.pdf
- Rhimes, Shonda. 2005. *Grey's Anatomy*. TV Series. Estados Unidos: ABC.
- Rubin, Gayle. 1989. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad." En *Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina*, editado por Carole Vance, 113-90. Madrid: Talasa Ediciones.
- Salyakhieva, Liliya Maratovna, y Zhanna Vladimirovna Saveleva. 2017. "Childfree as a Social Phenomenon: Russians' Attitude to Voluntary Childlessness." *Journal of History Culture and Art Research* 6(4): 531-37. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v6i4.1144>
- Sánchez Rivera, Miriela. 2016. "Construcción social de la maternidad: el papel de las mujeres en la sociedad." *Opción* 32(13): 921-53. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048483044.pdf>
- Seager, Ilana. 2011. "Adoption by Same-Sex Couples Tripled in the Last Decade." *GLAAD*, 24 octubre. Disponible en <https://www.glaad.org/blog/adoption-same-sex-couples-tripled-last-decade>
- Spicer, Kate. 2013. "Any woman who says she's happy to be childless is a liar or a fool: Take it from a woman who's given up her dreams of motherhood at 44, says Kate Spicer." *MailOnline*, 7 agosto. Disponible en <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2386400/Kate-Spicer-Any-woman-says-shes-happy-childless-liar-fool.html>
- Thomas, Craig, & Carter Bays. 2005. *How I Met Your Mother*. TV Series. USA: CBS.
- Vile, John R. 2020. "Same-Sex Couple Adoption Laws." *The First Amendment Encyclopedia*. January 23. Disponible en <https://www.mtsu.edu/first-amendment/article/1750/same-sex-couple-adoption-laws>

Yeshua-Katz, Daphna. 2018. "Blame or Shame: The Search for Online Support and Stigma Origin Among Israeli Childless Women." *Mass Communication and Society* 22(1): 117-38. DOI: <https://doi.org/10.1080/15205436.2018.1469152>

Yunuen Ysela Mandujano-Salazar. Coordinadora de la Maestría en ciencias sociales para el diseño de políticas públicas, profesora-investigadora del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Sus temas de investigación se centran en el cruce de los estudios culturales, los estudios de medios y los estudios de género, enfocados en las sociedades contemporáneas mexicana y japonesa.

Artículo recibido el 1 de diciembre de 2022 y aceptado para su publicación en 13 de marzo de 2023.

Como citar este artículo:

[Según la norma Chicago]:

Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela. 2023. "La representación de las mujeres que no desean ser madres en comedias románticas mexicanas: ¿Visibilización o invalidación de la agencia femenina?" *ex æquo* 47: 189-203. DOI: <https://doi.org/10.22355/exaequo.2023.47.13>

[Según la norma APA adaptada]:

Mandujano-Salazar, Yunuen Ysela (2023). La representación de las mujeres que no desean ser madres en comedias románticas mexicanas: ¿Visibilización o invalidación de la agencia femenina?. *ex æquo*, 47, 189-203. DOI: <https://doi.org/10.22355/exaequo.2023.47.13>



Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), que permite la reproducción y distribución no comercial de la obra, en cualquier medio, siempre que la obra original no sea alterada o transformada de ninguna manera, y que la obra sea debidamente citada. Para la reutilización comercial, póngase en contacto con: pem1991@gmail.com