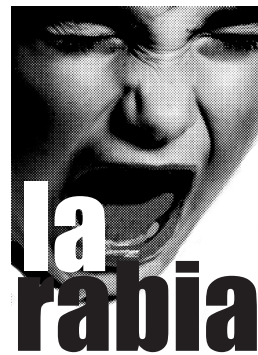


A woman with long, wavy brown hair and a serious expression is shown from the chest up. She is wearing a dark, heavy jacket with a fur-lined collar. She is holding a handgun in her right hand, which is visible in the lower left. The background is a bright, snowy environment with falling snowflakes.

la rabia

*aproximación a la
mirada femenina:*
MATERNIDAD

DOSSIER #03
ABRIL 2022



La rabia

Espacio de crítica feminista de cine

Editoras

Karina Solórzano
Valentina Vignardi
Candelaria Carreño
Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *Lamb*, Valdimar Johannsson, (2021)

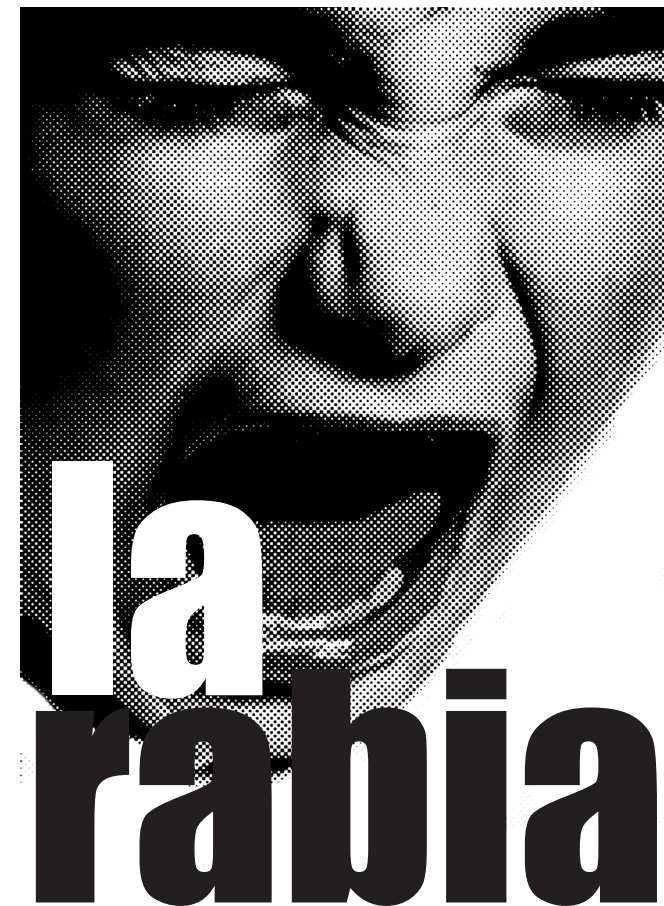
Imagen de contraportada: *Wasp*, Andrea Arnold, (2003)

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 02 // No. 03 // Abril de 2022, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina -
Asunción, Paraguay

Contacto

larabiacine@gmail.com
www.larabiacine.com



Aproximación a la mirada femenina: maternidad

00. Editorial

06

01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

11

Embajadoras del género

12

REVISTA ENCUADRA

02. Contra plano

21

Un verdadero estado de indeterminación

22

MERCEDES GAVIRIA JARAMILLO (COLOMBIA)

03. Aproximación a la Mirada Femenina: Maternidad

26

Aproximación a la mirada femenina en el cine

28

EQUIPO LABORATORIO APROXIMACIÓN A LA MIRADA FEMENINA

Porque los cuerpos importan. El derecho al aborto en tres filmes distantes.

48

MAYTÉ MADRUGA HERNÁNDEZ (CUBA)

Cuerpos felices, cuerpos sufrientes. Sobre el aborto y sus representaciones

66

KARINA SOLÓRZANO (MEXICO)

Las madres que no lo querían ser. Sobre Mater amatísima de María Ruido

72

ANA FERNÁNDEZ-CERVERA BLANCO (MEXICO - ESPAÑA)

La maternidad no es (nuestro) destino

76

PAULINA VÁZQUEZ (MÉXICO)

Mamá Chiquita

88

CANDELARIA CARREÑO (ARGENTINA)

¿Qué carajos significa ser buena madre?

96

SOFÍA BRUCCO (ARGENTINA)

Madres y monstruos en tres películas de 2021: Carnes devotas a la conciencia

104

CAMILA RIOSECO (CHILE)

Sobre la maternidad y lo natural en Lamb (2021)

112

ROSARIO PILAR ROIG (ARGENTINA)

Malos modales

120

ALEXANDRA VAZQUEZ (PARAGUAY)

04. Rabia expandida

128

Mi madre me tiene rabia (2019)

129

VICTORIA LINARES VILLEGAS (REPÚBLICA DOMINICANA)

Editorial

La pregunta acerca de la mirada femenina en el medio cinematográfico atraviesa las reflexiones y discusiones cuando pensamos el cine desde una perspectiva de género. Cuestionar las categorías que usamos para hablar, desde dónde hablamos y cómo hablamos, son inquietudes que brotan al enfrentarnos a un lenguaje que históricamente nos ha objetivado o negado en sus representaciones. Nos interesa no solo el lugar que ocupan las imágenes dentro de los modelos culturales, sino qué se nos muestra y cómo se nos muestra. Buscamos un cruce entre la teoría feminista y el cine, en un intento de volver a definir o al menos aproximarnos a formas estéticas y la transformación de la mirada.

Ante la indefinición de la mirada femenina, Laura Mulvey se pregunta: *“Dado que se habla de una mirada masculina (male gaze), con cierto tipo de connotaciones psíquicas y opresivas, ¿queremos simplemente revertir eso y encontrar una mirada femenina, o bien, queremos encontrar una mirada dispersa en la que pueda estar presente una sensibilidad femenina?”* La intención de aproximarnos a respuestas posibles a dicha interrogante nos incentiva a plantearla como punto de partida de una triada de dossiers articulados mediante tres ejes temáticos: maternidad, deseo y memoria-cuerpo.

El primer dossier pretende reflexionar sobre la complejidad de la maternidad. La maternidad involucra procesos biofisiológicos pero no es un hecho natural. Es una construcción social, tal como el instinto maternal existe únicamente en modelos impuestos. No existe como código genético o biológico, podríamos decir que es una práctica social que depende del contexto más que de las capacidades para gestar. La propuesta de esta convocatoria fue indagar sobre las nuevas figuras de madre que resquebrajan las formas más tradicionales y cuestionan el rol maternal como algo fijo, estático, inamovible. No había restricción temporal ni geográfica para la producción de textos, sino más bien la capacidad de reflexionar acerca de la representación de los modelos de madres, o cómo han sido tratadas en la historia del cine.

Así, los textos de esta primera publicación rondan sobre estas temáticas: Medeas, madres animales, animalidades madres, madres atravesadas por las dudas, madres que hacen lo que pueden, mujeres que deciden no ser madres, madres que ya no quieren serlo.

Más allá de la temática comprendida, iniciamos el dossier con nuevas sorpresas. Creemos que el trabajo es siempre en colectivo. La pregunta acerca de la posibilidad de pensar una mirada femenina es muy grande, y apenas arribamos a algunas respuestas. Por eso, preguntamos al resto, a lxs otrxs compañerxs de camino en este ejercicio de pensar con el cine. Inauguramos tres nuevas secciones. En una, (*Apuntes*) *hacia una crítica feminista de cine*, solo se modificó la invitación: colectivos de escritoras y pensadoras sobre cine reflexionan sobre la escritura crítica. En esta ocasión, el equipo editorial de Revista Encuadra, publicación digital nacida en el 2019 radicada en Argentina, realizó un texto que brilla por su lucidez, y por la convicción de su compromiso para con el cine y las imágenes. También abrimos la sección *Contra plano*, donde invitamos a mujeres y disidencias del ámbito de cine a reflexionar sobre el quehacer cinematográfico. Mercedes Gaviria Jaramillo reflexiona sobre la mirada femenina, sus posibilidades, e incluso, sobre su propia forma de hacer cine. Por último, *Rabia expandida* busca ser un espacio de reflexión desde el audiovisual sobre los temas que aquí nos convocan. En este número, la cineasta dominicana Victoria Linares Villegas nos comparte un cortometraje enunciado desde esa dificultad que también implica ser hija.



Never Rarely Sometimes Always (2020), Eliza Hittman

Esperamos sean las primeras colaboraciones de nuevos diálogos y aperturas que nos parecen necesarias y claves para el colectivo de mujeres y disidencias, tanto cineastas como escritoras y críticas de la imagen.

Finalmente, desde La Rabia, y junto al Centro Cultural de España en México, durante el mes de Marzo compartimos un taller-laboratorio de pensamiento y debate donde planteamos la pregunta base de esta tríada de publicaciones anuales, y debatimos en torno a las temáticas propuestas, compuesto por un heterogéneo e interdisciplinario grupo de participantes, de México, Colombia, Paraguay y Argentina. Todo lo que sucedió en esos encuentros nos dejó reflexionando y pensando aún más sobre las inquietudes iniciales. Pero, sobre todo, porque pudimos trasladar más allá la propuesta colectiva y trabajamos en un texto en común, pensado y escrito por todas, releído y editado en conjunto, armado a través de las discusiones y films que allí abordamos. No podemos más que agradecer el compromiso y el valor de les participantes y al Centro Cultural de España en México por dejarnos experimentar y aventurarnos con dicha propuesta. El dossier temático inicia, justamente, con ese texto colectivo. Esperamos disfruten sus páginas como nosotras de leerlo.

La Rabia, Abril, 2022.

Bibliografía

Entrevista Laura Mulvey. Géneros inestables: de miradas, silencios y detenciones. Entrevista con Laura Mulvey Por Julia Kratje*



(Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

*(o una aproximación a dos términos que, al juntarse,
aturden hasta a quien los enuncia).*



Marina Yuszczuk

Embajadoras del género

ENCUADRA
revista

Revista Encuadra es una publicación digital nacida en el 2019 con el propósito de reflexionar sobre diversos objetos de nuestra cultura, y sobre todo de las imágenes, en diferentes daves estéticas. Nos interesa ver cosas nuevas en lo ya conocido, y por eso nuestras lecturas están atravesadas por los feminismos, la teoría de los afectos, así como por las teorías del cine y de la imagen.

✉ encuadra.revista@gmail.com

📷 instagram: @revistaencuadra

🐦 twitter: @revistaencuadra

Una vez más, como medios dedicados al abordaje de la cultura visual desde una perspectiva de género, somos convocadas a repensar nuestro rol como críticas y como mujeres en el marco de la cultura. Esto nos devuelve a la pregunta sobre si existe algo intrínseco en el ser mujer que determine de alguna manera la mirada y el modo de hacer crítica. Los debates en torno a la supuesta especificidad del cine “*de mujeres*”, que tuvieron lugar desde los años setenta en adelante, regresan como fantasmas de una pregunta que sigue siendo necesaria. En un [blog en el año 2013](#), Marina Yuszczuk sostenía que:

Los varones no escriben crítica de cine en tanto que varones, aunque se supone —a veces da la sensación de que se supone— que las mujeres tenemos que escribir crítica como mujeres, no solamente diciendo lo que pensamos como individuos sobre cualquier cosa sino también convirtiéndonos en la voz de un colectivo, en embajadoras del género.

¿Por qué las mujeres tendríamos que enarbolar la responsabilidad de escribir en nombre de un colectivo que no nos eligió? O ¿por qué deberíamos vernos reflejadas en las palabras de otra mujer solo porque nos autopercebimos del mismo género? Y podemos ir más allá: ¿acaso los varones no pueden identificarse con una lectura “*femenina*”?

Diferencia, género e identidad

Como han señalado la mayoría de los feminismos, el origen del sistema patriarcal y capitalista hegemónico plantea como sujeto privilegiado al varón blanco heterosexual, que se presenta como la norma. Las personas por fuera de esta categoría son entendidas como ciudadanxs de segunda, lo que incluye a las mujeres, trans, personas racializadas, etc.

Durante los años sesenta, en Europa y Estados Unidos, la segunda ola del feminismo buscó agenciarse de la noción de “*diferencia*”, que resulta revalorada y entendida positivamente proponiendo el “*reconocimiento de la diferencia*” como una crítica al paradigma igualitario de la modernidad. En ocasiones se ha hablado de la diferencia como aquello que queda despojado de discurso, innominado. La reapropiación a partir de la autoafirmación de aquello que antes era inferiorizante permite que pueda ser desarticulado y revertido. Es así que las corrientes enmarcadas en el feminismo de la diferencia reivindican la “*identidad femenina*”.

Desde otra perspectiva y hacia los años ochenta, Judith Butler, representante fundamental de la teoría queer, propone que la noción de identidad es un concepto estabilizador y homogeneizante que aglutina las diferencias en una fantasía de unidad y pureza, cuando en realidad, las identidades están en constante movimiento.

Desde esta mirada, podríamos problematizar la reivindicación de la diferencia por parte del feminismo de los sesenta, ya que, desde la crítica —que es lo que nos convoca— caemos en la posibilidad de convertir una posible experiencia individual en una supuesta reivindicación de carácter colectivo y universalizante. La noción de diferencia no nos alcanza ya que no existe una experiencia monolítica de las mujeres, e incluso la misma noción de diferencia solo puede ser entendida si aceptamos que las mujeres son “*lo otro*” dentro de la dicotomía establecida frente a los varones, que son quienes pueden ocupar el rol de sujeto enunciator en el



Judith Butler

sistema jerárquico de la diferencia sexual. No hay nada “*misterioso*” o “*diferente*” oculto en la especificidad de las almas femeninas. En este sentido, la reivindicación del género como núcleo de la identidad parece aplanar y cristalizar aquello que está en constante movimiento.

Sin embargo, incluso hoy, ser mujer y ser crítica de cine implica que se espera de esta identidad una perspectiva diferencial. Podemos ilustrar esta idea con una anécdota. En los años sesenta, Susan Sontag tiene un rápido éxito como crítica e intelectual en la revista *Partisan Review* de Nueva York. Un colega, Norman Podhoretz, escribe su autobiografía en 1967 y dice que el éxito de Sontag se debía a que vino a cubrir un puesto vacante en la cultura, el puesto de “*Dama Negra*” de las letras estadounidenses, que había forjado y ocupado Mary McCarthy durante los años treinta y cuarenta. Estas declaraciones, que por un lado buscaban generar competencia entre las dos mujeres, también muestran cómo estos varones de la *Partisan Review* las veían como piezas intercambiables. Ese puesto pensado para una mujer era uno solo, solo puede haber una mujer y no importa bien quién es, importa que alguna cumpla el rol.

Algo similar sucede si escribe una persona negra o indígena, todxs aquellxs definidos como “*otros*” se presentan homogeneizados y se les exige enunciar en nombre de los colectivos a los que pertenecen. Como dice Yuszczuk en su texto, se nos pide que seamos embajadoras de género. Se está a la expectativa de que la identidad de género marque una identidad política y una lectura particular del mundo, algo como una “*mirada femenina*”.

Insistimos: no hay nada intrínseco natural en las identidades de género que defina una perspectiva crítica para ver el mundo y en particular para ver el cine. No hay un modo femenino[□] de mirar. No obstante, sí hay condiciones de existencia que determinan de alguna manera las *experiencias* de las mujeres y de todxs lxs “*otrxs*”, que sedimentan sentidos y naturalizan características y comportamientos como parte de esos colectivos. Ser “*lo otro*”. Sigue siendo en este mundo una condición insoslayable: estamos obligadas a enunciar y pensar desde estos roles asignados si nos



Susan Sontag

identificamos como otredades ante la masculinidad blanca heterosexual occidental, ya sea que seamos mujeres, queer, negrxs, marrones, travestis, trans, gays, lesbianas, indígenas, etc.

Esto nos despierta algunas preguntas: ¿cómo encontrar un equilibrio entre la comprensión de que la experiencia es efectivamente distinta para una subjetividad que para otra y la consolidación y reivindicación —muchas veces paralizante— de las identidades? ¿cómo encontrar dinamismo identitario —un oxímoron, ¿quizás?— sin perder el anclaje situado a las condiciones de existencia?

Afectos y sensibilidad

La modernidad occidental sentó las bases de muchos de los núcleos estructurales del capitalismo global actual. De acuerdo con este paradigma aún vigente, se consolidó una estructura binaria que separó las esferas de lo racional frente a lo emocional, lo femenino y lo masculino, la cultura y la naturaleza, lo público y lo doméstico, etc. En este paradigma, se entendió el conocimiento

como algo originado estrictamente en la Razón (masculina), mientras que se clausuró la posibilidad de una epistemología basada en principios distintos de ella, tales como las emociones, los afectos, la subjetividad, la corporalidad, etc. Así, las emociones y los afectos, siempre imperfectos e inasibles —y ligados históricamente a lo femenino— fueron invalidados como posibles condiciones para la producción de conocimiento.

Frente a esta condición universalizante, nos interesa ocupar un rol de enunciación en el que los afectos sean una posibilidad más de producción de conocimiento distinto de la tradición racionalista y monolítica; nos interesa romper con dicha tradición reubicando al cuerpo como sujeto de conocimiento y de crítica.

Creemos que el desafío para la crítica ejercida por mujeres hoy consiste en la búsqueda de un lugar de enunciación que sea propio y no designado desde una exterioridad masculina que las demarca como diferentes; en esta búsqueda, la crítica se encuentra con las emociones, los sentidos y el cuerpo como aliados para entender y sentir el cine desde una perspectiva capaz que sacudir las bases de la experiencia patriarcal hegemónica.

Bibliografía

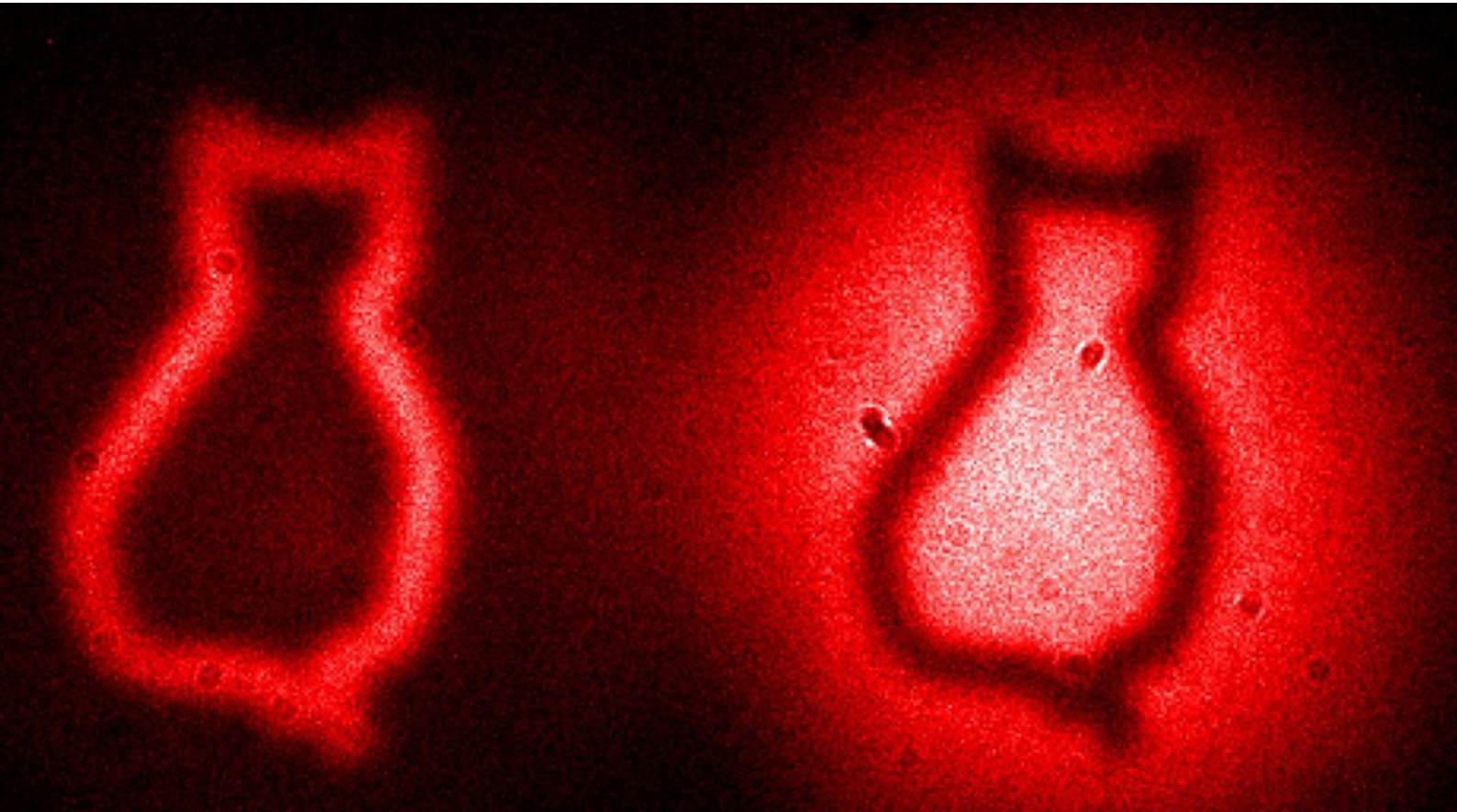
Yuszczuk, Marina (2013) *Ser mujer y ser crítica de cine*. Buenos Aires, Otros cines. Disponible en: [Columnistas: Ser mujer y ser crítica de cine](#) - Otros Cines Consultado el 19 de abril del 2022.





Contra plano

*(diálogos con mujeres y disidencias sobre el
quehacer cinematográfico).*



Un verdadero estado de indeterminación

Mercedes Gaviria Jaramillo (Colombia)

Sonidista y directora, egresada de la FUC. En el BAFICI 2018 obtuvo el premio al Mejor Sonido con Las hijas del fuego de Albertina Carri y en el 2021 con Canal 54 de Lucas Larriera. Como el cielo después de llover, su primer largometraje se estrenó en Visions du Réel y siguió su recorrido por prestigiosos festivales del mundo. Actualmente cursa la maestría de arte sonoro en la UNTREF y trabaja como directora de sonido en Argentina.

Volver a la casa de la infancia es potencialmente peligroso. Destinar tu propia vida a un movimiento circular. Volver rigurosamente cada año donde empezó todo. Lo bueno es que todxs vamos cambiando y modificando la información genética del núcleo familiar. Esta vez, mi hermano Matías está más prevenido con mis movimientos cinematográficos. Cada vez que saco cualquier dispositivo de grabación se aleja, se enmudece y casi se hace traslúcido. Como si supiera de antídotos para combatir la mirada del otro.

Por estos días planeamos unas pequeñas vacaciones en la playa. Mi papá no quiso venir porque dice que le da culpa no estar trabajando y prefiere quedarse resolviendo asuntos de su nueva película. En el Caribe Colombiano no conocen el silencio y por eso están todxs sordxs. Una consecuencia de “escuchar” la música por parlantes a un nivel infrahumano que parece cumplir el objetivo de pegarles golpes secos en la cabeza que lxs hace olvidar del calor.

Mi problema no solo es con los niveles de volumen, sino con los ritmos del caribe en general. No me gustan. A diferencia de lo que siente la mayoría, esta sonoridad me produce espasmos desesperados. Un estado descolocado donde se interrumpe el movimiento de mi energía vital. Algo parecido a lo que me

producen los comentarios de algunos varones, que me reclaman y se inquietan con una película que hice que se llama *Como el cielo después de llover* (2020), porque según ellos atenta contra la imagen de un cineasta tan prestigioso y respetable como Víctor. Repiten con seguridad que los temas de la familia son asuntos privados y que no tienen ninguna necesidad de ser ventilados a un público.

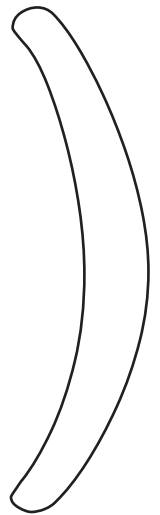
Ese estado atolondrado que me producen los vallenatos *a todo taco* y el poco aire que circula en Santa Marta, lo experimenté también cuando una mujer, una prestigiosa productora de cine colombiano me dijo después de salir de una proyección que habíamos organizado para tantear las reacciones del futuro público, que no había entendido absolutamente nada de mi película.

La falta de una línea narrativa la confundió tanto que no pudo encontrar un posible lenguaje común de supervivencia. Una expresión de resistencia en la que había trabajado los últimos cinco años para desestructurar una única forma de hacer cine en Colombia. No pudo ver que mis imágenes nacían de una herida caliente. Incapaz de cicatrizar en la imposición de un mundo donde solo unos cuantos pueden hacer volar sus fantasías y donde nosotras siempre estamos siendo imágenes útiles para naturalizar el sentido de sus lógicas, manteniéndonos al margen de producir un propio lenguaje capaz de nombrar y enunciar el desequilibrio en el que nos han obligado a vivir.

Parece que decir que la brisa del mar me molesta está mal visto, como lo de la música del trópico. Me escondo disimuladamente del viento y dispongo todo en la mesa para intentar contestar unas preguntas sobre el quehacer cinematográfico de mujeres cineastas y sus maneras de aproximación y reflexión en torno a la imagen. ¿Es posible y factible pensar una mirada femenina en el cine? Entre varios textos encuentro y releo el capítulo de la indeterminación de Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* (2014), donde explica el experimento de Erwin Schrodinger de 1935 del que casualmente venimos charlando estos días con mi hermano.

Erwin imaginó una caja con un gato adentro, al que se podía matar en cualquier momento con una mezcla de radiación y veneno. Pero también podía no morir. Ambos resultados eran posibles. La física cuántica asegura que en la caja no hay un gato vivo o uno muerto, sino dos. Uno vivo y otro muerto. Ambos encerrados en un estado de superposición, materialmente entrelazados el uno con el otro. Este estado dura el tiempo en que la caja se mantiene cerrada. Mientras no se observen pueden convivir. Y así es como el ejercicio mental de Erwin logra reemplazar la exclusión mutua por una coexistencia absoluta. Un verdadero estado de indeterminación diferente a la realidad macrofísica, en donde todo se define mediante disyuntivas. Alguien está vivo o está muerto. Alguien es de una manera u otra.

Después de intentar escribir algo y perderme nuevamente en alguna respuesta, vuelvo al mar para sacarme la sobrestimulación que me producen las palabras. Pero mi hermano vuelve sobre el ejercicio mental del gato para explicarme que mi forma desatada de filmar, parece estar del lado de la macrofísica, opuesta a lo cuántico, donde se busca descifrar una sola verdad.



¿Entonces querer y tener la verdad de la mirada es ir en contra de la indeterminación de lo que se mira?. ¿Cómo hacer para mantener firme la mirada sin hacer desaparecer el limbo de las posibilidades? ¿Cómo mantener una observación puntillosa hacia tu familia y el pasado sin reducirlos a una sola dimensión?. La única solución que me propone Matías es que deje de hacer películas. Nos reímos a carcajadas de lo imposible. Le explico que filmar es la única alternativa que tengo para mirar el pasado sin rechazarlo. Un lugar donde se pueden trascender las formas opresivas y obsoletas. Un lugar donde se pueden romper las expectativas a fin de concebir una nueva existencia donde sin duda hay también otras posibilidades, como en el ejercicio mental de Erwin.

Bibliografía

Steyerl, H., Berardi, F. and Expósito, M. (2014). *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra.

A cinematic still from the movie 'El acontecimiento' showing a woman with blonde hair, wearing a pink sleeveless top and a blue and white plaid skirt, being embraced from behind by a younger woman with dark hair, wearing a blue sleeveless dress. The blonde woman has a concerned expression, looking off to the side. The younger woman has her eyes closed and a peaceful expression. They are in a dimly lit bar or restaurant with a wooden counter and various items in the background.

A nuestras madres y abuelas

la rabia

Aproximación a la mirada femenina en el cine

*Texto escrito de manera colectiva en el marco del Taller/laboratorio de
Pensamiento: aproximaciones a la mirada femenina en el cine organizado
por el Centro Cultural de España en México*

Escribo en primera persona, pero hablo desde lo colectivo. Escribo en colectivo, pero el ejercicio me produce pánico. También acuerdo que escribir en colectivo es uno de los canales para sobrepasar mi fragilidad y entregarme al mundo. En un intento de romper los esencialismos e indagar en las identidades, propias y ajenas, me pregunto: ¿cómo salir de la trampa de un contra-canon? ¿Cómo disparar contra el canon? ¿Cómo evitar los binarismos que nos conducen a la posibilidad de pensar en las *miradas femeninas*? ¿Existe, acaso, tal discursividad en el hecho estético? Establezcamos una premisa: antes que nada, problematizemos *las miradas*.

¿Será que nos reflejamos con la asignación del deber ser femenino o es esa delimitación misma la que me/nos incomoda? Desde nuestro lugar de espectadoras, me parece importante conectar nuestras emociones con la experiencia audiovisual porque entiendo el cine como un proceso sensorial, nunca de un solo sentido. De esta manera, analizar las miradas debería ubicarse desde la introspección de quien realiza y quien observa. ¿Cómo se conciben a sí mismas, desde su relación con su cuerpo, deseo, sueños, miedos, etc.? ¿De qué forma el sistema político, económico y social impacta en esta construcción de identidad? Por eso, me parece importante preguntar quién relata y desde dónde pero también quiénes disintimos con la forma en la que se siguen contando las historias. De tal suerte que, al sentarnos frente a la pantalla, podamos entablar un diálogo con lo que se nos muestra; tal vez así encontremos una nueva configuración no sólo del cine, sino del lenguaje. “*Por otra parte, el cine es un lenguaje*”, dice André Bazin¹, se dice que el cine construye realidades, pero ¿desde qué realidades hacemos cine?

¹ Bazin, André (2004). [□]Ontología de la imagen fotográfica[□]. *¿Qué es el cine?* RIALP. Madrid, pp: 30.

Entonces, ¿cómo se configuran estas miradas en el cine? ¿Tenemos que dejar de hacer *cine*, como está planteado desde los cánones más tradicionales, para encontrar nuevos sentidos que nos permitan una nueva forma de lenguaje o de sanación? ¿Hacemos cine para sanarnos? ¿Sanamos mientras hacemos y compartimos cine? La primera persona se vuelve plural, juega en este texto y en nuestras reflexiones, porque creemos que *escribir con otras, es pensar con otras. Escribir con otras, es mirar acompañadas*. Estamos atravesando un tiempo de profunda redefinición y naufragio, en un deshacer(nos) colectivo, nos cuestionamos no sólo las miradas, sino las propias identidades en el marco en que lo estamos construyendo. Como plantea Marie Bardet², sabemos que el movimiento feminista nos atraviesa, y a su vez redefine de manera profunda el lugar que le estamos dando al saber teórico y lo que vamos a buscar en esa teoría. Pero también nos vemos atravesadas por realidades que necesitan de nuestros cuerpos presentes. No solo pensamos, no solo vemos. El cuerpo está atravesado por este momento y contexto, y nos invita a abrazar y construir los nuevos saberes que queremos habitar y mostrar, y que celebra este pensar juntas que es también un mirar, un escuchar, un tocar y un dejar-se tocar.

Táctil y a tientas (Maternidad)

“He observado en varios países que un mismo libro de lecturas se destina a hombres y mujeres. Es extraño: ¿cuales son los asuntos que interesan a niñas y niños? ¿Por qué serían nombrados como distintos, y respecto a quiénes?” escribió Gabriela Mistral en 1924, como introducción a *“Lectura para mujeres”*, recopilado por ella, como parte de su colaboración con la Secretaría de Educación Pública en México. Agregó su inconformidad por utilizar la maternidad como única razón de ser para las mujeres. Aunque se refiere a la literatura, lo cierto es que puede aplicarse a todas las otras posibles expresiones artísticas y estéticas como el cine.

El tiempo nublado (2014), Arami Ullón



En *El tiempo nublado* de Arami Ullón (2014), un camarógrafo y sonidista suizo, y que por tanto, no entiende el español, filma las conversaciones entre una madre paraguaya y su hija (Arami Ullón). Hay, en este sentido, una cortina translúcida que separa el argumento narrativo. Hay algo más profundo que se percibe entre las tomas y es el proceso mismo de la trama; su tiempo que, más allá de la pantalla, nos comparte cómo envejece una madre y cómo una hija, ante la inexistencia de políticas públicas del Estado, debe tomar una responsabilidad materna y cuidar de ella. Se habita otro lenguaje, el lenguaje del cuerpo. ¿Qué significa ver envejecer a nuestras madres y padres? ¿Cómo podemos sostener el entramado social y económico o la vida misma siendo hijes? ¿Quién cuida a quien? ¿Quién cuida la vejez? Los límites entre la intimidad de las protagonistas y nosotros como espectadores viviendo aparte y juntas con el tiempo de la película, afectan también a las preguntas que pudieran plantearse. Las dimensiones del cuidado nos permiten vislumbrar nuestra vulnerabilidad. Como un diario íntimo, la película traspasa nuestro interior, nos hace partícipes con nuestras miradas y vivencia familiar. Quizás comprender trasciende el lenguaje hablado e incluso palabras en otros idiomas.

²Varnavoglou, Melina Alexia (2021) *Entrevista a Marie Bardet: «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto»* Filosofía&Co, [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>



Desplazar las miradas de los lugares comunes de la maternidad implica una introspección sobre la herencia, la culpa, lo aprendido y lo reprimido. Construir otras narrativas posibles, frente a las del sacrificio, la entrega absoluta, el amor incondicional para desdoblar otros escenarios. En *La hija oscura* (2021), Leda representa el costo que debe pagarse por salirse de los parámetros de lo esperable en una madre: no hay duda que ama a sus hijas, pero no pudo conciliar la libertad de su desarrollo profesional y personal con el encierro en que se encontraba criando a sus niñas. El juego de miradas que espeja a Nina, la joven madre a quien Leda observa en las playas griegas durante su estancia vacacional, no es inocente. Gran acierto de Maggie Gyllenhaal, en regalarnos esas idas y vueltas de miradas en la cámara. Maternar, ser madre, implica una fragmentación y reducción de la propia identidad. Pareciera como si la joven Nina buscara un poco de esa seguridad que Leda parece poseer, sin embargo, la culpa de sus decisiones aún le pesa sobre sus hombros.

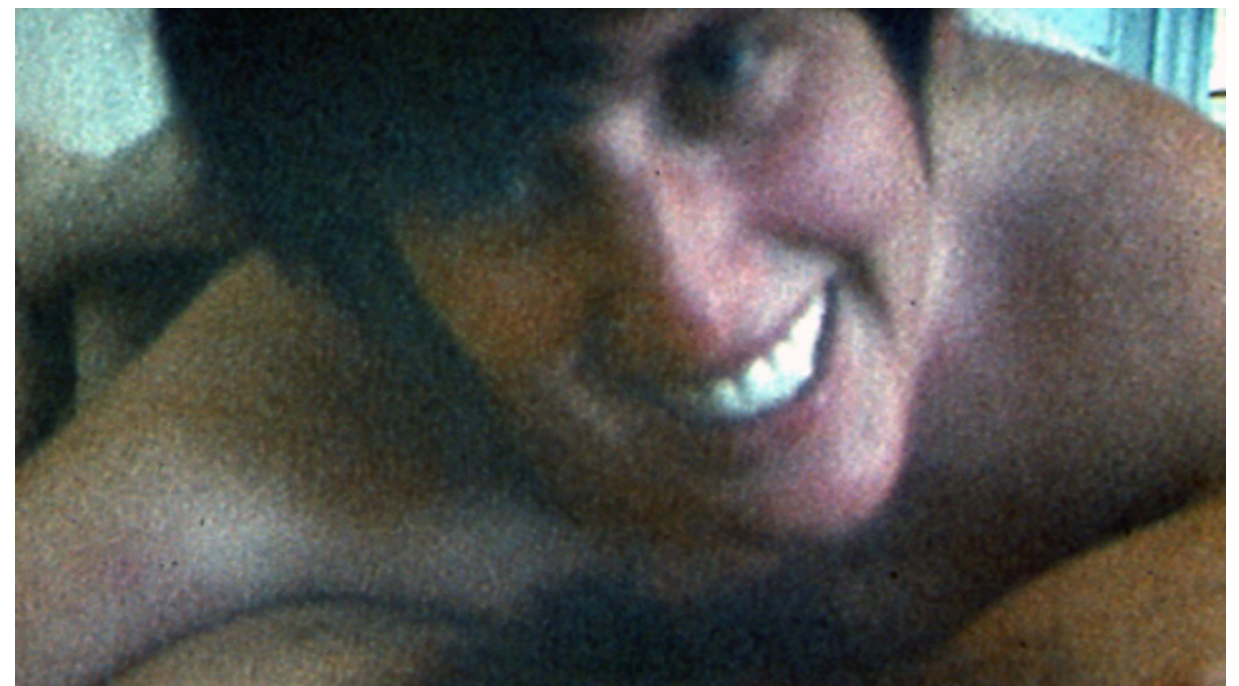
Es por eso que pensamos que es mejor contarnos desde las dudas, las dificultades, lo desgastante de ser la madre y le hije, de nunca llegar a ser lo que se espera de nosotres. Mirarnos desde el deseo de conservar nuestra independencia, de gozar nuestro cuerpo, de vivir nuestra sexualidad. Combatir a través del lente las estructuras que precarizan la crianza, los cuidados y la reproducción de la vida, que deciden quién puede reproducirse y cómo, que

dictaminan el orden moral y ético de la vivencia con, por y para nuestros cuerpos. Maternar – comprendido como un lugar de cuidado– no se trata solamente de hacer que algo crezca y se independice. La maternidad no es una acción en potencia, sino un acto diario y reiterativo de entender que las cosas no viven sin sustento ni en el más pequeño gesto de existencia. Sostener la vida, estar en contacto con la fragilidad de forma cotidiana, es una labor que se ha asignado desde los lugares binarios del género a aquellas personas denominadas, asimiladas y vividas materialmente como mujeres. Sujetamos, entonces, algo tan pesado, tan difícil, como lo son los entramados de la vida, con tal de preservarla. Ante esto, parece obvia la carga tan grande que representa la maternidad, no solamente desde un lugar social, sino también existencial, y el estallido que implica tan sólo comenzar a mover el discurso meramente familiar y biologicista del término tan siquiera algunos centímetros –cómo no pensar, en este punto, en lo entramados de familia que plantea Camila Sosa Villada en su novela *Las Malas* (2019), que llega a su punto cúlmine con la decisión de la Tía Encarna de quedarse con El Brilo, aquel pequeño-bebé milagro, para cuidarlo en comunidad–. Cambiar el personaje de la madre y la idea de la maternidad es cambiar el propio concepto de cuidado. Cambiar el concepto de cuidado es cambiar, a su vez, una lógica de producción que no opte meramente por el funcionamiento y la supervivencia, sino por un vivir-se plenamente y dignamente en el mundo.

Las miradas traslúcidas (Deseo)

Dejar pasar la luz (de la pantalla de una película) a través del cuerpo. Lo traslúcido en sus componentes léxicos *trans* (de un lado al otro) del cine al cuerpo y del cuerpo al cine, y *lux* (de luz), más el sufijo *ido* (cualidad perceptible por los sentidos) nos hace pensar no solo en ojos, sino en luz fílmica percibida a través de todos los sentidos del cuerpo. El cine es fugitivo, hay puntos ciegos, fronteras ocultas, no es sólo una estética de la superficie sino un lenguaje de las profundidades que va más allá de nosotres como espectadores. Hacia adentro, afecta percepciones sensoriales y logra atravesar deseos, acciones y creencias. Por tanto, pensar en unas miradas traslúcidas es reconocer el valor de las vivencias cotidianas en la formación de identidades y movimientos sociales. Las miradas traslúcidas buscan una des-estética que subvierte y desestabiliza la fijeza, lo dado. Reclama en cambio, un sentido físico, íntimo y por tanto táctil. En un *distanciamiento amoroso*, que en palabras de Visconti “*nos involucra como un acompañamiento que no sólo extrae las experiencias sino que tiende lazos afectivos*”³.

Women I Love (1976), Barbara Hammer



³Visconti, Marcela (2021) *De niñas, monjas y “malas”. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 138, p. 171.



Solitary Acts #4 (2015), Nazli Dincel

El deseo es un acto corporal, *un territorio fértil de certezas extraviadas y verdades huidizas*, un órgano vivo, un gesto. No hay explicación satisfactoria sino vínculos afectivos, el deseo nos invita (nos incita) a pensar lejos de jerarquías. ¿Cómo construir una relación táctil con los deseos? Muchas directoras de cine experimental trabajan con el material fílmico y la emulsión en tanto materia. En *Solitary Acts #4* (2015), por ejemplo, la directora Nazli Dincel interviene, raya y escribe sobre el soporte fílmico para desestabilizar el discurso de su educación musulmana que le prohibía sentir deseo. El deseo como flujo, pulsión y exploración es desear a otros pero también desearnos a nosotros mismos, fantasear con no humanos: descubrir qué hay de erótico en las frutas, observar la sensualidad de las flores, caminar entre las montañas que se dibujan en el latir del corazón cuando llegamos al orgasmo. El deseo que se sale de control en un cine que no sigue la norma. Como lo describe Barbara Hammer: “Soy una cineasta que busca sacar a la luz lo que hay debajo de la sexualidad. Trabajo con lo invisible”⁴. Entender el deseo como un movimiento. Un flujo que dibuja líneas de conexiones inesperadas.

⁴ Molina, Angela (2020) *Barbara Hammer, el correctivo lésbico*, El País, [fecha de consulta 20 de abril de 2022]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/05/13/babelia/1589390521_620596.html

El deseo, también, como una forma no racional de ir hacia algo, de perderse en algo, de mutar desde algo. El deseo es un movimiento que, reciclando las palabras de la poeta Louise Glück, transcurre “*viajando del día a la noche solamente*”. El deseo es entonces impulso cotidiano, fuerza silenciosa. El deseo nos moviliza; de ahí, tal vez su capacidad de descolocar nuestras más duras premisas y de ir incluso en contra de nuestra propia voluntad. Siguiendo las propuestas teóricas de Paul B. Preciado⁵, podemos decir que, colectivamente somos el efecto del borrado sistemático de los saberes subalternos del cuerpo. Imágenes borradas que aparecen y desaparecen entre rendijas del tiempo, como son la fragilidad y la fuerza. La mirada *queer* es diáfana, su translucidez se *desborda* mostrando aquello que la hegemonía esconde, silencia o impide emerger. Es disidente en sus procesos de exploración, afectiva en el encuentro y con la pluralidad de voces. Se articula desde la *memoria viva, espontánea*, un esfuerzo continuo, sostenido y cambiante. Microhistorias que se contraponen, subvierten y ponen en tensión los “*relatos oficiales*”. El deseo como brecha y como rendija para construir otras historias y la posibilidad de habitarlas al sentir el llamado de algo que no sabíamos que ocultaba nuestro cuerpo.

Escribimos “*desear*” como una vía para explorar nuestra identidad, desde la luz y el impulso. Sin embargo, como cualquier fuerza disruptiva, el deseo tiende a regularse y normarse, su dinamismo se usa como una prisión del cuerpo, negándole su pluralidad y su imprevisibilidad. No sorprende que las imágenes —atractivas y atrayentes en sus luces y sombras— sean tal vez el medio ideal para ejercer un poder sobre nuestras maneras de desear. Las imágenes se han encargado en sus composiciones, formas y representaciones, de expandir un discurso del deseo que se adhiere a la norma y que sirve al sistema de consumo, desecho y violencia que nos somete. Uno de esos discursos ha sido el del amor romántico que ha servido para reproducir la deseabilidad del amor heteronormado, el del amor de pareja como única posibilidad de afecto y la construcción de una familia como única relación colectiva posible. Seguimos suspirando frente a los grandes gestos de amor que se proyectan con el mismo heroísmo que las batallas de superhéroes. Seguimos viendo un referente en las vidas y cuerpos que aparecen como destellos de luz frente a nosotras. Hallamos nuestra contradicción deseante en las imágenes frente a nuestras premisas.

⁵ Vila Núñez, Fefa (2018) *En busca del desorden perdido. Fracasos torpemente, pero fracasados*, Universidad Complutense de Madrid, #Re-visiones 8/2018 FOCUS: Desencajar el archivo ISSN 2173-0040. [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6856349.pdf>

Hay que liberar el deseo que corre en las imágenes y en la relación que establecemos con ellas, para esto, no solamente tenemos que cambiar nuestras narraciones y representaciones, lo potente es que el deseo suceda, incluso a pesar de nosotrxs, como una revelación que cambia nuestros caminos y expectativas. Nos han limitado a sentir sólo un poco, las imágenes podrían iniciar ese fuego descontrolado y desordenado del deseo si nos atrevemos a abrirlas y atravesarlas, siendo nosotres también la materialidad a través de las pantallas.

Archivos del cuerpo (Memoria)

Ante la tiranía de la memoria como registro *“oficial”*, inamovible, ante el rastreo del pasado como marca de ritmo preciso, se vuelve necesario hacer narrativas lúdicas de la memoria, vivas, de un tiempo que no necesariamente existe o no necesariamente se juega entre las categorías de lo verdadero y lo falso. El derecho a la memoria no es el derecho por un origen y una historia, sino la posibilidad de generar un cambio sin miras al futuro; buscar autonomía en el margen de lo que ya está aquí, es así el trabajo de la memoria. La memoria –y no la presencia, lo táctil, lo certero– es el acto máximo de ser para otros, de transcurrir en la pérdida de lo identitario. Cuando me recuerdo no me recuerdo a mí, sino al destello de algo que no soy y que me habla. Lo que vemos (lo que señalamos como referencia máxima de la objetividad) es sólo un instante que subsiste gracias a otros instantes que le llaman, que se hilvanan en sus huecos y retóricas, en sus búsquedas de sentido. Hemos querido mantener los momentos fuera del tiempo, por querer estudiarlos sin perderlos, hemos querido construir una totalidad aprehendiendo los recuerdos, y, sin embargo, hemos terminado por ser narrados por las imágenes, por tener una historia a pesar de nosotres, sobre nosotres.



Hablamos de territorio y hablamos de memoria, de aquellas pinceladas de deseo que forjaron la identidad; identidades creadas, legitimadas, estereotipadas, confusas, móviles. Hablamos del cuerpo como primer territorio a explorar, territorio de creación y de ultraje. Las historias dominantes son siempre las que reflejan las experiencias de vida, el constructo de la identidad nace ahí en el deseo de ser, en lo que se cuenta que se es. La narrativa no es unánime, justo ahí reside su magia y es cuando podemos volver a un hecho personal algo colectivo, la propia identidad es un logro colectivo. Nos narramos desde el dolor, desde la esperanza, desde el amor, desde la ira, desde la resistencia y la oposición, oposición al querer cambiar miradas y derribar narrativas que han sostenido a un mundo de injusticia e intolerancia. La memoria es un rizoma interminable y está cargada de voz, de imágenes, de emociones, colores, olores, sabores; la memoria está viva y reside en el cuerpo, la memoria es, pues, un hecho político.

Cuerpo y memoria atraviesan las problemáticas del territorio latinoamericano. Hablamos desde latinoamérica, se filma desde latinoamérica, se piensa en el territorio que nos constituye y moldea nuestras prácticas, nuestras vivencias. El uso del archivo, en materiales fílmicos de directoras latinoamericanas contemporáneas es de amplia consideración en el último tiempo ¿Será, acaso, la persistencia del trauma, que hace que revisemos la historia, de territorios atravesados por violencias? ¿Cómo pensar la identidad en torno a la conformación del trauma? Natalia Garayalde en su documental *Esquirlas* (2020) utiliza el archivo familiar, filmado por ella cuando era una niña para hacer visible la violencia de un Estado cómplice, que devasta el paisaje cotidiano por causa de una explosión en la fábrica de armamentos de Río Tercero, en Córdoba (Argentina) ocurrida el 3 de noviembre de 1995. Una contraposición entre lo visible y lo encubierto por el gobierno del ex presidente Menem, lo que ocurría detrás del supuesto accidente. Superposición de tiempos heterogéneos: si el archivo permite visitar el pasado, ¿podemos también realizar el ejercicio de inauguración de nuevos futuros posibles?



Playback. Ensayo de una despedida (2019), Agustina Comedi

En el cortometraje *Playback. Ensayo de una despedida* (Agustina Comedi, 2019) el archivo es el puntapié para intentar ficciones de un futuro, a través de pasados que ya sucedieron. La posibilidad de que *hagamos de cuenta*, se convierte en maneras de configurar el hecho traumático de las muertes tempranas de la comunidad trans, a causa del VIH en los ochenta, o de la desidia estatal después. Pensar el archivo como ejercicio de lo ficticio, ya que además de la posibilidad intrínseca que encuentra en el ejercicio del montaje, trae aparejada la imaginación, como restitución, como reparación para una comunidad afectiva que construye lazos para salir adelante. ¿Qué sucede con las voces, con los testimonios que acompañan las imágenes? Los gestos no se explican, el archivo es gestual, escenas del lenguaje, testimonios abiertos. El gesto de la voz, *archivo abstracto* (Azoulay: 2014) *se concibe y opera por sí mismo*. La voz no es un elemento invisible, su sonido es traslúcido, atraviesa la pantalla, en su fugaz enunciación (des)aparece en la experiencia articulada. Las historias no tienen una forma de atravesarse, pueden generar hibridación de materialidades. Se desmaterializan en la experiencia articulada, en la memoria involuntaria que remite a imágenes del pasado y en la imaginación del espectador, afectando sus propios recuerdos al tiempo que algo acontece, se enuncia. El gesto de Albertina Carri en *Cuatreros* (2017) “*inaugura lo que Nelly*

Richard llama ‘temporalidad-acontecimiento’, que se hace cargo de la necesidad de cambiar la velocidad de circulación para convertir en concentración en el tiempo la dispersión en el espacio (...) Carri también parece examinar la torcedura perceptiva e intelectual de la propia memoria, como si hiciese de ella –recordada, inventada– el escenario para el juego de los otros”⁶. Es decir, en su dimensión fragmentaria como un entramado de voces hiladas, la voz de Carri modula el testimonio político, abierto y en conflicto de la memoria que es colectiva, mediante una poética sensible que permite entrever, suponer e imaginar un devenir social en la transposición de distintas materialidades de archivo, mayormente de las décadas del sesenta y ochenta en Argentina como son: noticieros, entrevistas, anuncios, películas, documentos y, solo en los planos finales, archivos familiares. Conjeturas que no están dadas, que son un entramado de afectos, translúcidos y fugaces, que acontecen anacrónicamente y de forma difusa como una evocación de la polifonía de voces que implican la interpretación de los recuerdos y, como plantea la misma Carri, las emociones en la memoria del *archivo pensado como cuerpo*. (Carri: 2020).



Cuatrecasas (2016), Albertina Carri

El cine es fugitivo, hay puntos ciegos, fronteras ocultas, no es sólo una estética de la superficie sino un lenguaje de las profundidades que va más allá. Hacia adentro, que afecta no solo percepciones sensoriales, también atraviesa deseos, acciones y creencias. Por tanto, pensar en unas miradas translúcidas es reconocer el valor de las vivencias cotidianas en la formación de identidades y movimientos sociales. Las miradas translúcidas buscan una des-estética que subvierte y desestabiliza la fijeza, lo dado. Hacer que el archivo nos atravesara es un proceso fundamentalmente íntimo al apelar a los registros de la memoria para desenredar hechos. El mecanismo de recordar viaja, de lo personal a lo político, de lo político a lo personal. Entramados de un hecho colectivo que se narra a partir de las experiencias de lo íntimo para fluctuar entre lo público y lo privado. Porque, sabemos, todo lo personal es político.

⁶Taccetta, Natalia (2017). *Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación*. Digithum, (20),1-11. [fecha de consulta 19 de abril de 2022]. ISSN: 1575-2275. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55053517007>

Dejarse atravesar

Abrimos este texto en primera persona, y luego fue tomando la figura colectiva. Tal vez, muchas de las preguntas iniciales –quizás su mayoría– no puedan ser resueltas. Y las arrojamos a sabiendas de la imposibilidad de aproximarnos a una respuesta unívoca. Sin embargo, estas inquietudes ahí están, acechan, urgen, se hacen presentes. El título de este texto es un engaño, o tal vez un idilio, algo que ni siquiera las películas podrán contestar. Pero de algo estamos seguros: en este tránsito de búsqueda que exhibe mi vulnerabilidad primero hay que descolocar-se, vulnerar ante las imágenes para navegar, aún más, ese proceso. Dejarse atravesar, a través de otras fibras. Tal vez la respuesta sea *desconfiar* del cine y su lenguaje. La contradicción de ser sujeto de discurso en un espacio que siempre se nos ha negado. Analizar de forma crítica los papeles atribuidos al hombre -lo masculino y a la mujer-lo femenino desde un sistema de organización social binario que nos heterodisigna - heteronorma. Leer, interpretar, afectarnos por las imágenes y no solo *ver* en imágenes. Un cine con reglas –o sin ellas– donde la estética a través de luces, movimiento de cámara, diálogos, escenarios, vestuario; incluso colores, sabores y sinestesia permitan contagiar de fuerza y resistencia, por medio del cuestionamiento en el camino a otras miradas. Unas miradas capaces de sanarse, –sobre todo de los efectos adversos que han limitado nuestra propia autopercepción y autodeterminación– donde *elles* son *nosotres* y al revés: delante y detrás de las cámaras, al otro lado de la pantalla, desdibujando y reflexionando nuestras diferencias y multiplicando todo aquello que compartimos y nos convierte en *nosotres*.

Equipo Laboratorio Aproximación a la mirada femenina:

Alegría González (Paraguay), Ángeles Reséndiz Tapia (México), Fátima Guerrero (México), Clara Giménez Lorenzo (México, España), Iranyela Anai López Valdez (México), Karime Alexandre Rajme (México), Laura Alhach (Colombia), Sofía Ánimas Pazos (México), Noemí Domínguez Gaspar (México), Ana Fernández-Cervera (México, España), Ninfa Sánchez (México), Mara Soler Guitián (México).

Marzo, 2022

Bibliografía

Azoulay, A. (2014) *Historia potencial*, Taller de Ediciones Económicas: España.

Bardet, M. (2018), *Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza*, en INVESTIGA+, año 1, Nº1. Universidad Provincial de Córdoba.

Bazin, André (2004). [□]Ontología de la imagen fotográfica [□]. ¿Qué es el cine? RIALP. Madrid,

Canal MIC Género. (8 de Octubre de 2020). Masterclass Albertina Carri [Archivo de Vídeo]. https://www.youtube.com/watch?v=RDcNdaRgNMQ&ab_channel=MICG%C3%A9nero

Glück, L. (2021) *Parábola* en Noche fiel y virtuosa. Visor, España.

Mistral, G. (1998), *Lectura para Mujeres*, Porrúa: México.

Russo, M. (2019) *Devolver la mirada. El personaje de Vera en La piel que habito*, en Revista Comunicación y género, Ediciones Complutense.

Taccetta, Natalia (2017). *Archivo del tiempo recobrado. La forma de la imaginación*. Digithum, (20), 1-11. [fecha de Consulta 19 de Abril de 2022]. ISSN: 1575-2275. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55053517007>

Varnavoglou, Melina Alexia (2021) *Entrevista a Marie Bardet: «El cuerpo no ha estado ausente de la filosofía, sino que se convirtió en objeto»* Filosofía&Co, [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://www.filco.es/marie-bardet-filosofia-cuerpo/>

Vila Núñez, Fefa (2018) *En busca del desorden perdido. Fracasas torpemente, pero fracasad*, Universidad Complutense de Madrid, #Re-visiones 8/2018 FOCUS: Desencajar el archivo ISSN 2173-0040. [Consultado el 25 de abril de 2022] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6856349.pdf>

Visconti, M. (2021) *De niñas, monjas y “malas”. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI*, en Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Cuaderno 138, Universidad de Palermo.

Bibliografía General

Barrantes Valverde, Karla; Cubero Cubero, María Fernanda (2014), *La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad*, Wímb lu, Revista electrónica de estudiantes la Escuela de psicología, Univ. de Costa Rica. 9 (1): 29-42, 2014 / ISSN: 1659-2107. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/12490>

Bernini, E. (2018). Estallar el testimonio. Albertina Carri: cine, instalación, performance y porno. *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, (14/15), 81–93. Disponible en <http://kilometro111cine.com.ar/salir-del-cine/>

Contreras, Maria Belen. (2019). Estética y ética del fragmento en Cuatrerros (2016) de Albertina Carri. *Comunicación y medios*, 28(39), 124-134. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52962>

Garro Larrañaga, Oihana (2011), *Aprender a mirar: la mujer como sujeto activo de la representación*, Larraña, La ventana Revista de Estudios de género, vol.4 no.33 Guadalajara ene./jun. 2011, México. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5202523.pdf>


Lanuz Avello, Ana; Ester Casas, Belén (2017), *La maternidad en el cine y la ficción contemporánea*, SCIO. Revista de Filosofía, n.º 13, Noviembre de 2017, 97-119, ISSN: 1887-9853. [Consultado el 20 de abril del 2022] Disponible en: <https://riucv.ucv.es/handle/20.500.12466/362>

Moraga, Patricia (2013), *Deleuze: el deseo, el falo y el inconsciente*, Revista Virtualia. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <LMfWnPptRe7QP7OEssNkT2btVnqRoxFt2YsJtjFM.pdf> (revistavirtualia.com)

Preciado, Paul B (2017), *Manifiesto contrasexual*, Revista de la Universidad de México, México. [Consultado el 20 de abril de 2022] Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/26c45409-87c8-4774-a138-9a72ce648c47/manifiesto-contrasexual>

Richard, N. A. (2020). *Zona de tumultos, memoria, arte y feminismo*. CLACSO - GEU.

Russo, M. (2019, 20 noviembre). Devolver la mirada: el personaje de Vera en «La piel que habito» de Pedro Almodóvar | Comunicación y Género. *Ediciones Complutense*. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CGEN/article/view/66508>



¿que debo hacer?
(*what should I do?*)

Películas

Carri, Albertina (2016) *Cuaterros*, INCAA, Argentina..

Comedi, Agustina (2019) *Playback. Ensayo de una despedida*, Magalí Mérida, Argentina..

Dinçel, Nazli (2015), *Solitary Acts #4*, Nazli Dinçel, Turquía..

Gyllenhaal, Maggie (2021) *La hija oscura* [The Lost Daughter], Coproducción Estados Unidos-Reino Unido-Israel; Endeavor Content, Faliro House, Pie Films, Samuel Marshall Productions, Estados Unidos..

Hammer, Barbara (1976), *Women I Love*, Barbara Hammer, Estados Unidos.

Ichkhanian, Malena; Molina Carpi, Lucía; Tatiana Lanosa, Mara; Kertesz, Ailin, (2019) *Convivencia*, Argentina.

Lertxundi, Laida (2015) *Vivir para vivir* [Live to Live] Laida Lertxundi, Estados Unidos.

Novaro, María (1991), *Danzón*, Coproducción México-España.

Ullón, Arami (2014) *El tiempo nublado*, Cineworx Filmproduktion GmbH, Paraguay.

Porque los cuerpos importan.

El derecho al aborto en tres filmes distantes.

Mayté Madruga Hernández (Cuba)

Licenciada en Periodismo. Actualmente trabaja en el Festival de Cine de La Habana. Le interesa la crítica feminista y con perspectiva de género.

Publicaciones en: Rialta, Hypermedia Magazine, IPS, Cubacine, Enfoco, revista de la EICTV, Cubaescena, Revista Tablas, Revista Cine Cubano.

“Imagínate si las mujeres se ponen en huelga y no producen niños, el capitalismo se para. Si no está el control sobre el cuerpo de la mujer, no hay control de la fuerza de trabajo.” En esta frase de Silvia Federici, donde aparece la palabra capitalismo se podría poner comunismo. En cada región de este mundo patriarcal, independientemente del sistema político-ideológico, donde el aborto sea prohibido esto representa el intento del poder por fiscalizar y reprimir la libertad de los cuerpos femeninos.

En tiempos recientes, las mexicanas celebraron una decisión sin precedentes tomada por el Tribunal Supremo de esa nación, que llevará a la legalización del aborto, que hasta entonces solo era permitido en cuatro estados.

En América Latina y el Caribe países como El Salvador, Honduras, Nicaragua, República Dominicana y Haití tienen prohibido abortar. Por su parte Paraguay, Venezuela, Guatemala, Perú y Costa Rica solo autorizan la interrupción de la gestación en caso de que la vida o la salud de la mujer corran peligro. En ese sentido Chile, Colombia y Brasil incluyen para la autorización del procedimiento médico las variables de violación e inviabilidad del feto.

Estas menciones ilustran que no importa ideología política, ni diferencias culturales o supuestamente geográficas, el derecho libre y seguro al aborto es un tema por el cual las mujeres tienen que negociar y luchar cada día, exponiendo su propio cuerpo en la calle o hablando frente a una cámara.

Sujetos y objetos de derechos. Tres filmes sobre el aborto.

Cuatro meses, tres semanas y dos días (Cristian Mongiu, 2007) de Rumanía, *Medea* (Alexandra Latishev, 2017) de Costa Rica y *Never, Rarely, Sometimes, Always* (Eliza Hittman, 2020) de Estados Unidos, son tres filmes en los que se demuestra plenamente que el aborto tiene que ser un derecho. En los mismos se mira de forma diferente el hecho de interrumpir un embarazo y a las mujeres que lo deciden hacer. Lo que se impide con la prohibición del aborto no es la decisión soberana de las personas gestantes a practicarlo, sino la posibilidad de hacerlo en un sistema de salud y cuidados seguros para hacerlo. Se traza así una línea divisoria entre aquellas mujeres que pueden asistir a clínicas privadas costosas, ya sean en sus países, o que viajen a otros donde puedan intervenir de formas más seguras; y las que deben recurrir a curanderos, lugares clandestinos, o simplemente resignarse a traer al mundo hijos no deseados, que serán la fuerza de trabajo que cita Federici.



Cuatro meses, tres semanas y dos días (2007), Cristian Mongiu

Estas películas no solo hablan del derecho de las mujeres a decidir sobre su cuerpo, sino de la falta de educación y derechos sexuales a la que son sometidas ya sea en 1987 —año diegético de *Cuatro semanas...*—, 2016 o 2020. La prohibición del aborto no es causa sino consecuencia y debe ser aplicable a cada mujer que lo desee.

Entre el Comunismo y la Iglesia

En *Cuatro meses...*, el rumano Mongiu intenta una deconstrucción de la feminidad desde el inicio del filme, a la vez que ubica en tiempo y espacio a sus personajes, quienes habitan la Rumanía de 1987, donde dos amigas intentan buscar una habitación para que una de ellas pueda tener un aborto lo más privado e ilegal posible. En la cinta el personaje femenino que desea practicarse la interrupción, Gabita (Laura Vasiliu), no es sujeto de ella misma, es objeto político en tanto su situación sirve para ilustrar el sistema político en que vive.

El punto de vista del espectador se identifica con la cámara que sigue a la amiga Otilia (Anamaria Marinca), quien se convierte en una especie de guía turística de la ciudad, caminando por unas postales rumanas que se muestran enmarcadas en la apesadumbrada grisura de una ciudad en ruinas durante los últimos años del gobierno de Nicolae Ceausescu.

En la Rumanía socialista donde viven Gabita y Otilia, el estado es el vigilante represor y la iglesia el vigilante moral en lo que a sus cuerpos y libertades se refiere. Así, el poder solo le ofrece la posibilidad de insertarle una sonda sin una atención médica segura. Dicho procedimiento es presentado por el “*médico*” Viarel “Domnu” (Vlad Ivanov) como un castigo, el cual Gabita debe pagar y además tener pleno conocimiento de su período menstrual y su tiempo de embarazo.

El enfoque de “*favor*”, clásico de los regímenes que se autonombran socialistas o comunistas en muchos asuntos de seguridad social, se personaliza en el filme junto a la relación estado-individuo por el personaje de Dommu, quien ejerce esta relación de forma punitiva, pero a la vez rompe la ley; una legislación que no afecta a su cuerpo. Él remarca y regula la culpabilidad de la joven por “*ponerse*” ella misma en esa situación y además se aprovecha de ella no solo económicamente, sino también sexualmente.



Cuatro meses, tres semanas y dos días (2007), Cristian Mongiu

El Estado no está solo en la intervención del cuerpo femenino. La Iglesia apuntala la supuesta moralidad criminal del aborto, y en el filme en cuestión es uno de los detalles que la dirección de arte resuelve colocando un crucifijo en la cadena que lleva Gabita.

Cuatro meses... está narrado desde una posición político-partidista. Su director escoge ilustrar la situación de los dos personajes femeninos desde el punto de vista de Otilia, quien es

claramente de inclinación liberal en su forma de vivir y pensar: no es temerosa del poder, pues constantemente lo está desafiando, ya sea enfrentándose a una simple carpetera de hotel, ya al propio médico, o faltando a clases. Además, es capaz de sacrificarse por su amiga embarazada no solo acompañándola, sino que mantiene relaciones sexuales con el médico en contra de su deseo para que este le practique el procedimiento a Gabita.

Otilia no solo es una ilustración de la sororidad, sino que es la metáfora del pueblo rumano que desea escapar del poder de entonces, y para lograrlo es capaz de hacer grandes sacrificios, de ahí el enfoque militante del filme en cuanto a los cuestionamientos del sistema político imperante por esos años.

Luego de la escena del procedimiento médico el punto de vista en el filme cambia por unos momentos, y la subjetividad de Gabita es la forma de mostrar otra vía de ver y elogiar a Otilia. En ese sentido la mujer no es en el filme un sujeto, sino un objeto político, en tanto la situación personal que vive Gabita es la excusa para discursar sobre un determinado poder, aunque a la vez pone en evidencia que más allá de las ideologías y partidos, el Patriarcado es la forma de estructura social que nunca permitirá la total libertad de las mujeres.

***Medea*, la reapropiación de un mito**

Aún bajo el más duro Patriarcado las mujeres y los sujetos oprimidos en sentido general buscarán rebelarse y liberarse. Ese es el caso del mito de Medea quien, desde la mitología clásica occidental, pasó de encarnar a la mala madre a ser reivindicada por los estudios feministas como la reinención de la mujer más allá del “*deber ser*” que la sociedad le impone.



Medea (2017), Alexandra Latishev

*“A mi parecer, nuestra sociedad actual no difiere de manera significativa respecto a la griega y romana en lo que concierne a cómo se reproducen los términos de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. En aquel momento las mujeres no eran consideradas sujetos políticos, no podían acceder al ágora; hoy, por poner solo un ejemplo, las mujeres no somos soberanas de nuestros cuerpos al no poder acceder al aborto legal”*¹. Este fragmento del ensayo *Medea como una figuración feminista. La reivindicación de la mujer en la tragedia de Séneca*, de la activista Noe Gall, ilustra la hipótesis que la cineasta Alexandra Latishev plantea en el filme *Medea* (2017).

La carga simbólica del mito se transfiere al personaje de María José (Liliana Biamonte), quien ya aparece desde el inicio del filme con una barriga ostensiblemente visible, pero que para ella no representa la importancia vital que puede significar para la media de las personas gestantes. María José no siente el estado de excepción o iluminación, o incluso de enfermedad, que significa el embarazo, culturalmente hablando.

Embarazo y maternidad son dos conceptos estrechamente ligados en la visión judeocristiana y es esta relación la que argumentan las personas antiaborto para negarlo como procedimiento legal, pues para ellas desde el mismo momento en que una mujer conoce su condición de gestación, ahí ya existe un ser vivo, e inmediatamente la persona gestante tendrá instintos maternos, de acuerdo también a una lectura especista y biologicista del ser humano.

La discusión sobre el aborto lleva aparejado el debate sobre la noción cultural de maternidad. La maternidad es un hecho que debiera ser una decisión personal, pero se convierte en una situación políticamente sagrada, que tiene su origen solo en el hecho biológico de que las mujeres cis tengan la capacidad de gestar, y por ello deberán sentir inmediatamente el deseo de convertirse en madres.

¹Gall, Noe: *Medea como una figuración feminista. La reivindicación de la mujer en la tragedia de Séneca*, en Revista Badebec. Vol.6 N.12. Marzo 2017. pp. 278-305

En ese sentido, la protagonista del filme *Medea* considera su estado una situación física por la que está atravesando momentáneamente. Su recorrido dramático y desenvolvimiento dentro de la película no contempla para nada la maternidad.

Si Simone de Beauvoir dijo hace más de medio siglo que mujer no se nace, sino que se aprende a hacerlo, pues lo mismo ocurrirá con la maternidad: madre no se nace, se hace, y no necesariamente en el momento exacto en que se conoce la gestación de una criatura.

Desacralizar la maternidad, o más exacto aún, evaluarla en su justa medida, es uno de los elementos más fuertes en la deconstrucción del sistema patriarcal, pues el embarazo y la maternidad constituyen dos de los roles concebidos como obligatorios para las mujeres cis dentro de la sociedad.

Medea aborda también el desprecio al cuerpo que sufren las mujeres que se embarazan. Contrario a la romantización e idealización del cuerpo femenino gestante, de esa panza gigante que simboliza la vida, cada vez que MaríaJo se sitúa delante de un espejo desnuda o semidesnuda, no solo está presente el rechazo terminante a su situación actual sino el descontento con los cambios físicos que sufre su cuerpo.

La relación entre las mujeres y sus cuerpos suele ser difícil todo el tiempo. Debido a los patrones de belleza y la búsqueda constante de una perfección, la aceptación de los cuerpos femeninos para con sus portadoras es compleja y se puede agravar durante el período gestacionario, pues en este momento en particular los cambios físicos que se experimentan son invisibilizados debido a esta romantización. Así, el enfrentamiento del yo público de María José —que no porta para los otros su condición de embarazada— con su yo privado —completamente barrigona— es una oposición que no solo sirve para hablar de los cambios corporales sino de lo que la sociedad exige de la mujer embarazada a partir de estos.

Volviendo al mito original, Medea no solo termina rebelándose contra su rol de mujer/madre asesinando a sus hijos, sino que desde su inicio este personaje comienza traicionando a su patria al escaparse con Jasón, así *“deja entrever una dimensión de lo femenino encubierta y reprimida por la cultura: esto es la apropiación de los deseos sexuales y la expresión activa de la agresión y la fuerza de voluntad, cuya emergencia en el personaje de Medea da origen a un desenlace igualmente trágico y paradójico.”*²

Pues a las mujeres no solo se les ha privado de sentir y expresar deseo sexual u otros deseos y desbordes en su vida normal, sino que estas prohibiciones se hacen aún más latentes durante el embarazo y la maternidad, quedando justificados en muchos productos culturales.

Por ejemplo, dentro de los clichés románticos audiovisuales que se han explotado como recurso dramático para comunicar que un personaje femenino se encuentra embarazada, está la clásica escena donde se le brinda una bebida alcohólica y ella extrañamente la rechaza. En las comedias románticas las mujeres embarazadas se ven rechazadas sexualmente por su pareja ante el peligro de

que el feto sufra los *“impactos”* de una relación con penetración.

En el filme de Latishev, esta convierte esas situaciones incómodas en reivindicaciones de su personaje, y a la vez declaraciones explícitas de que a María José no le interesa la maternidad. Cada sorbo de cerveza que ella comparte con sus compañeras de universidad o con su pareja, es el rechazo a su situación actual.

Contrario a Cristian Mongiu, Alexandra Latishev convierte a su personaje femenino en sujeto de su destino. Aún cuando enfrente rechazos por su estatus, como el sexual, la estudiante de antropología lucha hasta el final por autodefinirse como mujer, con deseos, vicios y aspiraciones.

Se ha enfatizado mucho en ver el aborto como el asesinato de una vida humana, cuando en realidad es el desprendimiento del interior del cuerpo gestante de un elemento íntimo que no se debe apresurar en clasificar prontamente como un sujeto otro. En *Medea* el plano detalle de la sangre en el piso luego de que María José tiene su aborto en la casa lo demuestra.

² Pávez Verdugo, Paulina: *Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna* en Revista Punto Género N.2. Octubre de 2012. pp 183-198



Medea (2017), Alexandra Latishev

Abortar no es un proceso sencillo, dependerá mucho del tiempo de gestación, por lo que la posibilidad de llevar a cabo esa decisión de forma segura no debe estar en el poder de nadie más que la persona gestante, pues más que otro ser humano formado, lo que está dentro del útero es carne y sangre de ella misma. No legalizar este proceso solo lleva a que se practique con inseguridad, quitándole la posibilidad de tratar y discursar sobre las consecuencias psicológicas que tiene para las mujeres.

Latishev obliga a los espectadores a mirar o admirar a María José y su decisión, sin victimizarla por el difícil proceso que atraviesa. *Medea* muestra que una vez que la persona ha decidido abortar, nada ni nadie podrá detenerla, solo le queda a las personas, instituciones y estructuras del poder facilitárselo para que en esa decisión no le vaya la vida.

La determinación de las mujeres es una cualidad que el sistema castiga, tal como el mundo condenó a *Medea* por su decisión a la autorrealización a través de la renuncia a la vida de sus hijos. A María José la determinación a no ser madre la llevó a un aborto inducido y con el mismo a resurgir desde el dolor en el proceso. El rapado final de MaríaJo no significa tanto una imposición violenta como la renuncia de ciertos elementos de la feminidad para reinventarse una nueva.

Never, Rarely, Sometimes...but always un derecho

Las conquistas de las luchas feministas se remontan hasta el derecho de la mujer al voto, y con ello la oportunidad de tener una vida pública más allá del hogar. Pero a pesar de que cada logro ha sido alcanzado con trabajo y reafirmando que es un derecho legítimo para los habitantes de la mitad del planeta, cualquier avance de las mujeres en el mundo siempre padece el peligro del retroceso, en ocasiones bajo la justificación de la moral cristiana, en otras bajo la excusa de la democracia.

¿Pero cuán democrática puede ser una nación si las leyes que se aplican en esta bajo el modelo federal pueden privar de la vida a una persona? Este es el caso de los países denominados liberales como México o Estados Unidos.

La referida intervención de la Corte Suprema estadounidense en la decisión judicial del estado de Texas es solo una muestra de que aún cuando el aborto sea un derecho reconocido a escala nacional, siempre se someterá a plebiscito al interior de los estados que componen el país. Mientras esto sucede, las mujeres tienen las

oportunidades de trasladarse a otros estados con políticas públicas más seguras para abortar, pero no todas las personas que se encuentren en esta situación tendrán la oportunidad del traslado, de hacer ese viaje físico y metafórico que implica la decisión de abortar que toma Autumn (Sidney Flanigan), protagonista de *Never Rarely Sometimes Always*.

Las mujeres aprenden unas de las otras, especialmente de sus madres, qué se puede entender como maternidad. Además de ese rol, las mujeres asumen el de cuidadoras en el hogar, donde cada miembro de la familia parece incapaz de cuidarse solo. Así se crean dinámicas donde la madre, además de cuidar a la descendencia, cuida del padre, de los familiares más allegados como los abuelos, incluso hasta de las mascotas.

La protagonista de la cinta comienza a observar esta atmósfera, una situación que desde las primeras escenas le reafirma su decisión de abortar. Para describir visualmente estas acciones, la mirada del filme establece un nexo entre el ambiente externo que rodea a Autumn y sus pensamientos, los cuales son expuestos casi al mismo tiempo.



Never Rarely Sometimes Always (2020), Eliza Hittman

En *Never Rarely...* el discurso sobre la apariencia y el doble rasero que tiene el tema del aborto en algunas ciudades estadounidenses se concentra en el rostro de los personajes. En cada plano medio de los lugares donde reciben a la joven está casi toda la atmósfera del filme y del tema que trata.

El cambio drástico que presupone el embarazo y también la decisión de abortar, en las personas gestantes, es asimilado y reflejado metafóricamente con otras modificaciones en los cuerpos de María José (*Medea*), quien luego de abortar se rapa, y en el de Autumn, que al inicio se coloca un piercing en su nariz. La correlación de estas acciones implica un remarcado en que todas: el pelo, los orificios, el aborto, ocurren en el cuerpo de las mujeres, por tanto es su legítimo derecho a practicarlos. Para ambos personajes es una pequeña acción para sentir que tienen el control sobre sus cuerpos y la situación que enfrentan.

En el caso de Autumn, la escena del *piercing* casi obliga a los espectadores a apartar la mirada de la pantalla. Esto pudiera representar una acción clara y sugerente de lo que hacen las personas antiabortistas luego de lograr sus objetivos, y la criatura sale del vientre sin las condiciones necesarias para tener una vida plena.

La prohibición del aborto es el tema que motiva estos filmes, pero no es tratado aisladamente de otras violencias hacia las mujeres. El acoso, la violación, son parte de las subtramas sobre todo en el Mongiu y Hittman. Aún desarrollados en épocas e ideologías aparentemente diferentes, son parte de la sistematicidad con la que a las mujeres se les violenta y priva de derechos constantemente. No obstante, la denuncia que se hace de esto no coloca a los personajes en posiciones victimizantes y lastimeras, sino que plantea la denuncia de las situaciones desde la dignidad de sus propios personajes.

María José como la Medea que es, enfrenta sus decisiones sola, pero en el caso de Gabita y Autumn, la sororidad es una de las actitudes que impulsa los filmes de los que son protagonistas. Cada personaje que decide abortar cuenta con la suerte de tener una amiga que hará hasta lo más difícil, como lo es dar su cuerpo a un hombre no deseado para ayudar a la otra. Las relaciones de las mujeres en el audiovisual y la cultura, en sentido general, a menudo se plantean desde la competencia, pero cada vez es más usual que la unión entre mujeres sea reflejada como una realidad y una propuesta para enfrentar el sistema patriarcal.

Para el mundo judeocristiano la maternidad y el embarazo son elementos sagrados, y las personas que deciden llevarlos a término se convierten en importantes solo por esto; pero en el momento exacto en que una mujer elige interrumpir el embarazo o se niega al rol de madre, es calificada de puta. Así tildan a las protagonistas de *Cuatro meses...* y *Never Rarely...* El doble rasero de juicio y prejuicio con el que son juzgadas las mujeres ante estas situaciones es otro de los mecanismos para negar y no reconocer el derecho al placer femenino, y solo enfatizar en su función reproductiva.

Otro de los elementos que resalta el filme estadounidense es que la legalidad del aborto es imprescindible, pero no es lo único que se debe hacer para que sea un procedimiento seguro. La doctora Beth (Mia Dillon) que atiende a Autumn sabe que el aborto es un derecho que ella tiene, y por ello debe hablarle sobre el proceso, pero lo exagera, la intimida al respecto, por lo que la legalización del aborto en donde aún no lo sea es solo el primer paso de un largo proceso en el que las políticas públicas deben estar encaminadas a informar y proteger a las mujeres de malas prácticas en cuanto al mismo.

En ese sentido la película muestra el deber ser de una práctica del aborto seguro, cuando Autumn llega a New York. En este último segmento del filme, la fotografía busca establecer un punto de vista empático con la joven al reflejar algunas sensaciones que todos los seres humanos han sentido alguna vez en una visita al médico, como la aplicación del gel en el cuerpo para un ultrasonido. A la vez tampoco la directora abandona su denuncia al mostrar los moretones en el cuerpo de la chica producto de los golpes que se autoinfligió en el estómago para provocarse un aborto.

La contraposición de expresiones faciales y diálogos de las dos últimas especialistas que atienden a Autum con respecto a la primera, es casi pedagógico. De una manera natural y minimal, la directora muestra una de las formas en que debería practicarse el aborto. Esta construcción didáctica sirve para, de forma efectiva, recorrer un ciclo de violencia invisibilizada que ocurre en los espacios privados, como es la negación del derecho a una sexualidad libre y plena por parte de las mujeres. Esta libertad debería marcarse en la casilla de “*Always*” según el cuestionario que se expone en la cinta.



El aborto: personal e intransferible

Las tres protagonistas de estos filmes se encuentran en un momento de sus vidas donde, aunque tienen cierta independencia económica, no conviven solas. Por lo que a la decisión de abortar se suma la opción de no hacer a los padres partícipes de la misma. Conclusión lógica si lo que se disponen a hacer está penado por la ley y criminalizado por la moral social. El aborto es percibido en muchas familias, como cualquier otro tema o acción relacionados con el sexo, como un tabú.



Never Rarely Sometimes Always (2020), Eliza Hittman

La sensación de que Gabita, María José y Autum están pasando por algo tan íntimo pero a la vez bochornoso y difícil, las lleva a no contárselo prácticamente a nadie. El único caso en el que la figura de la amiga lo sabe desde el inicio es en el filme rumano. Para la joven costarricense nadie lo sabe ni lo percibe, y para la estadounidense su amiga Skylar (Talia Ryder) lo descubre al notar algunas ausencias al trabajo y su malestar.

Esta sensación de culpa es reforzada en cada filme, pues nunca sus personajes femeninos se refieren al proceso por su nombre. Siempre queda ese suspenso y los diálogos rondan alrededor de los preparativos, pero nunca ninguna de las tres menciona la palabra aborto, así como tampoco las amigas.

Recientemente, en la provincia argentina de Salta, donde el aborto se legalizó después de una dura lucha en diciembre de 2020, una doctora fue detenida algunas horas por haber practicado supuestamente un aborto en contra de la voluntad de la paciente. La especialista fue apresada por la supuesta denuncia de un familiar de la joven atendida. Liberada al poco tiempo por la presión popular y porque se demostró que no se incumplió ninguna legislación vigente, este hecho es una muestra de cuántas personas están opinando e influyendo sobre una decisión personal e intransferible.

Para reforzar esta idea las tres películas apelan generalmente a una visión intimista del tema. El derecho al aborto se ha convertido en un asunto de interés público porque para que vuelva a hacerse privado e individual se debe reconocer que a la maternidad se le ha asignado un rol económico dentro del patriarcado y que bajo la idea de conservación de la especie se encuentra el mantenimiento de un estado de cosas a las cuales muchos individuos privilegiados no están dispuestos a renunciar.

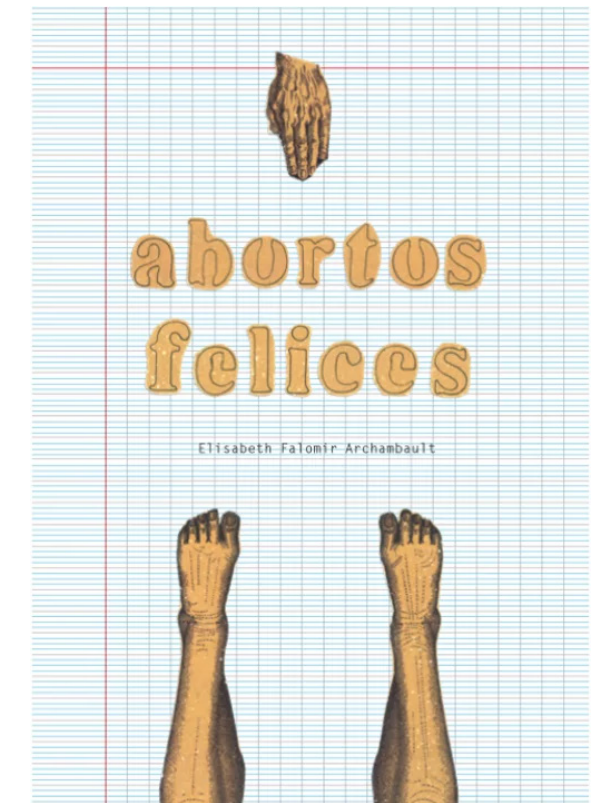
Cuerpos felices, cuerpos sufrientes.

Sobre el aborto y sus representaciones

Por Karina Solórzano (México)

Licenciada en Letras Españolas por la Universidad de Guanajuato, ha trabajado como editora de revistas y libros de texto, ha publicado ensayo y ficción en diversos medios. Es crítica de cine independiente en México y Latinoamérica.

Abortos felices es el título de una especie de fanzine escrito por Elisabeth Falomir Archambault sobre su experiencia abortando. Llegué a él por azar, una escritora lo recomendó en una historia de Instagram junto con *El acontecimiento*, la novela de Annie Ernaux, en ese momento yo tenía mucha información de internet sobre los procedimientos para un aborto médico, pero nunca había leído ninguna ficción, ningún ensayo. Con una enseñanza en un colegio católico y con los testimonios de mujeres cis cercanas, enfrentarme al título del libro fue difícil porque ninguna de ellas lo había relatado con alegría, yo tampoco podía imaginármelo de esa forma. El aborto siempre había sido para mí un tema que traté con una distancia marcada, quizás, por el miedo. Falomir Archambault escribe: “Las



interrupciones voluntarias del embarazo son un acontecimiento más cotidiano que excepcional [...] son, además, experiencias que deberían empezar a hablarse como a veces se viven: con alegría. Concebidas como una fiesta”. En las páginas que había consultado en internet explicaban el funcionamiento del misoprostol, pero nunca encontré relatos personales o testimonios sobre la espera después de la primera dosis, los síntomas esperados o el estado de ánimo durante todo el proceso, si no estaban esos relatos que imaginaba llenos de dudas y angustia, ¿dónde podría encontrar los relatos sobre la alegría? ¿cómo imaginar su existencia?

Un asunto de mujeres (1988), Claude Chabrol





Un asunto de mujeres (1988), Claude Chabrol

“A quien aborta le está permitida una estrecha selección de sentimientos: alivio, culpa, vergüenza. Si vas feliz a abortar, sin duda eres una mala persona” leo en el libro. La escritora agrega: *“La representación cultural del aborto muestra invariablemente a alguien sometido a una decisión difícil: traumática en el peor caso, un mal menor en el mejor”*. A falta de relatos, repasé en mi memoria algunas de las películas que conocía sobre abortos, volví a ver una de las primeras que vi: *Un asunto de mujeres* (*Une affaire de femmes*, Claude Chabrol, 1988) en la que Isabelle Huppert interpreta a Marie, una inductora de abortos condenada a la guillotina durante la Francia de Vichy. Seguí con *4 meses, 3 semanas, 2 días* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007) la vi el año de su estreno y es una de las películas sobre aborto más difíciles que recuerdo: dos amigas buscan un aborto clandestino para una de ellas durante los últimos años del régimen comunista en Rumanía, una de ellas tiene relaciones sexuales con el varón que le practica un aborto a su amiga.

En ambas películas, el aborto es un medio para dar una lectura social y política de los países en los que está ubicada la narración, a través de la denuncia de un derecho inexistente existe una crítica a los regímenes autoritarios y conservadores por lo que la discusión por la legalidad del aborto es central pero, al mismo tiempo, creo que participan y fomentan una representación cultural del aborto basada en el imaginario de la clandestinidad, ese que sigue usando trozos de madera, varillas de paraguas y perchas como iconos.

Mientras escribo pienso en lo fácil que puede ser hablar de un problema de representación del aborto en el cine, pero no quiero denunciar la falta de abortos felices; más bien, la existencia de un libro así me hace pensar en si existe una narrativa cinematográfica sobre el aborto o en los puntos en común entre algunas películas que tratan el tema. Me hace pensar, también, en las veces en las que cerré los ojos cuando en las películas mostraban uno, como en *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002), que para mí significó una experiencia similar a la de los VHS del colegio católico: cerrar los ojos ante un horror inimaginable. Me hacen pensar en cómo todas esas películas me han imposibilitado para pensar en un aborto feliz.



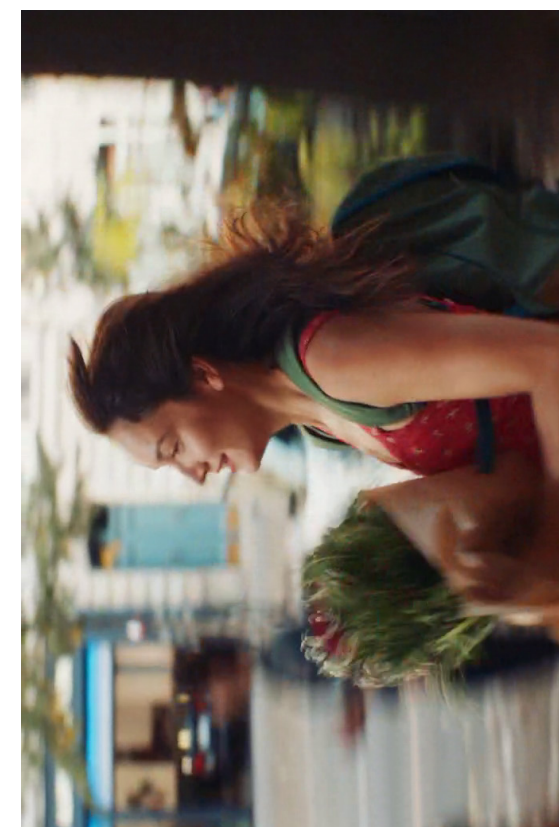
El acontecimiento (2021), Audrey Diwan

Buscaba en internet relatos sobre abortos en parte porque necesitaba una especie de guía, pero sobre todo porque quería apartar de mí el miedo. Mis amigas estaban al pendiente de mi búsqueda, queríamos leer algo narrado desde la experiencia física pero sólo teníamos instructivos médicos con sus reacciones adversas enumeradas. Por esas semanas vi la adaptación cinematográfica de *El acontecimiento* (*L'événement*, Audrey Diwan, 2021) sobre ella había leído que era un relato sobre el cuerpo. Y lo es, es un relato sobre el cuerpo sufriente. Me llamó la atención la estructura de la película marcada por el avance del embarazo de su protagonista: una batalla contra el tiempo. Cuando se acerca al mes límite (la película rumana en su título también pone ese énfasis en el tiempo) la atención de la protagonista ya no está en su reflejo en el espejo donde puede observar los cambios físicos internos, sino que vemos el dolor de su rostro mientras intenta practicarse un aborto en casa.

El aborto falla y cuando la chica había creído agotar todas las posibilidades consigue el contacto de una mujer que practica abortos —como lo haría el personaje de Huppert en la misma ciudad unos años antes—; aún con ese procedimiento, el aborto

falla de nuevo. Para ese momento pienso en el énfasis en el peor escenario posible: los meses avanzados, la clandestinidad, la soledad de la noche, la prohibición del estado y de las instituciones médicas. Es imposible encontrar un aborto feliz en el cine. La chica acude al sitio clandestino una vez más y horas después, en el dormitorio del liceo, comienza el sufrimiento, el sudor y la sangre: los temidos coágulos en el baño y después la pérdida de conocimiento rumbo a la sala de urgencias, el mismo escenario que advierten las clínicas antes de un aborto. ¿Cómo disipar el miedo después de ver el dolor físico? ¿Por qué hacer hincapié en experiencias que nos llevan al límite del control de nuestro cuerpo? No puedo evitar pensar ahora en la distinción entre los abortos médicos y los abortos quirúrgicos, en la decisión entre una práctica ambulatoria con en estado de semiinconsciencia o atravesar las horas y los días que conllevan las pastillas, el cuerpo siempre es ese otro, el gran desconocido.

Les amours d'Anaïs (2021), Charline Bourgeois-Tacquet



Falomir Archambault escribe: “*Los abortos son posibles a condición de que se hagan de forma discreta y excepcional, sólo así se podrá pasar por alto que se trata de un proceso aún reprobable*”. Leo estas palabras y me pregunto si en esas películas el aborto estuviera narrado desde el mejor de los escenarios posibles, desde la legalidad, por ejemplo, existiría todavía el énfasis en el dolor físico. Tal vez perdería su interés narrativo porque, como sucede con el deseo, son experiencias que están en función de representar otra cosa: la falta, nunca el gozo o la alegría. Quizás si no hay relatos ni testimonios sobre aborto, pensé después de mi búsqueda infructuosa, sea posible crear un espacio en el que podamos relatar nuestras experiencias o nuestras dudas respecto al aborto. Pero cuando me había resignado a encontrar un aborto feliz en el cine, me encontré con uno muy “casual” en *Les amours d'Anaïs* (Charline Bourgeois-Tacquet, 2021) la protagonista, debatida entre varios amores, le informa a su pareja central que está embarazada y no sabe de quién, le informa también su decisión sobre abortar, el chico reacciona sorprendido, un corte en el montaje y después la vemos ingresar a una clínica, una elipsis y la narración sigue. Un aborto como parte de una trama central, un aborto sin grandes sufrimientos, quién sabe si feliz.

Bibliografía

Falomir Archambault, Elisabeth (2021) *Abortos felices*, Episkaia.España



Mater amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio (2017), María Ruido

Las madres que no lo querían ser

Sobre *Mater amatísima* de María Ruido

Ana Fernández-Cervera Blanco (España-México)

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la UPV/EHU con especialidad en cine y video. Máster en Gestión Cultural por la UC3M. Se dedica a la programación, gestión y comunicación de proyectos multidisciplinares, con particular interés en el cine y el arte contemporáneo. Ha formado parte de instituciones como el CCEMx o La Casa Encendida y de proyectos como In-Sonora, Filmadrid o Márgenes.

Tengo 30 años y el fantasma de la maternidad se me aparece con más frecuencia conforme avanza el tiempo. Es un tema al que le doy bastantes vueltas, a medida que personas de mi círculo cercano van gestando, pariendo, criando. La idea me genera más inquietud que nunca por muchas razones, desde la brutal transformación del cuerpo hasta la pérdida de la autonomía, pasando por la precariedad y la desigualdad que envuelven los cuidados. Cada vez doy con más libros, textos, películas, piezas de arte o exposiciones que se aproximan a la maternidad de forma vivencial, honesta, crítica, poliédrica. Que abordan todos esos tabúes que hasta hace unos años era impensable tratar de manera abierta. Creo que el mayor tabú de todos es el infanticidio.

En *Mater amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio* (2017) María Ruido construye un ensayo audiovisual donde problematiza ser madre en un contexto sociopolítico capitalista y heteropatriarcal. ¿Cómo romper con el mito de la madre perfecta? ¿Existe realmente el instinto maternal? ¿Se ama a les hijes por el mero hecho de nacer? A partir de reapropiación de archivo

y materiales propios filmados en video y super 8 mm, la artista explora algunos de los conflictos y contradicciones de la maternidad, frente a esa idealización inalcanzable. Encontramos fragmentos de *The riddles of the sphinx* (1977) de Laura Mulvey, las *Medeas* (1969 y 1988) de Pasolini y Lars Von Trier, *Imitation of life* (1959) de Douglas Sirk, intervenciones del colectivo feminista *Polvo de gallina negra* en la televisión mexicana, o imágenes del juicio del Caso Asunta ocurrido en Galicia, de donde procede la realizadora y también mi familia.

Me interesa particularmente la Medea de Eurípides como figura sumamente compleja y contradictoria. Como señala Roxana Hidalgo Xirinachs (2010), encarna “lo divino y lo terrenal, lo humano y lo animal, lo destructivo y lo productivo”, representa a la “mujer luchando por la realización de su propio proyecto de vida, la cual rompe, en este proceso, con la posición cultural de la mujer como objeto de intercambio, asignada a la misma por las reglas del matrimonio [...] una figura femenina que se apropia de sus deseos sexuales y expresa activamente su agresión y fuerza de voluntad”. Sin embargo, tradicionalmente la

figura de Medea sólo se ha interpretado como la mujer monstruosa y deshumanizada, aquella que debe ser castigada y eliminada para proteger al resto de su naturaleza destructiva. Exactamente así es como fue tratada la madre de Asunta, Rosario Porto Ortega, por los medios de comunicación, incluso antes de ser juzgada por el asesinato junto a su exmarido, Alfonso Basterrea Camporro, de su hija adoptiva.

María Ruido retoma uno de los sucesos más mediáticos y abrumadores de los últimos años en el estado español, junto a otros materiales que exploran la representación de los vínculos entre la vida, la muerte y la maternidad en la historia del arte – como *Saturno devorando a su hijo* (1828), de Francisco de Goya o *Madre muerta* (1910) de Egon Schiele, entre otras obras– para cuestionar las estructuras neoliberales en torno a la familia, la sexualidad, la producción y la reproducción. Una suerte de palimpsesto donde también se pone en jaque otra de las figuras que se resiste a transformarse en el sistema hegemónico imperante: la del autor como genio creador.

“No es posible romper el contrato con un hijo ni con los padres. La única manera de escapar es matándose unos a otros”, escuchamos durante los primeros minutos de esta pieza, refiriéndose a la férrea institución familiar y a la necesidad, desde una perspectiva marxista, de construir cambios en nuestros vínculos afectivos. Otro de los tabúes abordados en la cinta es la dicotomía entre amar a los hijos pero odiar ser madres, algo recurrente en las nuevas narrativas sobre la maternidad. Más adelante, escuchamos a Laura Mulvey reflexionar sobre el espacio doméstico como nido pero también como cárcel y de las relaciones de apego entre madres e hijos. Casi al final de la cinta, María Ruido trata la maternidad como algo que trasciende lo estrictamente biológico y el cuerpo de las hembras, a raíz de una fotografía de la serie *DÍAS de SIDA* (1996) de Javier Codesal. Un crisol de miradas, conversaciones y referencias culturales que erosionan el mito de la maternidad como espacio de entrega y amor incondicional asumido innatamente por las mujeres.



Mater amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio (2017), María Ruido

Bibliografía

Hidalgo Xirinachs, R. (2010). *La Medea de Eurípides. Hacia un psicoanálisis de la agresión femenina y la autonomía*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Fundación BBVA (2017). *María Ruido: Mater Amatísima aborda la relación entre producción y reproducción*. <https://youtu.be/qYgUPyLjy-s>

La maternidad no es (nuestro) destino



Alanis (2017), Anahí Berneri

Por Paulina Vázquez (México)

Lic. en Artes Visuales por la ENPEG “La Esmeralda”. Actualmente se desempeña como Community manager de FilminLatino y Asesora editorial en Fotogenia Podcast donde también escribe crítica de cine. Ha colaborado en medios como Lumínicas, Girls At Films y F.I.L.M.E Magazine, entre otros.

*Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba
ocupando un lugar que era mi lugar,
existiendo a deshora,
haciéndome partir en dos cada bocado.
Fea, enferma, aburrida,
lo sentía crecer a mis expensas,
robarle su color a mi sangre, añadir
un peso y un volumen clandestinos
a mi modo de estar sobre la tierra.
Su cuerpo me pidió nacer, cederle el paso,
darle un sitio en el mundo,
la provisión de tiempo necesaria a su historia.
Consentí. Y por la herida en que partió, por esa
hemorragia de su desprendimiento
se fue también lo último que tuve
de soledad, de yo mirando tras de un vidrio.
Quedé abierta, ofrecida
a las visitas, al viento, a la presencia.*

-Rosario Castellanos¹

Tener un cuerpo con ojos, manos o piernas no implica que automáticamente éste o sus partes sean funcionales. Muchas veces las herramientas que tenemos para estar y experimentar el mundo, ya sean los sentidos o las extremidades, pueden nacer o ser atrofiadas como una consecuencia de la vida. El cuerpo se acostumbra a lo que la mente disponga, así como podemos elegir dietas específicas, pasatiempos y pensamientos, en el ámbito reproductivo (en teoría) podemos elegir -aquellas personas con capacidad gestante- si deseamos o no procrear.

¹ Castellanos, R. 1ª ed. *Obras, II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

¿Qué tanto se puede opinar al respecto de la maternidad si uno no ha maternado? Para empezar, podemos opinar con base en la experiencia que como hijas hemos tenido. Más allá de juzgar la manera en que se nos proporcionaron cuidados y atenciones, o incluso de haber sido deseadas, o no, el mismo acto de crianza, esfuerzo y tiempo que implica ser madre, permite vislumbrar a través de la experiencia ajena que no se trata de una tarea del todo natural o armoniosa.²

Someter al cuerpo de una persona a un cambio radical en su composición para incubar otro ser, que incluso después de nacido requiere de él para continuar alimentándose y prosperar -poniendo muchas veces en riesgo el bienestar general y la vida de las madres-. Esta parece ser una hipótesis planteada desde la ciencia ficción, a pesar de que generalmente el panorama que se nos ofrece al respecto señala que ser mamá es un privilegio abnegado al que debemos aspirar si menstruamos y/o poseemos un vientre fértil.

²De Beauvoir, S. 1ª ed. *El segundo sexo*, Madrid, España: Cátedra, 1949.



El bebé de Bridget Jones (2016), Sharon Maguire

En el cine, las madres han sido mayormente uniformadas por la mirada masculina, sabemos de memoria como deben ser, actuar, vestir y pensar. Incluso las chick flicks llevadas a sus últimas consecuencias sugieren de muchas maneras el camino que nos debe llevar a ese *destino final*. Pensemos por ejemplo en *El diario de Bridget Jones* (2001) protagonizado por la actriz estaounidense Renée Zellweger. Si bien las dos primeras entregas de esta trilogía se enfocan en el deseo y pesquisas de una mujer adulta por tener una pareja ideal y abandonar para siempre su criticada soltería, (el epítome del amor romántico), en la última entrega *El bebé de Bridget Jones* (2016), se procura darle un cierre “digno” a la historia con un final donde el matrimonio y un bebé coronan la historia de su protagonista y así es como finalmente logra justificar su existencia.

Finales felices así abundan, el objetivo de una historia romántica no solo es casarse y gozar de la compañía mutua, sino procrear. Dar la bienvenida a un nuevo ser que emerja de la unión amorosa de una pareja heterosexual que ha vencido los percances cotidianos y los prejuicios sociales para consumir su amor. Tener hijos, dentro de este horizonte simbólico, es la alegoría que representa el éxito de la pareja, la prueba perpetua de su unión y el valor agregado que asegura la institución familiar. Como puede inferirse, estas narrativas se han adaptado a los giros de la sociedad, incluyendo la sexualidad de las mujeres a través de personajes que discretamente se encuentran en un tránsito liminal hacia la maternidad.

Pienso por ejemplo en dos sagas literarias llevadas a la pantalla para el consumo de un público femenino joven: por un lado están los cinco filmes de la saga *Crepúsculo* (2008), y por el otro tenemos las tres producciones de *50 sombras de Gray* (2015) dirigidas por la directora fotógrafa y artista visual británica Sam Taylor-Wood. A primera vista, no comparten muchas similitudes temáticas debido a la fina línea que dibuja la fantasía vampírica, y que ambas historias salieron del imaginario de dos autoras anglosajonas (Stephenie Meyer y E. L. James respectivamente); sin embargo, al observar con detenimiento podemos percatarnos de los muchos elementos que las vinculan.

Ambas narrativas ubican a sus personajes principales dentro del tropos de la chica tímida, desaliñada y amante de la lectura que repentinamente vuelca su vida para orbitar la existencia de un hombre torturado y misterioso al que debe salvar con su amor, entregar su “*virginidad*” y estar por y para él contra viento y marea a pesar de que el sujeto represente un riesgo para su propio bienestar. Su arco dramático culmina en asumir dignamente su estamento, es decir, ser las madres (esposas) cuidadoras que procuren no solo a sus hijos sino a sus maridos torturados y reformados *para siempre*.

Esta es la gran promesa del amor romántico: el trabajo y la condena de maternar y ejercer a perpetuidad el arcaico rol de género. Esto no supone ninguna gran revelación, no obstante, evidencia como incluso en pleno siglo XXI las narrativas se han adaptado a los mismos fines que han sostenido al sistema capitalista y heteropatriarcal desde siempre, solo que ahora se maquillan con escenas que incorporan la supuesta liberación sexual de la mujer en la pantalla.

Crepúsculo la saga: Amanecer - Parte 2 (2012), Bill Condon



En tal sentido, mencionar dichas producciones propias de la cultura mainstream responde a señalar la predominancia hegemónica de las ideas que se lanzan hacia el público y que muchas veces moldea la idea que este se forma de la realidad. En aciago contraste debido a su menor distribución, desde hace algunas décadas existen filmes que brindan otra cara de la maternidad y desmenuzan con precisión las condiciones en las que esta se experimenta en diferentes latitudes.



Un ejemplo entre muchos, es el trabajo de la directora mexicana María Novaro, quién a finales de los ochentas comenzó a indagar sobre el tema en cuestión desde un ángulo diferente. *Lola* (1989), si bien no está planteada desde una mirada feminista per se, sí se ubica dentro una postura que politiza la vida cotidiana y la expone en un cine que pretende vincularse más estrechamente con su público.

Lola (interpretada por Leticia Huijara) es una mujer joven que vive con su hija en un pequeño departamento en alguna parte de Ciudad de México. Lola espera las visitas esporádicas del papá de la niña, quién como buen representante de su género, se deslinda de sus responsabilidades para perseguir el éxito profesional en el mundo de la música. Ella se sostiene como vendedora ambulante y, al estar ante la inminente ruptura de su relación de pareja, se enfrenta con la obligación que implica llevar una casa, cuidar a la pequeña Ana e incluso el propio desafío de estar presente para ella misma.

Sucede pues, que comenzamos a digerir la idea de una madre que ama, sí, pero que también duda, comete errores y es una persona que vive y reacciona a su situación inmediata. Busca por sí misma las respuestas a sus dudas hasta que las encuentra. Se pinta entonces a un ser humano más allá de su propia condición de mujer y se desarrolla con franqueza una historia frente a la cámara que permite al público reflejarse en ella.

Del mismo modo y acercándonos a un cine reciente, tenemos ejemplos que abordan el tema desde trincheras similares, tal es el caso de *Alanís* (2017) dirigida por la productora y la directora argentina Anahí Berneri, donde se expone la vida de una trabajadora sexual y joven madre soltera en la ciudad de Buenos Aires. La complicada realidad que enfrenta la protagonista pone sobre la mesa la complejidad que implica asumir el rol de materno para las mujeres que viven en condiciones de vulnerabilidad constante en las calles e incluso de dimensionar las dificultades que supone un acto tan aparentemente elemental como lo es amamantar.



Alanis (2017), Anahí Berneri

La disposición y el compromiso de ver por el bienestar de un pequeño ser humano a largo plazo depende de las posibilidades que el contexto permita. En el caso de Alanis, ganarse la vida como trabajadora sexual, entorpece en extremo su capacidad de crianza y la pone a ella misma en una situación de mayor riesgo. La reflexión que arroja nos indica lo obvio: no basta el amor, ni las ganas que una tenga de maternar, hay muchos otros factores que nos cruzan y que muchas veces sobrepasan nuestro alcance.

Es entonces, cuando este contraste entre maternidades que se nos ofrece en pantallas explota en los rostros de quienes nos encontramos ante la posibilidad de desempeñar o no la ardua tarea. La elección no puede ni debe ser condenada pero sí ponderada. Ser fértiles, tener mamas y llegar a poseer la capacidad biológica y/o ontológica de engendrar no significa que ese sea nuestro deber, mucho menos nuestro destino. El tema requiere replantear una perspectiva más realista que comprenda el fenómeno como una elección que debe sujetarse al libre albedrío de las personas poseedoras de cuerpos gestantes y de las condiciones específicas de cada cuál.

Se requiere poner en nuestros propios términos nuestros deseos. Ya no solo para cuestionar los códigos de representación convencionales, sino para ofrecer y desbloquear nuevos panoramas posibles dentro de los nuevos ordenamientos sociales que poco a poco se abren paso en el día a día. La utopía en el horizonte no solo existe para avanzar hacia ella, sino para ir la construyendo en el camino.

Bibliografía

Castellanos, R. 1ª ed. *Obras, II. Poesía, teatro y ensayo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

De Beauvoir, S. 1ª ed. *El segundo sexo*, Madrid, España: Cátedra, 1949.





Petite maman (2021), Céline Sciamma

Mamá chiquita

Candelaria Carreño (Argentina)

*Licenciada en Historia y Teoría del Arte y Profesora de Enseñanza
Media y Superior en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).*

Mi mamá no es una cinéfila acérrima, de hecho le cuesta encontrar tiempo para sentarse a ver una película. Sin embargo, conmigo, se deja llevar. Me gusta programar películas para ella. Los veranos en que puedo escaparme a visitarla en la ciudad donde nací, suelo armar un compendio de films para ver juntas. Elijo las que pueden gustarle. Me gusta recomendar películas, pero más me gusta ver la emoción que les produce a otros cuando las ven. Espero las escenas finales, y ansiosa, quedo atenta a sus reacciones y comentarios. Un poco me duele cuando no las reciben con la misma intensidad y emoción que me produjeron a mí, y otras veces me devuelven análisis que me dejan pensando aún más sobre cosas que daba por hecho. Pero, por alguna razón, todas esas recepciones se acrecientan cuando la que mira es mi mamá.



Petite maman (2021), Céline Sciamma

El último film de Céline Sciamma, *Pequeña Mamá* (*Petite Maman*, 2021) tiene la grandeza de filmar la complejidad genuina de lo simple, y lo logra gracias a la implacable destreza de la cineasta francesa. La austeridad con la que Sciamma filma la historia, la precisión milimétrica con la que compone sus planos, la alejan de todo lugar común, en una trama que, si bien es original, podría caer en los lugares más trillados y falsamente melancólicos. *Pequeña mamá* es un poema audiovisual de apenas una hora de duración, donde los duelos, las maternidades y las herencias familiares se presentan en una casona ubicada en un bosque algo mágico, el mismo que permite que los tiempos se alteren, y que, finalmente, Nelly (Joséphine Sanz), quien se llama así por su bisabuela, conozca a Marion (Gabrielle Sanz), su mamá, de pequeña. En realidad Nelly ya conoce a Marion (Nina Meurisse), solo que esta vez conocerá esa faceta que toda hija solo puede imaginar: ¿Cómo era mi mamá de niña? ¿A qué jugaba? ¿Mi abuela le leía cuentos? ¿Mis tíos jugaban con ella? ¿Cómo atravesó procesos de duelo? Sciamma une estos tiempos dispares y nos regala planos que nos permiten inventar –con todo el poder de esa palabra– la cotidianidad de esos tiempos.

Sin embargo no todo es color de rosa. Las romantizaciones de las infancias son parte, también, del mundo adultocéntrico, una forma más de invisibilizar ciertas miradas y deslegitimarlas, convirtiendo a niños y niñas en cuerpos feminizados. *Pequeña Mamá* inicia con la muerte de la abuela (Mariot Abascal) de Nelly. Para darnos a entender esta situación, vemos a la pequeña protagonista decir adiós a las distintas habitantes de un hogar de ancianos. Sabemos, escenas más tarde cuando se encuentra con su familia ayudando a limpiar la casa de su abuela, que no pudo despedirse de ella como le hubiera gustado, situación que le genera mucha angustia. Por suerte, el jardín y terreno donde vivía, que es también la casa de la infancia de su mamá, es grande y le permite jugar. Allí, una tarde, Nelly encuentra en el bosque del fondo de la casa, a la pequeña Marion, que está construyendo una choza. Juegan juntas, la pasan bien, la amistad comienza a crecer. En este punto, el registro de lo fantasmal ronda en *Pequeña Mamá*, quizás como una manera de resolver esas despedidas que quedan atragantadas, que no pueden terminar de realizarse. En el momento en que Nelly se dirige a la casa de Marion, comienza a atar cabos, y se da cuenta que algo sucede: es

la misma casa en la que vivió su abuela, donde ella actualmente se encuentra. A modo de un retorno casi espectral, cuando los cruces temporales suceden, el bastón que indefectiblemente marca la renguera que aqueja a las mujeres de la familia (incluidas las pequeñas protagonistas) nos entrega cada vez más indicios de que la adulta que se hace presente en la casa, efectivamente, es su abuela recientemente fallecida, pero joven. Confirmamos el lazo filial de las dos pequeñas al hacerse presente la figura materna quien, al escuchar el nombre de Nelly, comenta al pasar que así también se llamaba su propia madre. El asombro, y de alguna manera también el miedo, que desandan esta verdad no acontece con el resultado de la aparición del fantasma que reclama, sino más bien, del que comprende. El miedo no prevalece, y la posibilidad de aceptar aquella paradoja temporal como real,

Pequeña mamá (2021), Céline Sciamma



sucede desde el punto de vista de dos niñas que juegan en el bosque y construyen una choza con ramas y hojas secas –la paleta otoñal de la película es un gran acierto–, actúan de ser adultas, experimentan en la cocina: saben que no tienen mucho tiempos y no lo pierden preguntando el por qué. Más bien disfrutan de esos días que les quedan. El cumpleaños de Marion se avecina, junto con la operación de su rodilla. Una vez que el papá de Nelly termine de ordenar la casa de la abuela, se irán de aquel lugar. La Marion adulta, quizás ante la dificultad de encontrarse con ella misma de niña, de no comprender lo que la excede, de huir ante la angustia de despedir finalmente a su madre y su casa, con el resabio de la sabiduría de quienes ya vivieron, y con la suspicacia de saltar alguna suerte de paradoja temporal, sin la necesidad de que la ciencia ficción se asome en el film, se aleja. Solo volverá una vez que tenga la certeza de que Nelly, finalmente, se haya despedido. Una paternidad que acompaña y deja ser, casi trasladada a un segundo plano – no es tan fácil darse cuenta que el rubio que pregunta y acompaña en la cocina a la pequeña Nelly es, efectivamente, su padre (Stéphane Varupenne)– pone en evidencia las relaciones



Pequeña mamá (2021), Céline Sciamma

en las que el film hace foco. La manera en que se acompañan durante el proceso de duelo, completan el círculo. Hay dos abrazos que trasponen en imágenes estas compañías y la poesía audiovisual en *Pequeña Mamá* se hace presente. Uno es el plano en que las pequeñas Marion y Nelly se despiden cuando saben que ya no van a volver a encontrarse siendo pequeñas. En ese abrazo también se conjugan las palabras que la Marion adulta le dice a Nelly, cuando la pequeña angustiada, le cuenta que no supo despedirse de la abuela como quería. La madre le pregunta *¿Cómo te hubiera gustado despedirte?* De manera anticipatoria, el mismo plano se va a repetir en el film, pero ya tuvo sus viajes temporales pasados. El trasvasamiento

generacional, de madres, hijas y abuelas que encuentran las maneras de acompañarse y decirse adiós, es la línea transversal que modula los vínculos y la manera en que se desarrolla la trama. Una hija-amiga pequeña que acompaña, cuida y hace compañía a su amiga-mamá pequeña que la necesita. Los roles se subvierten y resquebrajan sin romperse, sino que fluctúan y se recomponen a medida que avanza el tiempo y sus historias.



Pequeña mamá (2021), Céline Sciamma

Cuando terminé de ver *Pequeña Mamá*, no dudé en incluirla dentro del futuro compendio de films amontonados en un pendrive que compartiría con mi mamá. Si bien la película le gustó, no estuvo entre sus preferidas de mi selección del último verano. Yo sigo pensando en cómo sería mi mamá de niña, y la imagino con el peinado, la ropa y la fisonomía que las fotos un poco amarillentas me devuelven de su infancia. La película también me dejó pensando en algunos momentos de mi niñez. Pero sobre todo, de mi infancia y el cine. Mi memoria me devuelve a las noches en que, con mi abuela, alquilábamos una película en el videoclub. El plan era quedarnos a dormir en su casa con mi prima, y, cuando mi abuelo se iba a acostar – se escuchaba, a lo lejos, las películas de tiros y acción que le gustaba mirar por Space en la habitación, volumen que se acrecentaba a medida que pasaban los años y cada vez oía menos– armábamos el ritual. Té de manzanilla, algún chocolate, levantar la mantita blanca tejida que cobijaba la videocasetera debajo de la tele, meter el VHS, el inolvidable jingle inicial de Gativideo, y a mirar la película. Mi abuela se calzaba dos agujas de tejer. Aún puedo escuchar el golpecito de las agujas, que ella movía de manera cuasi automática, robotizada. Nunca supimos cómo podía seguir a la perfección la trama de la película y tejer, pero hacía las dos cosas a la vez. La condición era que alquilábamos una película nosotras –alguna que otra infantil, o proto adolescente, recuerdo *Harriet la espía* (1996, Bronwen Hughes) como una

de mis favoritas– y otra elegía mi abuela, seguramente alguna comedia romántica, no muy subida de tono, porque mirábamos ambas películas. Es decir, elegíamos, también, nuestra propia programación. Pienso en la posible conexión entre esas noches y la costumbre posterior de ir al videoclub y empezar a armarme yo mi propia lista, ya en la adolescencia, luego en la adultez con accesos a lo digital. Hay una escena de *Pequeña Mamá*, en la que Nelly y Marion pequeñas inventan roles polidramáticos y telenovelescos al extremo, escribiendo previamente los personajes que interpretarán en sus propias micro dramaturgias. En este caso, la historia de una pareja que se reencuentra con la intención de fugarse a Nueva York. En ese encuentro, la mujer le confiesa que tuvo un hijo con él. Las pequeñas, vestidas como mini adultas, juegan a ser madres-padres. Quizás también augurando los futuros deseos de cada una. Con el paso de los años, mi propio deseo de maternar empieza a ser una pregunta cada vez más acechante. Aún no tengo claro si quiero ser madre. Pero, pienso, si hay algún momento de mi infancia, que elegiría compartir con mi futura pequeña hija, en el ranking estaría, seguramente, las noches de cine ritual, compartidas con mi abuela.



Pequeña mamá (2021), Céline Sciamma

¿Qué carajos significa ser buena madre?

Sofía Brucco (Argentina)

Lic. en Psicología. Psicoanalista. Leo, miro películas y, cuando me hacen algo, escribo sobre ellas.

Andrea Arnold, directora de *Fish Tank* (2009) y de *Cumbres borrascosas* (2011) –una de las tantas versiones–, dirige *Wasp* (2003), cortometraje que fue eventualmente galardonado con un Oscar en su categoría (la cual es, posiblemente, la más ignorada e inaccesible en el galardón hollywoodense). En MUBI se encuentra, afortunadamente y por el momento, disponible, al igual que otros cortos de la misma directora.

La protagonista, Zoe, es madre de cuatro hijos, consecuencia de un noviazgo del cual ya no tenemos noticia. Zoe es muy joven, quizás no pasa los veintidós. Lo primero que sabemos de ella, es a través de una pelea, cuando toca el timbre a una vecina cuyo hijo se metió con una de las pequeñas de Zoe. Acto seguido, le tira del pelo y la muele a palos. Sin embargo, la vecina avanza y, en términos puramente bélicos, gana la pelea. Pero Zoe camina de vuelta hacia su casa triunfante con sus hijas, que gritan que su mamá es mejor y se parece a Victoria Beckham. Antes de perderse de vista, los cinco, madre e hijos, se dan vuelta para devolver un *fuck you* coordinado a la vecina.

Wasp (2003), Andrea Arnold



En la calle, mientras camina, Zoe se encuentra con un viejo amigo, un potencial romance, que la invita a salir. Advertimos que, al verla con tantos niños, parece dudar un poco. Zoe miente, y le asegura que no son de ella, que los está cuidando nada más y que si consigue a alguien que la pueda reemplazar, no tiene problemas de encontrarse en el pub. La cita ya está pautada. Por supuesto, Zoe no consigue a nadie que esté dispuesto a cuidar a sus hijos por la noche. Pero es la primera vez que sale después de muchos años. No está dispuesta a renunciar a ese trocito momentáneo de diversión, y opta por llevarse a los niños con ella y que esperen afuera del bar. Las hermanas mayores están a cargo de los menores y solo es cuestión de esperar un momento a que mamá termine de tener su cita.



Wasp (2003), Andrea Arnold

Vemos a Zoe llevar a sus hijas a la cita. Las lleva hasta el bar de la mano y, mientras las deja en la puerta, les aclara que son solo unos minutos y promete alcanzarles comida. Las niñas se impacientan y ella también: realmente quiere concretar esta cita, la primera después de tanto tiempo, necesita salir. Las buenas madres del mundo la observarían escandalizada. La escena es un festín para Servicios Sociales.

El inglés tiene un gerundio puntual, *parenting*, para referirse a “*la crianza y todas las responsabilidades y actividades que la involucran*” (Diccionario Cambridge). En la cultura anglosajona, *parenting* es la habilidad para entender siempre lo que quiere el niño, es saber poner los límites, saber qué comidas son sanas y cuál es el plástico menos tóxico, es decidir comprar juguetes con texturas porque son más estimulantes, es enviar a los hijos a piano tres veces por semanas y decidir que el resto de los días van a estudiar francés, porque los idiomas se absorben mejor a los cinco años, claro. El lenguaje anglosajón, quizá de un modo más empaquetado que en otras lenguas, construye así un accionar puntual de la buena paternidad.

Wasp se convierte, en esas coordenadas, en un interrogante a viva voz que estalla en el mejor estilo postpunk británico: ¿qué carajo *significa* de todos modos ser buen padre?

La cita de Zoe sale bien, el chico la invita a su auto, la escena comienza a erotizarse. Ella se sube, con algo de duda, piensa en los hijos, está atenta. Se besan durante un rato, pero enseguida se escucha el grito de una de las niñas. El cambio es abrupto. Zoe no tarda dos segundos en abrir la puerta y correr hacia ellas. Sin explicar nada, sin poner excusas, corre a responder al grito, al llamado. El peligro es inminente: el bebé se está por tragar una avispa, Zoe no sabe qué hacer, llora, las niñas también. La avispa juega a apoyarse en los labios del hijo menor, ingresa a lo negro de la boca. ¿Qué pasa si lo pica? ¿Es venenosa? ¿Y si se ahoga? ¿Cómo la ahuyenta? Es una amenaza mortífera.



Wasp (2003), Andrea Arnold

Pero la avispa se harta, sale. Se va volando. La desesperación y el susto son enormes, le grita a las demás hijas: “¿No te dije que lo cuidarás?” ellas se asustan y lloran. Afortunadamente, no pasó nada. La mamá llora aliviada, toma al bebé en brazos, consuela a las chicas por haberles gritado, pide perdón, les dice que ya pasó, que fue un susto. Se abrazan juntos y se funden en un espacio amoroso.

Dave, la cita de Zoe, los observa, a un costado. Fue testigo silente de toda la escena. Descubre así, entonces, que todos esos chicos no estaban simplemente bajo el cuidado de Zoe, sino que eran sus hijos. Si bien no termina de comprender qué es lo que realmente sucede, no se asusta, no la insulta, no huye, no la deja sola. No hace preguntas, no se ofende por la mentira, no se espanta ante tanto niño. Se queda ahí, las mira hasta con cierto alivio. Se suben todos al auto, volviendo a casa, y cantando la bailable y pop versión que Dj Otzi realiza sobre el clásico de *Hey Baby* de Bruce Chanell: *hey, hey, baby I wanna know, If you'll be my girl*. Es una escena fantástica, como casi todas en las que la gente canta cándidamente.

De esta forma, *Wasp* aborda una pregunta vital: ¿en qué formas arriba el amor? Y, más precisamente, ¿de qué modos ama y cuida una madre? Wasp busca conciliar la idea de que amar y ser madre muchas veces viene en las formas de papas fritas, latas de coca-cola y VHS repetidos sin parar para que se guarde un poco de silencio. Amar maternalmente no se trata necesariamente de vitaminas, clases de piano y chino, evasión de microplásticos o yoga para infantes. Acaso –y Wasp lo muestra– se trata más bien de conciliar la idea de que amar a veces es *hacer lo que se puede*, y con frecuencia eso *también* tiene que ver con la irresponsabilidad no querida, no estar preparados ni deseosos. Pero de todo esto, lo que resuena en Wasp es otra cuestión fundamental: que si hay ahí alguien que mira, toca y habla *amorosamente*, eso es, en el decir de Winnicott, suficientemente bueno.



Carnes devotas a la conciencia, madres y monstruos en tres películas de 2021

Camila Rioseco (Chile)

Es mamá, amante del cine, la música, los podcasts, las plantas y varixs bichxs móviles. Magíster en Estudios de Cine y escribe periódicamente en www.elagentecine.cl.



La hija oscura (2021), Maggie Gyllenhaal

Han pasado al menos seis años desde que empecé a leer distintos tipos de escritos acerca del derecho a no ser madre. Por supuesto, es algo que las mujeres contemporáneas cuestionamos en la práctica más allá de parir o no, adoptar o no, a un ser vivo. La pregunta acerca de la maternidad hoy en día nos puede llevar muy lejos: ser y no ser, y ahí, en esa situación de estar atrapada en esta pregunta, aparece el personaje principal de la película de ficción de Maggie Gyllenhaal, *La hija oscura* (2021), adaptación cinematográfica de la novela homónima de Elena Ferrante (2006).

La historia retrata a una mujer culta de mediana edad llamada Leda, quien se distancia de sus hijas por segunda vez, las que ya están crecidas y se pueden cuidar solas. Esta huida significa para la protagonista hacer un espacio a sus sentimientos de culpa por los momentos en que no deseó cumplir el rol de mamá, en que la crisis interior paralizó sus quehaceres. De manera tal, aparecen escenas de *flashbacks* relacionadas a su anterior abandono durante dos o tres años. Este viaje al pasado es gatillado por las circunstancias de Leda que está de vacaciones en un balneario griego, donde conoce a una numerosa familia sin refinamiento de ningún tipo, con la que entabla

relaciones contradictorias y ambivalentes; por un lado, ayuda y aconseja a Nina, una madre joven, pero, también le miente y esconde la muñeca de su hija. Leda actúa sin temer las represalias por el secuestro del juguete.

En una de las entrevistas de *La frantumaglia* (2017), Ferrante explica aquellos elementos de su novela -en la película son la fruta podrida, el insecto en la cama, y la lombriz dentro de la muñeca- que se refieren a lo repulsivo y a seres vivos vinculados a procesos de metamorfosis

Para Leda es repelente todo aquello que remite a nuestra naturaleza animal. La relación que tenemos con los insectos, con los seres que se arrastran, con toda materia viva no humana, es contradictoria. Los animales nos asustan, nos repugnan, nos recuerdan (como el embarazo cuando nos modifica de golpe acercándonos mucho a nuestra animalidad) la inestabilidad de las formas asumidas por la vida. Pero luego, los admitimos entre nuestras palabras, los cuidamos como si fueran niños, borramos con amor el espanto y el asco.

Desde lo particular del personaje, la escritora napolitana describe el vaivén afectivo de la humanidad en relación a lo que se considera de la Tierra, es decir, a lo vivo que emerge de este gran vientre materno, y luego, también a aquello que es desconocido, por venir, y que puede hallarse a través del arte, y con ello, la cultura contemporánea se diferencia de lo que es¹. Ambas direcciones nos atraen igualmente, y en este caso, son claves para pensar la maternidad como un colectivo más poderoso y más-que-humano, y enfrentar, desde ahí, el futuro poco prometedor que tenemos delante. Si en la película de Gyllenhaal, la protagonista padece los estragos de la maternidad y la animalidad de su propio cuerpo, en un mundo ligado a la academia y la cultura, y lo hace no sin arrepentimientos, pero dirigiéndose a una redención del rol femenino, un porvenir todavía no presente. Dos películas también estrenadas en 2021, *Cow*, de Andrea Arnold, y *Lamb*, de Valdimar Jóhannsson, presentan un camino alternativo para develar la animalidad de la maternidad como algo que interrumpe tanto a las estructuras sociales tecnopolíticas, como al luminoso arquetipo de la Madre de Dios.

¹ Emanuele Coccia, *Metamorfosis*, 2020, Editorial Cactus, Buenos Aires, [p.165-167]. Plantea al arte como una práctica colectiva que promueve la evolución de la cultura y la naturaleza contemporánea, hacia mundos cuyas ciudades desarrollarán instituciones interespecíficas y paisajes multi-especies.

Al inicio de *Lamb*, los personajes humanos se resisten a explorar los afectos de la maternidad incluso desde los vínculos de la sangre, la carne y la conciencia, por eso es sorpresivo cuando María, que todavía vive apenada por la ausencia de su hija fallecida, Ada, adopta al ser mitad corderita mitad humana que bautiza con el mismo nombre. Vestida como sus padres de acogida, esta segunda Ada es tratada como si fuera una niña, se baña con su madre desnuda en la tina y juega, pero María no comenta la hibridez de su cuerpo (hija de un monstruo) ni el silencio al que está confinada. Junto a la oveja nº 3115, las dos madres de Ada viven en un contexto íntegramente distinto al de Leda, quien expele su *vapor erótico*² mientras da curso a la búsqueda de su *conciencia uncida a la carne*³. Las madres en *Lamb*, en cambio, viven sujetas a otro tipo de función que las mantiene ensambladas a la maquinaria alimentaria de la granja, y María, además, a la tradición familiar judeo-cristiana.

Luma, la vaca lechera en el documental Cow, se suma a estas narraciones donde las protagonistas humanas y animales no dicen directamente si quieren cambiar las cadenas que las atan por capacidad de confesar, pensar o imaginar una vida distinta. Sin embargo, me causó una gran impresión el montaje que muestra a los granjeros de la lechería separando a Luma de sus novillos, y sobre todo, a esta mugiendo continuamente como interpelando y exigiendo su derecho a amamantar, derecho que la madre biológica de Ada, 3115, en *Lamb*, también reclama antes de ser exterminada. Estas imágenes, tanto como las de los nacimientos de animales, alumbran los canales normalmente oscuros de los cuerpos grávidos, y reflejan partes del mundo que no son solamente anatómicos, sino también espejos de un futuro posible. El modo de decir “yo” de Ada está plasmada en su cuerpo alegórico, hecho de ceros y unos, pero ya esa imagen digital testifica la posibilidad de pensar, a través del cine, la hibridez humano-animal como una realidad ya no de territorios exóticos y lejanos, ni de tenebrosos laboratorios científicos, sino en el núcleo de nuestras vidas, relacionándonos cotidianamente con animales de compañía o criando animales de granja.

²Ferrante observa el erotismo de una madre como un flujo de añoranza y deseo activo. Elena Ferrante, *La frantumaglia*, 2017, Penguin Random House, Barcelona, [p.252].

³Referencia al segundo tomo de los diarios de Susan Sontag, *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez*, 1964-1980, 2014, Penguin Random House, Barcelona.



Lamb, Valdimar Johannsson, (2021)

Lamb muestra imágenes que presentan, en tono de ironía, la relación entre humanos y tejidos biológicos de otros seres vivos. Entre otras cosas, son aproximaciones sugerentes en torno a las características de la maternidad humana y la tensión que existe entre su condición subordinada al rol social femenino, y la pulsión mamífera de cuidar y nutrir. María e Ingmar no han podido superar la muerte de su hija, el silencio y la frialdad que los rodea es la sombra de un sufrimiento escondido que los avergüenza; lxs espectadores no alcanzamos a ver el cuerpo de esa hija, pero sí logramos comprender la depresión en los elementos azules y encuadrados de los planos interiores. La cruz sobre la sepultura de esa niña, es el único lugar donde la protagonista se permite expresar la tristeza de ya no tener a su lado al ser que nació de su propio cuerpo. Por otro lado, en varias secuencias vemos en qué consiste el trabajo de los protagonistas, y cómo se alimentan para generar las energías necesarias para atender el establo donde cuidan a sus ovejas. Durante la única escena nocturna, en nochebuena, María sostiene una fuente con un lomo listo para ser ingerido; y en otra escena, Ingmar calienta unos pedazos de carne en un

sartén después de una jornada de trabajo. Lxs espectadores nos preguntamos si esas carnes pertenecieron a alguna de las ovejas que nacieron asistidas por estos cordiales, aunque tristes ganaderos, pero no podemos ver sus cuerpos en el matadero, sin embargo, entendemos que los protagonistas se nutren de la vida de esos animales sin sentimientos aparentes de por medio.

Esta diferencia en la significación de los dos tipos de cuerpos, se ve perturbada con el nacimiento de la niña-cordero, así como también con la estructura de sentimiento de pérdida de Luma. Las imágenes de Ada y Luma son la construcción de formas que traspasan la manera convencional de percibir la vida humana y la de un animal de granja, y nos recuerdan que ambas están hechas de las mismas sustancias. La figura materna también se trastorna en *Cow* cuando se muestran planos del novillo aislado en un corral con una teta sintética: *Madre no equivale a mujer, y viceversa*⁴. Para terminar, se reconoce en estas dos películas su capacidad de alterar los límites de la maternidad sin importar su origen específico, así como también de dar continuidad a preguntas como ¿dónde comienza la maternidad multi-especie?, y ¿dónde se marcan los límites a la cadena alimenticia?

⁴Haraway, Donna, *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. 2019, Holobionte ediciones, Barcelona, [p.90].



Cow (2021), Andrea Arnold

Bibliografía

- Coccia, Emanuele (2020). *Metamorfosis*, Editorial Cactus, Buenos Aires.
- Ferrante, Elena (2017). *La frantumaglia*. Penguin Random House, Barcelona.
- Haraway, Donna (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*, Holobionte ediciones, Barcelona.
- Sontag, Susan (2014). *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez, 1964-1980*, Penguin Random House, Barcelona.

Sobre la maternidad y lo natural en *Lamb* (2021)

Rosario Pilar Roig (Argentina)

Cordobesa (1993). Es dibujante y lo importante lo aprendió de las películas. Estudió lenguaje musical la mayor parte de su vida y la otra parte Psicología (UNC); ejerce el psicoanálisis en la ciudad de Córdoba. Fan del manga y la épica fantástica.



Lamb (2021), Valdimar Johansson

Tal vez la cuchilla del carnicero fuera la redención para este animal, pero él es una herencia y debo negársela. Por eso deberá esperar hasta que se le acabe el aliento, aunque a veces me mira con razonables ojos humanos, que me instigan al acto razonable.
-Franz Kafka

1.

Es Navidad. Las ovejas se agitan en el granero mientras, a través de una ventana hogareña, el gélido desierto islandés contrasta con la música de villancicos, la carne servida y los colores cálidos de una festividad que, como muchas otras en la cultura, se practica -consciente o inconscientemente- con el objetivo de promover la supervivencia de un modo de ver el mundo entre los seres humanos.

La rutina se reanuda con el sol del día siguiente. El paisaje matutino de las montañas nevadas acoge la figura de un granjero (Hilmir Snær Guðnason) que, tridente en mano, comienza a desparramar el alimento para las ovejas. Una de ellas entra en parto. El hombre y su compañera, una mujer con rostro de acero, (Noomi Rapace) la asisten sonriendo y los bebés dan su primer respiro fuera de la panza de su madre. A duras penas pueden pararse: les cuelga el cordón umbilical y se resbalan en sus líquidos mientras su madre les lame los pelos húmedos.

Durante los primeros minutos del film, las breves conversaciones que la pareja tiene respecto al tiempo mientras almuerzan y toman café no harán más que contradecir el falso gusto que él afirma sentir por el *aquí y ahora*. El obvio sufrimiento que comparten por un pasado que desconocemos al igual que por un futuro sin expectativas es lo que un nuevo parto va a revertir. En esta escena, el ritual del nacimiento se modifica. En estado de aparente shock, Ingvar toma la cordera recién nacida, pero no se la da al animal que le dio la vida: quien lo *materne* será María, su compañera.

Durante el día le dan leche en mamadera, la hacen dormir en brazos y luego en cuna. Pero el motivo de la adopción se conserva como un misterio hasta el momento en que la cordera -ahora llamada Ada, como la hija difunta de la pareja- desaparece: harta de llamarla tras la ventana desde el día en que se la quitaron, su madre biológica la rapta y se la lleva por las inmediaciones de la propiedad a sus espaldas. Cuando las encuentran, un plano medio encuadra a la oveja madre agitada mientras observa cómo lxs raptos levantan la cría para llevársela de nuevo a la casa revelando su cuerpo mitad humano. Lxs persigue, se queja, lxs llama. Ante esto, lejos de compadecerse por su angustia la madre adoptiva no puede más que frenar, darse la vuelta y gritarle *¡fuera!* con el odio de quien percibe amenazada su felicidad.

La advertencia de María a la oveja se convierte finalmente en su asesinato una mañana lluviosa que Pétur, el hermano de Ingvar, llega sin previo aviso a la casa para romper el cuento de hadas y algo más. Cuando lxs tres asisten al almuerzo de bienvenida, Ada aparece caminando erguida, vestida con un pulóver amarillo y emitiendo pequeños sonidos ante el llamado a la mesa de su madre. *No está acostumbrada a extraños*, le explica Ingvar a su hermano perplejo, como si una visita lejana fuera foco de mayores conversaciones que la presencia de una criatura híbrida. - *¿Qué demonios es esto?* - *Felicidad*-, le responde Ingvar en otra escena.



Lamb (2021), Valdimar Johannsson

2.

Algo se siente extraño en las imágenes de *Lamb* (Valdimar Johannsson, 2022): la paleta de colores grises, azules y verdes instala una atmósfera de nostalgia y congelamiento emocional que encuentra un respiro de calidez en ornamentos y detalles específicos, como la corona de flores amarillas que María coloca en la cabeza de Ada, despertando su sonrisa. Sin embargo, para quien vive bajo el manto de un Estado que se mantiene a años luz del islandés en materia de políticas de género, lo más disruptivo se ubica en cierta indiferenciación de sus roles tanto dentro como fuera de la casa. La repartición de poder en la dinámica de su vida cotidiana carece de jerarquías marcadas: ambxs se distribuyen el mantenimiento de las tareas en el granero, el manejo del tractor, la recolección del alimento, el marcado de las ovejas, el cuidado de Ada.

Aún más lejos, como “*instancia que organiza lo visible*” (Siety, 2004, p. 27), la cámara fija de Valdimar Johannsson construye un régimen de representación que iguala a humanos y animales. Las prácticas culturales que Ingvar y María realizan como sentarse a comer, sus lecturas, bailar, trabajar la tierra y el amorío, en el lenguaje formal de la película son equiparados a las andanzas del gato, el acompañamiento del perro y el pastoreo de las ovejas y sus crías. Hay un detenimiento en filmar lo que le es propio a cada especie. Así, se atiende de la misma manera al humano y al gato en cada plano de la secuencia en que Ingvar vuelve a la casa para almorzar al mediodía: se lava las manos, corta las papas sobre la mesada y mientras calienta la carne, el gato come a su lado -en el piso- y se intercambian miradas, pero cada uno es individualizado a la altura de su cuerpo. En la

misma secuencia, en el momento exacto en que Ingvar dirige la mirada hacia su compañero, el hombre es filmado desde fuera de la casa en un ángulo lateral que deja ver la (otra) ventana situada en frente suyo: por allí se asoman las montañas, cuya imponente a lo largo de toda la película plantea un límite y una posibilidad de acontecimientos impensados, cercando un territorio simbólico signado por la soledad y dominado por la naturaleza.

Si bien es claro que el punto de cruce más radical entre humanos y animales es trabajado en el trasfondo fantástico de la película, es esta mirada des-antropomorfizada que construye y permea los planos más íntimos lo que animaliza al humano y al revés; es la potencialidad emotiva de los gestos y las miradas de y entre los seres que habitan el territorio lo que propone a los animales como sujetos activos de una complejidad interna que los vuelve agentes de socialización. En definitiva, lo que los iguala es

que son (somos) seres sintientes.

3.

Según Nelly Richard (2009) “*no solo la(s) diferencia(s) sexual(es) sino también el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana.*” (p. 3) En esta línea, la mirada hegemónica hacia las madres -en tanto mujeres- por parte del cine como de otros dispositivos que generan representaciones sociales, se tiñe de los discursos dominantes que objetivan la maternidad como una cuestión biológica y que depende del gestar como algo que simplemente “*les pasa*”, determinando su rol.



Lamb (2021), Valdimar Johannsson

En *Lamb*, la maternidad de María se presenta como un ejercicio mucho más cerca de la apropiación y la contingencia del contexto que del instinto, pero redefiniendo la naturaleza de este último sugiriendo que no camina solo ni siquiera en las ovejas. La operación es dialéctica: ni la humana es insensible a lo fáctico de la carne, ni la oveja es incapaz de extrañar o entristecer.



Lamb (2021), Valdimar Johannsson

Con esto, lo característico del punto de vista en la ópera prima de Johannsson es que binomios como naturaleza-cultura, civilización-barbarie y masculino-femenino se desdibujan en la nieve de las montañas para, hacia el final de la película, reordenarlos: las consecuencias del atrevimiento de los humanos de quitarle su herencia a la oveja madre para luego terminar también con su vida serán nefastas. El empleo del género fantástico, el terror folklórico y los efectos especiales configuran una ficción que, al inicio, trastoca los sentidos instituidos de la cultura occidental para luego imponer otro orden a partir del cual se vuelve posible pensar la relación con una naturaleza de la que ya no es posible la extracción indiscriminada de riqueza y felicidad. Porque así como María corre a patadas de la casa a Pétur, el personaje que soporta toda la carga patriarcal del relato -llegando incluso a acosarla en su propia casa compitiendo con su hermano-, será lo que habita y vigila del otro lado de la ventana (o de la cultura) lo que, finalmente, impondrá el castigo mayor.

Así, tanto en su lenguaje formal como en la trama, *Lamb* es una película austera pero coherente en su propuesta. Importa a la hora de considerar los sentidos sobre la maternidad porque su operación de reformulación de lo natural, como un bumerán, le pega directo a lo más inamovible de la concepción patriarcal del acto de matenar: "animal" es el término con que se cualifica todo aquello que es desdeñable para el orden civilizatorio, entendiendo que la definición de naturaleza subyacente a esta visión no equivale a otra cosa que pasividad. En ella no hay un hacer consciente por detrás. Gestar, parir, amamantar, cuidar en tanto hechos esencialmente instintivos reciben las propiedades de una naturaleza vista como llana y desprovista de complejidad, emocionalidad y raciocinio. La excusa perfecta para normarla.

Corremos el riesgo de estancarnos en sistemas de pensamiento totalizantes en un sentido o en otro: el sociologismo de la experiencia es tan peligroso como su extrapolación biológica. Soportar la incomodidad de no encajar en una matriz única implica abrazar lo transitorio de la experiencia, haciendo del devenir de la vida una constante puesta en marcha del acto creativo. En ese sentido, si hay un modo de ser madre y hacer las cosas, quizás la operación que logre aliviar el mar de contradicciones en el que nadamos cada día pueda tomar prestada la práctica de María: hacer de la vida una construcción subjetivada.

Bibliografía

Kafka, F. (2019) Una cruz. *Obras clásicas de siempre*. Biblioteca Digital ILCE.

Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate feminista*, Vol. 40.

Siety, E. (2004). *El plano en el origen del cine*. España: Ediciones Paidós.

Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine (El Espectador Imaginario, La Pistola de Chéjov), docente y guionista. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de la escuela Aula Crítica de Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay

Malos modales

Sentarse derecha, casi erguida, con la postura de quien sostiene una biblia en la cabeza. El tenedor a la izquierda, el cuchillo y la cuchara hacia el otro lado. No hacer ruido al tomar la sopa. Sonreír siempre. Asistir, no preguntar. Etiqueta y comportamiento ejemplar, sobre todas las cosas. Clara, una mujer afro brasileña, toca el timbre del edificio donde vive Ana. Avisa por el intercomunicador que viene a una entrevista y espera la autorización del guardia. Atraviesa una puerta, luego otra. Le ordenan subirse por atrás, por el ascensor de servicio. Cumple, obedece, sigue las órdenes. Su visita inesperada confunde a Ana, una mujer de clase alta embarazada de un par de meses. No tenía cómo avisarle, argumenta Clara. Ana le recibe igual, a pesar del currículum laboral paupérrimo de Clara en comparación con la anterior candidata. Cuando todo parece perdido, entre miradas compasivas e incómodas, Ana sufre de un espasmo súbito. Sin dudar, Clara suelta su cartera y se coloca detrás de ella. Sujeta sus brazos y presiona sus hombros. Le sostiene. Le dice que respire hondo. El contacto es íntimo, la cercanía entre ambas esconde sus diferencias. El dolor merma, la agitación disminuye. Y Clara obtiene el trabajo.



El inicio de *Los buenos modales* (*As Boas Maneiras*, Juliana Rojas y Marco Dutra, 2017) establece el antagonismo extremo entre ambas mujeres: por un lado Ana, blanca y adinerada, y por el otro, Clara, negra y de bajos recursos. Clara empieza a trabajar para Ana, ayudándola con los quehaceres domésticos, preparando la habitación del hijo aún no nacido, cocinando para ella sin preocupación más que llegar a fin de mes y poder pagar su renta. Pero a medida que avanza el complicado embarazo de Ana, y su comportamiento se torna aún más inquietante, su relación va adquiriendo otros tintes, borroneando las fronteras que antes las separaban. Con los episodios de sonambulismo de Ana, y el atento cuidado de Clara, lo subversivo irrumpe. Cuando lo socialmente aceptado se ve alterado, los pisos immaculados se ensucian, las sábanas se manchan de sangre y la noche copta el día. Atentar contra los buenos modales tiene su condena.

Los buenos modales es una película de comportamientos incómodos - al menos ante los ojos de quienes juzgan- y de castigos que recaen sobre sus protagonistas cuando ellas evaden el orden moral establecido. A tres pecados, tres maldiciones consecuentes e irreversibles. La concepción del hijo que espera Ana, fruto de una aventura de una noche, condena a la mujer a engendrar una criatura-monstruo, como si la fuente de todo mal acaecido sobre ella fuera culpa de aquel encuentro prohibido. En los edificios impolutos de Sao Paulo, la sexualidad femenina debe estar contenida, ya sea en un espacio o con la presencia de una figura masculina-paternal, es decir un marido o un futuro padre. Un hijo bastardo es una vergüenza, y el precio que Ana paga es su marginalización. Su familia la ignora, su compromiso se deshace, y sus amigas la evitan, como si portara en su vientre una enfermedad contagiosa. En las esferas económicas y sociales donde Ana transita, una relación extramatrimonial y una paternidad ausente son síntomas de un comportamiento indecoroso. El día de su cumpleaños, Ana se emborracha y baila sola, hasta que llega Clara y la embarazada encuentra un hombre sobre el cual recostarse.



Los buenos modales (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra

El rechazo del mundo exterior las confina al departamento. Una noche, Ana revuelve la heladera buscando algo que comer. Cuando Clara acude a su auxilio, Ana le sujeta con fuerza. Sus ojos, ahora amarillos, encienden sus facciones, como si estuviera poseída por alguna fuerza externa. Ana hunde sus uñas sobre los brazos de Clara. Huele su piel, lame su pecho, y busca su boca como un animal famélico. El beso pronto escala en exasperación, hasta que Ana muerde el labio de Clara y corta su boca. Al día siguiente, Clara esconde sus heridas, pero también empieza a llevar un registro de los eventos paranormales de Ana. Y es aquí, algunos días después, cuando Ana buscará de nuevo el cuerpo de Clara, esta vez despierta y consciente. El segundo pecado, una relación lésbica. Mientras alcanzan el orgasmo, con el hijo en el vientre entre ambos cuerpos desnudos, las mujeres sonríen en éxtasis. Los límites que las separan se transgreden por completo. Ellas se toman de la mano en la cita con el ecógrafo, escuchan juntas los latidos que resuenan de la pantalla. Clara le regala un libro de nombres de bebés a Ana, se corta su mano y le da de comer su propia sangre. El embarazo solitario de Ana, marginada por su propio entorno familiar, muta a otra cosa, un capullo alejado del bullicio externo. Pero el idilio dura poco, muy poco. El acercamiento implica el horror y la desgracia, pues aquí la maternidad *queer* es una aberración.

Varios años más tarde, Clara y Joel (hijo biológico de Ana) habitan en un modesto departamento en las afueras de la ciudad. Clara ha encontrado la manera de contener, al menos temporalmente, la transformación de su hijo. En los días de luna llena, ella encierra al niño en un cuartito hermético donde nadie puede oírlo ni verlo. Al día siguiente, la madre borra las evidencias de la metamorfosis de Joel. Le corta las uñas, le depila el vello del cuerpo, le prepara un *tupper* con verduras hervidas. Clara adopta la figura de madre abnegada, esconde su duelo y se sacrifica para ajustarse a un modelo de mujer-madre ideal dentro de su propia estructura social. Su relación con Ana permanece un secreto, al igual que cualquier otra relación sexo-afectiva que pudiera entablar

pasa a un segundo plano. En contrapartida, el miedo al fracaso, de portar la etiqueta de una maternidad fallida condiciona sus acciones. Pero es solo una cuestión de tiempo, una vez más, para que el pequeño lobizón empiece a evidenciar en público su transición. Y aquí, el tercer y último pecado: cuando Joel adopta los comportamientos de un hombre lobo, su presencia en el mundo humano es inaceptable; ambos seres no pueden congeniar. Cuando lo que ocurre en privado, sucede en un espacio público, un centro comercial, las consecuencias son fatales. Con la luna llena corre sangre. El barrio se levanta para linchar al niño, a sus ojos un ser anormal. Lo distinto genera miedo, odio, y violencia. Lo divergente, lo inclasificable, lo *queer* debe ser purgado.

En *Los buenos modales*, la sexualidad femenina, la maternidad *queer* y les hijes trans son los monstruos de su tiempo, sobre todo cuando sobrepujan las barreras sociales y raciales. Mejor sonreír, aceptar, y no mezclarse. Respetar los linderos físicos y corporales; esconderse. Cuando todo parece perdido, Clara acepta su condena y la de su hijo. Madre e hijo se dan la mano para enfrentarse a la turba enfadada. Me gustaría pensar que sobreviven el enfrentamiento, o que entre la muchedumbre alguien baje las armas, como la amiga de Joel que se aparta de la manada. Me gustaría pensar en mundos posibles donde las reglas de etiqueta nada importan, donde los códigos genéticos no se impregnen como maldiciones sobre el cuerpo. Por de pronto, me siento derecha.

Los buenos modales (2017), Juliana Rojas y Marco Dutra





la
rabia

rabia
expandida)))

(selección curada por el
equipo editorial).

Mi madre me tiene rabia (2020)

Victoria Linares Villegas (República Dominicana)

Es una cineasta queer de República Dominicana. Estudió Cine en The New School. Sus cortometrajes han sido parte de la selección oficial en festivales como New Orleans Film Festival y AMOR Festival Internacional de cine LGBTQ+, entre otros



Una hija intenta alcanzar el rencor que le guarda su madre, un resentimiento tan hondo que debe ser tachado apenas se enuncia, un poco por temor a no poder borrarlo jamás, un poco por pudor. La angustia de tres generaciones se gesta en la placenta y nutre al hijx aún después de nacer, un código genético desazonado que se hereda de abuela a madre, de madre a hija. Sobre fotografías viejas, soportes inamovibles de un pasado entumecido, la directora raya y tacha, evoca y olvida. Tal como un sueño que se escurre del recuerdo, a veces la reminiscencia sonora de un pasado ahoga su voz, en otras, es el silencio que confiesa sus mayores temores. Mientras pinta de colores el rostro de su madre, Linares Villegas admite verdades sobre mentiras. Cuando la cama se funde con lo público, la búsqueda desnuda el cuerpo y exhibe sus heridas. El espacio fílmico es un marco para contar secretos y desembarazarse de la herencia emocional.

<https://vimeo.com/294282001>

Contraseña: mimadre

A photograph of a woman with long brown hair, wearing a light blue dress, holding a baby in a white patterned shirt. She is making the 'rock on' hand gesture with her right hand. To her right, a young girl with long brown hair, wearing a dark floral dress, is also making the 'rock on' hand gesture. The background is a grassy field with a brick house in the distance. The title 'la rabia' is overlaid in large white letters.

la rabia

larabiacine@gmail.com

www.larabiacine.com

