

Universidad Nacional de San Martín
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales

Tesis de Maestría en Historia Del Arte Argentino y
Latinoamericano

**Las redes femeninas y la organización social de los cuidados
en el cine argentino contemporáneo**

Maestranda

Lic. Laura Cristina Olivero

Director

Dr. Jorge Eduardo Sala

Octubre 2023

ÍNDICE GENERAL

Introducción	4
Presentación del problema de investigación y antecedentes sobre el tema	4
Marco teórico y metodológico	11
Estructura de la tesis.....	16
Capítulo 1: Familiarización de los cuidados, maternalismo y redes femeninas de apoyo para la OSC	20
1. a. La economía del cuidado.....	20
1.b. Redes para la maternidad intensiva: <i>De nuevo otra vez</i> y <i>Mi amiga del parque</i>	21
1.c. Cuidados en el vecindario: <i>Monobloc</i> , <i>Las mantenidas sin sueños</i> y <i>El llanto</i> ..	31
1.d. Circularidad femenina en los cuidados intrafamiliares y de adultas mayores: <i>Los pasos</i> y <i>Otra madre</i>	42
1.e. La orfandad y la casa. La defunción de cuidadores/as familiares y el duelo en su hogar: <i>El año del león</i> y <i>Abrir puertas y ventanas</i>	48
1.f. Inconsistencia de las redes para el cuidado familiar: <i>Aire</i> , <i>Por tu culpa</i> y <i>Alanis</i>	54
1.g. Conclusiones	64
Capítulo 2: Las trabajadoras del cuidado	69
2.a. El cuidado en el bienestar social. Redes de cuidadoras en las configuraciones dinámicas de la OSC	69
2.b. Cuidados en el mercado: el servicio doméstico en los films <i>Cama adentro</i> y <i>Nosilataj. La belleza</i>	71
2.c. Cuidados entre el Estado y la comunidad: el trabajo social en el film <i>Los labios</i>	88
2.d. Cuidados en las instituciones educativas: <i>Ciencias naturales</i>	93
2.e. El descuido como crisis: <i>El cuidado de los otros</i>	98
2.f. Conclusiones.....	103

Capítulo 3: La gestión de los cuidados en las instituciones de encierro y las redes femeninas intra/extra muros	109
3.a. El derecho al cuidado. Derechos en tensión en las instituciones de encierro ...	109
3.b. Redes femeninas extra-muros: <i>Por sus propios ojos</i>	112
3.c. Redes femeninas intra-muros: las madres encarceladas en <i>Leonera</i>	118
3.d. Madres adolescentes en instituciones de cuidados alternativos: <i>Hogar</i>	127
3.e. Las cuidadoras: el documental <i>La visita</i>	133
3.f. Conclusiones	137
Conclusiones generales	141
Bibliografía	148
Filmografía	159
Anexo	160

Introducción

Presentación del problema de investigación y antecedentes sobre el tema

En el recorrido por la cinematografía nacional, tras la irrupción del *Nuevo Cine Argentino*, me he detenido frente a un conjunto de films coprotagonizados por mujeres ante el cual emergía el interrogante respecto a la naturaleza de los vínculos establecidos entre dichos personajes ¿Qué era lo que tenían en común estas relaciones de tan diversa índole? El descubrimiento consistió en quitar el velo sobre una invisibilizada actividad cotidiana: el intercambio de cuidados.

Para la incorporación de esta temática en el análisis fílmico propongo en una primera instancia, a nivel macro, distinguir cuáles son los ámbitos intervinientes. En este sentido, el concepto de la *organización social de los cuidados* permite reconocer la participación de la familia, el mercado, el Estado y la comunidad en la producción y distribución de los mismos dentro de las estructuras narrativas. En una segunda instancia, desde el nivel micro, se puede acceder a un punto de vista en los relatos que coincide con la posición de las cuidadoras en el espacio donde se desenvuelven sus prácticas.

Como comienza a desprenderse de la descripción de este escenario, son los personajes femeninos quienes cargan con la responsabilidad de los cuidados, lo cual se encuentra en correspondencia, dentro del sistema patriarcal, con la adjudicación de una presunta capacidad innata en estas para la asistencia de los /as otros/as. Desde una perspectiva de género que cuestiona esta premisa es que propongo el abordaje en las películas de la conformación de las redes femeninas para el cuidado en torno a los distintos marcos institucionales. En estas configuraciones audiovisuales encuentro una representación de la idea planteada por Marcela Largarde de los Ríos, para quien “la mujer es un hecho colectivo” (2012a, p. 476) que requiere de otras mujeres para poder responder a los mandatos de la feminidad.

En estos relatos se destacan dos figuras intrínsecamente conectadas. La primera de ellas es *la madre*, ocupando un rol sobre el cual se ha montado el paradigma idealizado de un modelo altruista de provisión de cuidados. La otra figura atañe a las *trabajadoras del cuidado* remunerado, realizando oficios feminizados en cuyas características subyace externalizada la demanda de la abnegación materna.

Estas labores se encuentran vinculadas a estereotipos provenientes del orden familiar y religioso, conllevando un sensible compromiso afectivo y físico para contribuir al bienestar ajeno.

El interrogante inicial se multiplica por varios ¿Cómo se construyen desde el cine estas redes? ¿Cómo se relacionan con los estereotipos de género? ¿Quiénes son las cuidadoras? La respuesta se perfila en la diversidad desde una mirada global. Esto es, por una parte, mediante la situación conflictiva que origina la construcción de la red en cada relato accedemos a las experiencias particulares de las cuidadoras. Por otra parte, tomando el conjunto de películas desde la perspectiva de la organización social de los cuidados (en adelante OSC), el análisis cinematográfico permite visibilizar una problemática estructural que traslada al orden de la representación el lema feminista de que *lo personal es político*.

De tal manera, se ponen en escena los costos y desventajas que significa para las mujeres una división sexual del trabajo que históricamente las ha puesto a cargo de las tareas de cuidados en la esfera privada y pública. Y es así como en los films las cuidadoras conforman redes desde los diversos marcos contextuales: están aquellas que se inscriben en el entorno íntimo y comunitario, las niñeras y las empleadas del servicio doméstico provenientes del mercado, así como también la maestra, las médicas y las trabajadoras sociales que responden al Estado. Por otra parte, estas relaciones revisten distintas condiciones de reciprocidad y asimetría de poder, expresando las diferencias existentes entre las mismas mujeres. En lo que respecta a la responsabilidad asumida por las cuidadoras dentro de los films, se observa en el orden práctico la incidencia de un ejercicio moral que, lejos de ser imparcial, se encuentra anclado en el compromiso interpersonal y se rige por una *ética del cuidado* que guía las decisiones cotidianas.

Al atender a las locaciones donde se gestionan y circulan los cuidados, se propone una distinción entre los hogares familiares y las instituciones de encierro. Incorporar dentro del corpus esta última dimensión posibilita la aproximación sobre un terreno que sufre aún una mayor invisibilización, en donde los cuidados no dejarán de ocurrir. Frente a estos espacios en extremo normativizados las redes se construyen dentro, fuera y a través de los muros, exacerbándose tanto el rol de la cuidadora, así como la relevancia de un enfoque que se habrá de profundizar

posteriormente: *el derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse (autocuidado)* en condiciones dignas en las diferentes circunstancias y etapas del ciclo vital.

En consonancia con la propuesta de la presente tesis, se ha confeccionado un corpus fílmico que articula las dos miradas mencionadas: las experiencias particulares de las cuidadoras en cada relato y la estructura global de la OSC que subyace a dichas historias. A tal fin, se han distribuido las películas en tres categorías para el abordaje de los modelos de cuidados en diferentes grados de institucionalización:

a) “Familiarización de los cuidados”: *Monobloc* (Luis Ortega, 2004), *Las mantenidas sin sueños* (Martín Desalvo y Vera Fogwill, 2005), *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2009), *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011), *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015), *Alanís* (Anahí Berneri, 2017), *El año del león* (Mercedes Laborde, 2017), *Otra madre* (Mariano Luque, 2017), *Aire* (Arturo Castro Godoy, 2018), *El llanto* (Hernán Fernández, 2018), *De nuevo otra vez* (Romina Paula, 2019) y *Los pasos* (Renzo Blanc, 2020).

b) “Trabajadoras del cuidado”: *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Los labios* (Iván Fund y Santiago Loza, 2010), *Nosilatiaj. La belleza* (Daniela Seggiaro, 2012), *Ciencias naturales* (Matías Lucchesi, 2014) y *El cuidado de los otros* (Mariano González, 2019).

c) “Cuidados en las instituciones de encierro”: *Leonera* (Pablo Trapero, 2008), *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *Hogar* (Maura Delpero, 2019) y *La visita* (Jorge Colás, 2019).

A través del análisis de la representación de la OSC en la cinematografía contemporánea, me propongo dar cuenta de los diferentes niveles de conflictos que emergen al ocupar las protagonistas las posiciones de cuidadoras. La expresión de estas experiencias dentro de los films pone en crisis la naturalización del modelo universal y altruista de cuidados, revela los costos de oportunidades sufridos, despliega las ambiguas evaluaciones de riesgo y protección que guían sus decisiones morales, delata la vulneración del derecho al cuidado y expone el fracaso del Estado como garante de la corresponsabilidad de género y social en la organización del cuidado. Son cuidadoras en plural, estableciendo relaciones que habilitan la incorporación de una mirada interseccional que permite distinguir la incidencia de factores de clase, etario y étnico-racial. Si bien sus prácticas se despliegan en

escenarios habitados por contradicciones, no por eso dejarán de ser sus competencias fiscalizadas. Son mujeres formando redes como estrategias de conciliación para habitar sus roles en la distribución del cuidado.

El arco temporal seleccionado entre los años 2004 y 2019 corresponde a un campo cinematográfico local que ha sido transformado por el *Nuevo Cine Argentino* (en adelante NCA) surgido a mediados de la década del noventa, respecto al cual existe una abundante bibliografía sobre distintas aristas de este fenómeno (Aguilar, 2010; Amado, 2002, 2009; Andermann, 2015; Aprea, 2008; Bernades, Lerer y Wolf, 2002; Campero, 2009; Moore y Wolkowicz, 2007; Page, 2009; Peña, 2003; Rangil, 2007). Confluyen en el mismo una diversidad de aspectos, tales como el impulso promovido por las modificaciones introducidas a la Ley de Fomento de la Cinematografía Nacional con la sanción de la Ley 24.377 en el año 1994, la formación profesional en las escuelas de cine, la circulación de las películas en festivales nacionales e internacionales, la incidencia de la crítica especializada, las posibilidades brindadas por las nuevas tecnologías y los cambios generados en los modos de producción y financiamiento. En consideración de la heterogeneidad de las estéticas que expresa dicha renovación se han señalado elementos recurrentes, entre los cuales se encuentran la redefinición formal del estatuto de la política (Aguilar, 2010), la asunción de una posición de ruptura con el cine precedente, el anclaje en la contemporaneidad de historias que se extienden en un breve lapso temporal, el diálogo fluido entre documental y ficción, la indagación sobre el habla coloquial, la exploración de locaciones, los finales abiertos, las renovaciones del casting y la incorporación de actores/actrices no profesionales. Estos factores y características participaron en la consolidación de un cambio de escenario estimulado por el NCA que, ya arribando el año 2004, se ofrece como un posible marco de antesala para futuras derivas en la cinematografía local, como ser la construcción del presente corpus desde la perspectiva contemporánea de los cuidados.

Entre la bibliografía destacada anteriormente, Gonzalo Aguilar (2010) ha incursionado en la problematización de la familia dentro del NCA a través de dos categorías que se han demostrado fecundas para el análisis: el *sedentarismo* y el *nomadismo*. El autor propone considerar que si el permanente movimiento nómada responde a la ausencia de un hogar y de lazos familiares de pertenencia, el sedentarismo, por su parte, reflejaría la ineficacia de dicha institución y la parálisis

de quienes intentan perpetuar este orden de efecto claustrofóbico. Este cuestionamiento desde el nivel de la representación, se puede articular con la lectura que en la sociología realiza Elizabeth Jelin (2010) sobre la desestructuración del modelo patriarcal de la familia nuclear. Esta era una formación específica que se encontraba basada en el control del padre sobre los otros miembros, dentro del contexto de la convivencia de una pareja heterosexual con su descendencia en el espacio privado de una residencia. Es justamente en la apertura de este hogar que la autora efectúa —para reparar en las actividades domésticas, las personas y los recursos que participan en la organización social de la cotidianeidad—, donde se puede encontrar la puerta de acceso de las redes femeninas que intervienen en el cuidado de los integrantes familiares en los films.

Pongo en continuidad esta línea de diálogo sobre la institución familiar con el trabajo de Eduardo Cartoccio (2016), en donde el autor reconoce en el NCA la configuración de una enunciación juvenil que desplazaría a la paterna. Frente a la descripción que emprende del desdibujamiento de dicha autoridad, lo que se plantea desde esta tesis, en forma paralela, es la imposición de la figura materna. Esto se manifiesta en los films a través del carácter significativo que adquiere la línea genealógica femenina y de la posición inexistente o periférica de los personajes paternos en la organización familiar de las protagonistas y en los relatos.

Entre las transformaciones en el campo de la cinematografía local se debe añadir la notable incorporación de la mujer en distintas áreas de la producción —al margen del ámbito actoral y las tareas de vestuario, maquillaje y corte de negativos a las que se encontraba tradicionalmente circunscripta—. Si bien en el presente corpus se contemplan películas dirigidas no solo por directoras, la decisión de destacar esta línea de investigación persigue el objetivo de aseverar la importancia que para el cine contemporáneo significó la apertura a una diversidad de perspectivas autorales y de experiencias sesgadas históricamente debido a la discriminación de género. Estas renovaciones en el orden artístico enriquecieron el horizonte de representación y promovieron el desarrollo de una perspectiva de género para el análisis de los universos femeninos en el cine.

En el abordaje de esta inserción se pueden nombrar las publicaciones de Viviana Rangil (2005, 2007), la tesina de María Eugenia Miranda (2006) y el libro de Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (2014), cuyos estudios coinciden en la

exploración de un cine realizado por mujeres en plural, en oposición a la búsqueda de la manifestación de una esencia femenina. La introducción de la teoría feminista se hacía explícita desde un comienzo con Viviana Rangil (2005) cuando proponía examinar las repercusiones del incremento de la participación de las mujeres dentro de los ámbitos de la representación, recepción, investigación y producción; así como también la necesidad de desarrollar un lenguaje apropiado que promueva la interlocución con la mirada oposicional/alternativa planteada por la intervención feminista.

La incursión de las cineastas contemporáneas es analizada también por Ana Forcinito (2013, 2018) desde las dimensiones de la temática y de la estética. Es así como en dichas obras la autora puede reconocer respectivamente, por un lado, visiones culturales marcadas por el género femenino que exploran el ámbito doméstico y privado; mientras que por el otro, detecta el uso estratégico de la deformación visual y del registro acústico para aludir a los mundos invisibilizados por la marginación y excluidos de la imagen narrativa.

Estas transformaciones, que se hallan operando en el ámbito de la producción, son expuestas por Julia Kratje (2019) a través de lo que denomina, dentro del cine contemporáneo, la *atmósfera generizada*. Según este concepto, la construcción de climas y estados de ánimos que apelan a los ritmos minimalistas de la vida cotidiana, habilitan las condiciones de visibilidad de *otros* sujetos y vínculos sociales, como sucede a través de las huellas de experiencias vinculadas a las relaciones de género. En el desarrollo de estas nuevas configuraciones sensibles, pueden surgir entonces

figuras inéditas, formas textuales y personajes, que no se circunscriben al tradicional universo ‘masculino’ (fútbol, política, bares, erudición, violencia), sino que exponen personalidades singulares que, en el caso de las mujeres, no redundan en su exhibición como madres abnegadas o como objetos sexuales. (p. 103)

Para la formulación de su concepto de *atmósfera*, la autora articula las nociones de *stimmung* e idiorritmia con la teoría feminista, retomando de esta última la idea de la “*experiencia* como una forma de habitar el tiempo y marcar el espacio, que toma en cuenta la duración, los movimientos, la percepción” (p. 89). Esto último

es crucial para comprender el aporte singular de la incorporación femenina, al interpretarlo en semejanza con “las raíces corpóreas de la subjetividad” que plantea Rosi Braidotti, para quien el sujeto “mujer” se corresponde con el sitio de un conjunto de experiencias múltiples y potencialmente contradictorias, en el que se superponen lo físico, con lo simbólico y lo sociológico (2000, pp. 29-30)

Estos y otros aspectos son trabajados por Michael Karrer (2017) en el diálogo que propone con distintas voces provenientes del plano internacional y local respecto a la irrupción de las directoras argentinas, destacando elementos como ser el giro hacia la interioridad y la cotidianeidad, la destitución de la figura paterna, el despliegue del *tiempo reproductivo* (que incorpora al trabajo doméstico y de cuidados, pero también al ocio y la recreación), la desnaturalización y contextualización de la figura materna, y la importancia de considerar las diferencias entre mujeres desde la interseccionalidad.

En el orden de la representación materna, el artículo de Marcela Visconti (2021) plantea su desestabilización en el cine contemporáneo de ficción y documental a través de la presencia de diversas figuraciones de maternidades. La autora repasa modelos anteriores, como aquellas protagonistas de los *melodramas de madres* dadoras de un amor incondicional y víctimas del destino o el azar, así como su posterior deconstrucción feminista en manos de María Luisa Bemberg. En la tesis daremos cuenta de dicha diversidad, desde una perspectiva interseccional que incorporará factores como el étnico-racial, la clase y la edad, así como también las experiencias maternas dentro y fuera de la prisión. Se procederá a una desmitificación del modelo altruista de cuidados materno y se desplazará la figura del patriarca frente a la relevancia de las redes femeninas que participan de la organización del cuidado familiar a través de prácticas alternativas de comaternidad.

En este repaso bibliográfico se ha buscado propiciar un diálogo fecundo respecto a las transformaciones en los regímenes representacionales motivadas por el desenvolvimiento del NCA y la creciente inserción femenina en el campo cinematográfico. No obstante lo cual, al situar la lente en los vínculos entre las protagonistas se desprende una perspectiva de análisis que habilita la emergencia de elementos que los textos previos no tuvieron en cuenta o bien no sistematizaron: en particular me refiero a la puesta en escena del intercambio de cuidados a través de los

trabajos y afectos involucrados, mediante las figuras de las cuidadoras, dentro de los espacios ambiguamente delimitados por los diferentes marcos institucionales.

Se plantea una mirada dual que concentra el orden macrosocial de la OSC, pero focalizando y visibilizando las situaciones de la vida ordinaria en donde se construyen las redes femeninas que exponen la vulnerabilidad e interdependencia de los personajes que cuidan y son cuidados. En estas narrativas, las prácticas de las cuidadoras se representarán a través de los conflictos, tensiones y estrategias que rodean la asunción de las responsabilidades demandadas y el despliegue de una ética del cuidado.

Marco teórico y metodológico

Para el abordaje del problema de investigación se propone una perspectiva sociocultural en la cual se articulan principalmente teorías provenientes de la cinematografía y de los estudios vinculados al campo de los cuidados. De tal modo, la metodología de trabajo se sustenta en el análisis de las estructuras narrativas del corpus fílmico, a través del examen de los mecanismos de representación de las configuraciones de las redes femeninas desde la óptica del horizonte trazado por la OSC.

Dentro del marco teórico de los cuidados se pueden señalar en la región latinoamericana la preeminencia de cuatro miradas analíticas situadas sobre la economía, el bienestar social, el derecho y la ética (Batthyány, 2020). Estas perspectivas permitirán incorporar los conceptos de modo progresivo en el desarrollo de los capítulos.

Se trabajará partiendo de la definición que de los “cuidados” brinda Carol Thomas (2011):

Los cuidados son la prestación remunerada o no remunerada de apoyo en la cual intervienen actividades que implican un trabajo y estados afectivos. Los prestan principal, aunque no exclusivamente, mujeres, tanto a personas adultas sanas como a personas dependientes y a los niños y niñas en la esfera pública o en la esfera doméstica, y en una diversidad de marcos institucionales. (p. 169)

Se ampliará la descripción de este concepto al tomar en consideración las dimensiones señaladas por Rodríguez Enríquez y Pautassi (2014) en lo que refiere al cuidado directo, al autocuidado, a la provisión de las precondiciones necesarias (compras, preparación de alimentos, limpieza, etcétera)¹ así como a la gestión mediante la coordinación y la supervisión. Paralelamente, como desarrollan las autoras, la categoría de la OSC permitirá dar cuenta de “la manera en que interrelacionadamente las familias, el Estado, el mercado y las organizaciones comunitarias, producen y distribuyen cuidado” (p. 11).

La rama de la *economía del cuidado* habilitará un enfoque que abarcará el trabajo no remunerado realizado en los hogares, así como también los oficios ejercidos en la esfera de la economía del mercado remunerado por *las trabajadoras del cuidado* (Esquivel, 2011, 2016; Esquivel y Pereyra, 2016; Rodríguez Enríquez, 2015). La presencia de un contenido de cuidados en labores feminizadas provenientes de sectores como la salud, la educación, el trabajo social y el servicio doméstico ha sido vinculada a una desjerarquización social de las mismas, debido a los estereotipos de género que asocian estas actividades con una supuesta capacidad y disposición innata de las mujeres para la asistencia de otras personas.

Se articularán los estudios que indagan sobre la estratificación socio-económica que alberga la OSC y el papel del Estado (Esquivel, 2011; Faur, 2009, 2014; Rodríguez Enríquez y Pautassi, 2014), con una aproximación interseccional que pondrá al descubierto las diferencias entre las mujeres según factores como los étnico-raciales, la clase y la edad. Es así como las posibilidades de desfamiliarizar y desmercantilizar los cuidados se encontrarán limitadas dentro de un contexto de políticas estatales insuficientes y de corte maternalista que favorecen un régimen que tiende a familiarizarlos. Se producirá entonces lo que Joan Tronto (2005) denomina un *círculo vicioso del cuidado*, al exacerbarse las desigualdades entre quienes cuentan con mayores recursos y acceso a los mismos, en desmedro de quienes al asumir desproporcionadamente su carga se instalan en una posición de desventaja.

La *opacidad* que caracteriza a los cuidados es lo que se revelará y problematizará en el corpus fílmico. Desde la focalización sobre las cuidadoras se

¹ Las actividades domésticas serán comprendidas como formas de “cuidado indirecto” (Esquivel, Faur y Jelin, 2012, p. 19).

visibilizarán los trabajos y afectos que envuelven sus prácticas en la vida cotidiana, incluyendo los *saberes discretos* que Pascale Moliniere (2018) distingue en ciertos trabajos de cuidados, cuya eficacia reside en no despertar la atención de quienes se benefician con ellos.

La asimetría de poder que instala la gestión de los cuidados, evidenciará los rasgos de arbitrariedad, dependencia y sometimiento que pueden comprometer. La imposición de sentido respecto a cuáles son las necesidades de quienes los reciben y cuáles las modalidades adecuadas para brindarlos, implicará un acto de *violencia simbólica de la interpretación*, concepto que Valeria Llobet (2010) toma de Piera Aulagnier para abordar los cuidados de menores institucionalizados/as. El desarrollo de sus investigaciones permitirá una aproximación a la exacerbación de esta dimensión política en el marco de los establecimientos de encierro que se trabajarán en el corpus, lo cual abre un diálogo teñido de tensiones desde el enfoque que sostiene el *derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse* (Pautassi, 2007, 2016, 2023) en condiciones dignas durante las diferentes circunstancias y etapas del ciclo vital. Desde esta mirada, se analizará a su vez la violencia estructural que subyace en las prisiones y la manifestación de otro tipo de *experiencia carcelaria* (Ferrecio, 2017) que afecta a las redes externas femeninas que proveen cuidados a los/as prisioneros/as.

Se recuperará la noción del *maternalismo* como la “perspectiva que supone a las mujeres sobre todo como madres, y a las madres como las mejores cuidadoras de sus hijos” (Faur, 2014, p. 14) presente en las prácticas, las representaciones subjetivas, las instituciones y el diseño de políticas sociales. Aquí subyacen tanto la ideología de la *maternidad intensiva* basada en la crianza generosa guiada por expertos (Hays, 1998), así como la exaltación del *amor maternal* que sustenta una supuesta función natural y social, cuyo cumplimiento abarcaría desde el embarazo hasta la adultez de los/as hijos/as (Badinter, 1991). Precisamente, la demanda a la maternidad de este modelo altruista que brinda amor y asistencia, también se puede trasladar a las condiciones precarizadas dentro de las cuales se plantean trabajos relacionados al cuidado dentro de la esfera pública. En la representación de estas trabajadoras remuneradas se expresa un involucramiento afectivo y físico que en ocasiones pone en suspenso la preocupación por el propio bienestar. Tal es así como,

la feminización naturalizada de estas prácticas y la infravaloración de sus contenidos, enmascaran su complejidad y las diversas dimensiones que competen.

Las decisiones asumidas por las cuidadoras que transitan en los films se vincularán al desarrollo de lo que Gilligan (1982) llamó la *ética del cuidado*, un concepto que ha sido fuente de múltiples debates y reelaboraciones, como las emprendidas por Tronto (1987, 1993, 2011) y Molinier y Arango (2011). De esta noción tomaremos algunos elementos centrales de sus premisas, como ser el reconocimiento de una perspectiva contextual, basada en la responsabilidad y el compromiso interpersonal, que se despliega en las experiencias cotidianas a través del cuidado comprendido como una actividad. De tal modo, se encuentra planteada en términos disímiles a los de una ética de la justicia fundada en la imparcialidad de los principios universales y abstractos.

Desde estas observaciones sobre el funcionamiento de la OSC es que adquiere relevancia la concepción *la mujer como un hecho colectivo*. La superposición de responsabilidades que se aglutinan en su rol social, ha sabido contar a lo largo del tiempo con una red femenina de apoyo a través de lazos de diversa índole. Se destacará, por tanto, la importancia de las *genealogías femeninas* que dentro y fuera de la familia han configurado tradicionalmente dichas redes, y de cuya experiencia el feminismo sustrajo la visión política de la *sororidad* (Lagarde de los Ríos, 2012b, p. 548). El ocultamiento de estas genealogías en el orden cultural y social ha sido objeto de estudio por parte de Luce Irigaray (1985) en su análisis sobre el matricidio en los relatos mitológicos, trazando un paralelo con lo que ocurre en el núcleo parental en donde la mujer es exiliada de dicho linaje hacia la familia del padre-marido y el apellido patrilineal. Esta autora invita a reflexionar sobre el carácter histórico del presente corpus fílmico y los factores que inciden en la expresión contemporánea de narrativas audiovisuales centradas en las redes de cuidadoras.

La perspectiva de estudio propuesta encuentra una correspondencia con la concepción de Raymond Williams respecto a la cultura como “el sistema significativo a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (1994, p. 13). Este enfoque puede articularse con diversas intervenciones feministas en los estudios artísticos. Convergen aquí propuestas como ser la posición de Anette Kuhn (1991) sobre el

“aparato cinematográfico” en tanto “producto de las interacciones de las condiciones económicas e ideológicas de existencia del cine en cada momento de la historia” (p. 211), poniendo en juego aspectos ligados, por un lado, al análisis textual cinematográfico y al funcionamiento de los mecanismos internos para la producción de significados, y por el otro, al contexto institucional, social e histórico de producción, distribución y exhibición de las películas.

Es propicio recuperar también la visión de Griselda Pollock sobre el carácter productivo de nuevos significados que posee el arte, “una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso se redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos” (2013, p. 75). Resulta primordial la necesidad que plantea de detenerse en la influencia mutua que se manifiesta entre las categorías de género, clase y raza. Por otra parte, se puede trasladar su perspectiva hacia el interior de la cinematográfica para considerar un doble marco que contemple, tanto la especificidad y los efectos de esta disciplina, así como su interdependencia con diversas prácticas sociales y discursos que colaboran en su inteligibilidad y significado.

Se traduce fundamental para el análisis la diferencia que Teresa De Lauretis propone entre “la mujer”, como una construcción ficticia y esencialista fruto de los discursos hegemónicos occidentales, y “las mujeres”, como sujetos históricos reales² (1992, pp. 15-16). También lo es el movimiento que realiza Rosi Braidotti (2000) al retomar la separación mujer/mujeres en términos de representación/experiencia, para proceder al reconocimiento, tanto de las múltiples diferencias entre las mujeres que complejizan la condición común frente a la opresión masculina, así como las diferencias hacia el interior de cada una de estas expresadas en una identidad fracturada y nómada.

Desde la narratología cinematográfica, se indagará en las relaciones establecidas entre las instancias de la narración, el relato y la historia. El acceso a las experiencias vinculares en la provisión de cuidados se construirá a partir de la focalización cognitiva sobre las protagonistas femeninas, restringiendo la información brindada a los/as espectadores/as al saber de aquellas, sin por eso dejar de escatimar datos que generan ambigüedad y lagunas narrativas (Aumont, Bergala,

² Definidas, no obstante, por las tecnologías de género, ya que son seres sociales que se construyen a partir de los efectos del lenguaje y la representación.

Marie y Vernet, 2008; Casetti y Di Chio, 1991; Gaudreault y Jost, 1995). La puesta en escena será abordada a través de la articulación de diversos enfoques (Bordwell y Thompson, 1995; Casetti y De Chio, 1991; Aumont, 2013), mediante los cuales se dará cuenta de las huellas de los marcos institucionales que regulan y delimitan difusamente el espacio y la temporalidad de los procesos de cuidados.

Finalmente, plantearé con Williams (2000) la existencia de una *estructura del sentir* operando a través de las manifestaciones de sororidad en el ámbito público y cuyos sentidos son resignificados en las prácticas audiovisuales. Esta estructura se expresa en el orden artístico a partir de la focalización cinematográfica sobre las redes de cuidadoras que operan en la cotidianeidad y resguardan la sostenibilidad de la vida. Se transgrede, de tal modo, la opacidad característica de dichas prácticas al inscribirse a través del presente corpus dentro del orden macro de la OSC. A través de las figuraciones de las madres y de las trabajadoras del cuidado, se desarrollan los conflictos y contradicciones que conllevan su ejercicio y la ética del cuidado. Paralelamente, se visibilizan las alianzas —no exentas de desigualdades— que históricamente se han construido entre mujeres para responder a los mandatos de género. De tal modo, en los relatos del cine argentino en el siglo XXI, se ponen en escena diversos mecanismos representacionales que versan sobre los cuidados, dentro de un contexto socio-cultural en el que los vínculos femeninos forjados para sobrevivir procuran mutar hacia la unión para la emancipación.

Estructura de la tesis

El diseño de la presente tesis consta de tres capítulos en los que se abordarán la OSC dentro del ámbito de la familia, en la interacción con las trabajadoras del cuidado (provenientes del mercado y el Estado) y en el contexto de las instituciones de encierro. En la estructura de cada uno se comenzará introduciendo un enfoque (desde la economía, el bienestar social y el derecho), para luego dar paso al análisis de los films pertenecientes a las categorías respectivas. Mientras que el primer y segundo capítulo finalizarán con películas que tematizarán el fracaso de la red, el tercer capítulo cerrará, en cambio, con el único documental que forma parte del corpus. La organización propuesta persigue el objetivo de incorporar a los distintos agentes

intervinientes partiendo del modelo familiar de cuidados hacia niveles progresivos de institucionalización.

La perspectiva de análisis asumirá una forma dual basada en la exploración de dos niveles entrelazados: en el orden macro se dará cuenta de las configuraciones representacionales que adopta la OSC, mientras que en el orden micro dichas manifestaciones serán abordadas dentro de la espacialidad y temporalidad cotidiana en el que se proveen los cuidados. La visibilización de estas relaciones sociales desde la puesta en escena en el cine argentino pone al descubierto los conflictos que atraviesan las cuidadoras y que envuelven a la ética del cuidado, el cuarto enfoque que recorre transversalmente el corpus.

El capítulo uno, “Familiarización de cuidados, maternalismo y redes femeninas de apoyo para la OSC”, comienza asentando algunos aspectos claves vinculados al enfoque de la economía del cuidado. Se indagará aquí sobre el trabajo de cuidados no remunerado dentro del ámbito doméstico (*trabajo reproductivo*)³ y sobre la *doble jornada laboral* de las mujeres para la conciliación familia/trabajo con el costo de oportunidades consecuente.

Se problematizará a través de los films la ideología de la maternidad intensiva y sus prerrogativas, que sentarán las bases para la construcción de un modelo maternalista de cuidados. En torno a los hogares de las protagonistas se activarán redes femeninas pertenecientes al entorno íntimo y comunitario, mediante cuyas representaciones se procederá a la desestructuración de un modelo patriarcal idealizado de la familia nuclear que teóricamente operase como una célula aislada. Se visibilizará, de tal modo, una organización resuelta con acuerdos informales para la asistencia de mujeres embarazadas y madres primerizas (*El llanto, De nuevo otra vez y Mi amiga del parque*), menores y adultas dependientes (*Otra madre y Los pasos*), en contextos en ciertos casos adversos debido al desempleo, enfermedades y defunciones (*Monobloc, Las mantenidas sin sueños, El año del León y Abrir puertas y ventanas*). Hacia el cierre del capítulo se abordarán films en los que la endeble o

³ Utilizaremos el concepto de *trabajo reproductivo* comprendiéndolo como las labores de tareas domésticas y de cuidado de los miembros familiares realizado al interior de los hogares. No obstante, al hablar de las tareas domésticas las entenderemos como formas de “cuidado indirecto” debido a que generan las precondiciones necesarias para que el cuidado ocurra. Hechas estas aclaraciones, la elección del uso de este concepto persigue los fines de claridad en el análisis de las películas del corpus.

ausente construcción de la red para el cuidado de menores se traducirá en obstáculos institucionales para sus madres (*Aire, Por tu culpa y Alanis*).

En el segundo capítulo, “Las trabajadoras del cuidado”, se explayará sobre el enfoque del bienestar social a través de las configuraciones dinámicas que asume la OSC desde los cuatro vértices compuestos por la familia, el mercado, el Estado y la comunidad. Dentro de un régimen que tiende a la familiarización, serán las mujeres quienes también gestionarán los cuidados parentales interactuando con trabajadoras del cuidado pertenecientes a las otras esferas. En el desempeño de estos oficios, se revelarán estereotipos de género vinculados a figuras cuidadoras provenientes del ámbito familiar y religioso. Por otra parte, la incorporación de una mirada interseccional expondrá la estratificación social que opera en el seno de la OSC.

El análisis partirá desde los films en los cuales circulan trabajadoras del cuidado provenientes del mercado, a través de las relaciones establecidas entre las empleadas del servicio doméstico con sus empleadoras (*Cama adentro y Nosilataj. La belleza*). Continuaremos con los trabajos de asistencia social realizados por las protagonistas de *Los labios*, mediante un oficio que opera como brazo articulador de las políticas públicas y gestiona el acceso de los sectores vulnerables a los recursos institucionales. Aquí los personajes femeninos se posicionarán como sujetos y objetos de intervención dentro del vínculo entre Estado y comunidad, ya que son principalmente mujeres las referentes de las familias y el barrio con quienes se realizarán los encuentros. Finalmente, en el film *Ciencias naturales*, se hará presente el trabajo docente a través de una trama de redes tendidas entre una maestra, una estudiante y su familia (compuesta por su madre y abuela), en la alternancia de tres espacios: un colegio rural en las sierras de Córdoba, el hogar de la niña y la ruta. La escuela significa una entidad clave en la OSC, operando como un organismo de control sobre sus estudiantes y a través de estos/as sobre los núcleos familiares. La ética del cuidado, corporizada en el personaje de la maestra, se encontrará interpelada por las demandas de la alumna, lo cual conducirá a una transgresión de los límites institucionales tras su evaluación personal del conflicto en cuestión. El poder sobre la regulación de los cuidados que rige en el marco de esta entidad, permitirá una primera aproximación a factores que habrán de profundizarse en el siguiente capítulo respecto a las instituciones de encierro. Hacia el final, la película *El cuidado de los otros* expondrá la crisis y desintegración de la red femenina tras el

desenvolvimiento de los peligros potenciales que comprometen el trabajo de una niñera. El accidente sufrido por el niño a su cargo dará inicio a un proceso de desestabilización y martirio para la protagonista que destacará la dimensión emocional y moral del trabajo de cuidados.

El tercer capítulo, “La gestión de los cuidados en las instituciones de encierro y las redes femeninas intra/extra muros”, se abordará desde el enfoque del derecho humano a cuidar, a ser cuidado/o y a cuidarse en condiciones dignas. En este espacio se producirá una tensión entre los agentes intervinientes en el cuidado: las autoridades institucionales que los gestionan, las redes femeninas internas y externas que los proveen y quienes se encuentran confinados/as. Este derecho será vulnerado mediante la violencia estructural que se acomete en las prisiones sobre los/as reclusos/as y las visitas (*Por sus propios ojos* y *La visita*), mientras que en lo referente a los films que abordan el cuidado de menores (*Leonera* y *Hogar*) se destacará la relación asimétrica de poder y la violencia interpretativa que establece cuáles son las necesidades de cuidados de niños/as y adolescentes y las prácticas adecuadas para garantizarlo.

Dentro de estos espacios de encierro continuará primando la familiarización y feminización de los cuidados. Por un lado, a través de la representación de las características particulares de otra modalidad de la experiencia carcelaria que sufren las redes externas de cuidadoras. Por otro lado, mediante la puesta en escena de los cuidados maternos en situación de confinamiento con el apoyo de las redes internas de compañeras que participan colectivamente de un ejercicio de comaternidad.

En el cierre de los films analizados se presentará el único documental del corpus (*La visita*), focalizado sobre las vivencias compartidas por un grupo de mujeres durante su estadía en Sierra Chica para visitar a los hombres que se encuentran encarcelados. Se procede, respecto a los films anteriores, a una aproximación alternativa de la representación de la OSC a través de las herramientas brindadas por este género cinematográfico. Se traduce, a su vez, la potencia política que emerge al poner en escena los cuerpos y las voces femeninas provenientes del mundo histórico, las experiencias cotidianas de las mujeres cuidando.

Capítulo 1: Familiarización de los cuidados, maternalismo y redes femeninas de apoyo para la OSC

1. a. La economía del cuidado

La introducción del enfoque de la economía del cuidado permite el abordaje de un aspecto estructural en lo social que constituye un elemento clave para la conformación del objeto de estudio de la presente tesis. El mismo consiste en la desigual división sexual del trabajo que opera en el ámbito privado y público, constituyendo en ambos la presencia de la heterogénea figura de la cuidadora.

Desde la corriente de la economía feminista, a la cual pertenece dicha mirada, se ha denunciado el sesgo androcéntrico que subyace a la supuesta universalidad del *hombre económico* en el paradigma de la teoría neoclásica vigente. Las características a las cuales responde son las de un varón adulto, heterosexual, blanco, sano y de ingresos medios, ubicándose así en un punto de cruce entre distintos factores de desigualdad como el género, la clase, la etnia y la edad (Esquivel, 2016; Rodríguez Enríquez, 2015). La construcción conceptual de este sujeto racional de aparente autonomía se corresponde con un modelo patriarcal que concibe al hombre como el principal proveedor económico, situado en la esfera de la producción, que precisa de la subordinación femenina, dentro de la esfera de la reproducción, a cargo de las tareas de domésticas (“cuidado indirecto”) y de cuidados que demandan los miembros de la familia.

Al poner el foco sobre los componentes que intervienen en la sostenibilidad de la vida, la economía del cuidado analiza el “trabajo que nutre a las personas de los elementos físicos y simbólicos que requieren para vivir en sociedad y que genera o contribuye a generar valor económico” (Rodríguez Enríquez, 2013, p. 133). La misma abarca al denominado *trabajo reproductivo no remunerado* en los hogares y a las actividades realizadas dentro de la economía remunerada por los/as trabajadores/as del cuidado. Por tanto, indagará por un lado en lo que ocurre al interior de la institución familiar, visibilizando el trabajo gratuito femenino que implica la reproducción de la fuerza de trabajo (higiene, alimentación, etc.), así como también el impacto que tendrá sobre las posibilidades de inserción de las mujeres en el mercado laboral —en pos de conciliar familia y trabajo— y en sus calidades de vida. Por otro lado, excediendo los vínculos parentales, expondrá en aquellos

trabajos remunerados caracterizados por poseer un contenido de cuidados las siguientes características: la sobrerrepresentación femenina, la influencia de los estereotipos de género en la ausencia de un reconocimiento pleno de sus competencias y saberes por ser considerados naturales, la desvalorización profesional y la precarización en las condiciones laborales, aspectos tales que habrán de desarrollarse extensamente en el capítulo 2 dedicado a las trabajadoras del cuidado. De tal modo, la economía del cuidado sitúa en el centro del análisis la producción de bienestar y cuestiona la distribución de los trabajos, tiempos e ingresos (Esquivel, 2011). Desde este escenario se materializa, por tanto, a nivel macro, una OSC sostenida por redes de mujeres cuidadoras que pertenecen al ámbito público y privado, organización cuya tendencia se caracteriza globalmente por la familiarización de los cuidados.

En este primer capítulo se abordarán los mecanismos de representación del modelo de cuidados construido dentro de los hogares en un conjunto de films, para continuar en los siguientes con una progresiva intervención de los diversos marcos institucionales. En la configuración del mismo se destaca en las películas el peso de la ideología de la maternidad intensiva y la relevancia que adquieren las redes femeninas pertenecientes a los círculos de amistades, familiares y comunitarios. Se expondrá, a su vez, la injerencia de la perspectiva de clase en la definición del *buen cuidar* y en las características que asumirá el costo de oportunidades para las protagonistas.

1.b. Redes para la maternidad intensiva: *De nuevo otra vez* y *Mi amiga del parque*

La institución familiar es el ámbito privilegiado para la formación de las cuidadoras, en el cual la figura de la madre representa el paradigma idealizado de un modelo de provisión de cuidados basado en el altruismo. Esta configuración se encuentra atravesada por lo que Sharon Hays (1998) denomina la *ideología de la maternidad intensiva*, la cual impele con denotada exclusividad a las madres a invertir de modo abnegado y amoroso enormes dosis de su tiempo, energía y dinero tras una lógica de crianza generosa guiada por expertos. Como lo sugiere la autora, este mecanismo responde a los intereses del capitalismo y de aquel *hombre económico* descrito

anteriormente, lo cual explica en parte algunas de las contradicciones culturales de la maternidad que ella plantea entre las exigencias de dicha ideología y las de un mercado racionalizado sustentado en la eficiencia y en la competencia individualista.

Ante tal escenario, las madres ocupan una posición de desventaja para su inserción laboral debido a las mayores cargas de cuidado que poseen, situación que ha devenido históricamente en la formación de redes femeninas de apoyo para sostener su doble jornada de trabajo en el hogar y el empleo. Entre las que abordaremos en este capítulo destacaremos aquellas edificadas en el entorno más próximo de la familia, amigas y comunidad, que por su carácter informal también adolecen de mayor fragilidad.

En la construcción de este modelo de cuidados dentro de la cinematografía contemporánea se destacan diferentes elementos que se pueden conjugar. Uno de ellos refiere a la elaboración de una identidad de la cuidadora materna con componentes contradictorios que se generan a partir de la irrupción de este acontecimiento en la trayectoria vital. Al plantear tal concepto de identidad, no se la está concibiendo como una entidad coherente y esencialista, ni vinculada a la manifestación de un instinto. Esta se encuentra representada, en cambio, como un proceso dinámico en constante transformación durante el cual se asumen posicionamientos que no carecen de cuestionamientos subjetivos.

Un film como *De nuevo otra vez* pone en escena la crisis de identidad de su protagonista (Romina), a través de diversos procedimientos que indagan respecto a cómo se inscribe su experiencia materna con relación a la historia familiar, la pareja, el trabajo, el deseo personal y el futuro. La estructura narrativa se asienta principalmente en dos mecanismos: por un lado el relato se focaliza sobre Romina y sus interacciones, y por otro, se producen interrupciones en el desarrollo de la acción mediante diversos procedimientos de carácter reflexivo que hacen uso de la *voice over* y monólogos por parte de distintos personajes.

Inicia Romina, entonces, una búsqueda de redes de apoyo comenzando por la línea genealógica. De tal modo, acude junto a su hijo (Ramón) de 3 años a la casa de su mamá en Buenos Aires. Tomando un distanciamiento del padre del pequeño que se ha quedado en Córdoba, se dirige al único lugar en el mundo en donde —como ella expresa—, además de ser madre también es hija. Se plantea un contraste con la aparente situación previa de aislamiento en su hogar en las sierras, en el cual oficiaba

exclusivamente de cuidadora, respecto a su presente inmersión dentro de un universo femenino compuesto por mujeres pertenecientes a distintas generaciones (las compañeras de su madre, su amiga Mariana y la joven hermana de esta).

Dentro del vocabulario propio de las redes, la palabra *ayuda* se torna clave y brinda otro valioso elemento: *tiempo*. El cuidado que la abuela ofrece a Ramón le permite a la protagonista trabajar dando clases particulares de alemán, proveerse espacios de autocuidado bajo la forma de momentos de esparcimiento —asistiendo a una fiesta o a una exhibición de arte— e incluso aún de transitar un tiempo perdido, destacado en planos que la acompañan en las caminatas, esperas y viajes en el transporte público durante sus salidas nocturnas.

El intercambio dialógico entre los personajes encuentra un primer contrapunto en los pasajes en que se reproducen decenas de antiguas fotografías junto a la *voice over* de Romina recorriendo la rama genealógica femenina desde la instalación en la Argentina de su bisabuela y su esposo provenientes de Alemania (Figura 1). Se suceden estas cual diapositivas con el añadido de un sonido ambiental vinculado al contenido de las mismas —se escuchan animales, el agua, medios de transporte, una hamaca, el rozar de los cubiertos, murmullos, etc.—, discurriendo de tal modo imágenes de ambos países, de parientes y de escenas cotidianas como destellos del paso del tiempo. Los interrogantes generados ante tales reproducciones dan cuenta de un intento de posicionarse desde su reciente condición de madre dentro de esa historia familiar de inmigrantes alemanes/as. Posición que, por otra parte, insta su diferencia en la decisión de no criar a su hijo en la lengua alemana como lo han hecho sus antecesoras. Como en la apertura del film —con la fotografía del parabrisas roto junto al sonido superpuesto de los vidrios estallados—, su nueva mirada irrumpe indagando en esas instantáneas del ayer la posibilidad de construir otras lecturas, buscando atravesar su opacidad mediante unos ojos que ya no son solamente los de una hija, sino que son también los de una madre. El pasado se presenta así como una ficción, un relato provisorio construido sobre huellas de lo que ha sido. La “imagen llena de certezas y decisiones” que —según dice Romina— le provocaba su mamá con ella en brazos, ahora se transforma solo en el registro de una contingencia. La maternidad hoy, para ella, se asemeja al “testimonio o testigo que se entrega en las carreras de posta, donde no hay ni tiempo de decir una palabra porque de lo que se trata es de echarse a correr”.

Las preguntas sobre la identidad son cuestionamientos generacionales que también realizan otros personajes. Entre los procedimientos utilizados por la directora se pone en marcha una técnica de extrañamiento mediante la elección del plano fijo con imágenes proyectadas sobre el cuerpo y el fondo de los actores y actrices. En estas intervenciones, dos monólogos que rompen con la cuarta pared desarrollan sus propias cavilaciones sobre sus lugares en la(s) Historia(s): el alumno de Romina contando los motivos de su viaje a Berlín y la hermana de Mariana sobre *la revolución de las hijas*. Las identidades puestas en juego aquí no se consumen en un yo colectivo —marcado respectivamente por la tradición judía o el movimiento de mujeres—, sino más bien, como lo plantea Stuart Hall (2003), hacen

uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no [se trataría de] “quiénes somos” o “de dónde venimos” sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. (pp. 17-18)

Pero si la identidad se constituye solo en el terreno de la representación, el conflicto que se encuentra atravesando Romina es que justamente, según concluye, no logra representarse a sí misma desde su nueva condición de madre.

Dentro de los vínculos de parentesco, Jelin (2010) ha trabajado sobre las tensiones que en su seno se producen entre los afectos y las responsabilidades sociales adjuntas. A este respecto, en el film se observa cómo la ideología de la maternidad intensiva incrementa los efectos provocados por dicha tensión, a través de un vínculo vitalicio entre Romina y Ramón que condiciona el individualismo promovido por el sujeto moderno. La protagonista verbaliza sentimientos que rompen con los tabú que responden al constructo idealizado del amor maternal, los describe como un amor insoportable que la ahoga, una responsabilidad que la atraparé para siempre y que le ha sustraído su independencia. La sexualidad también se halla en este ojo de la tormenta, en la extrañeza que le produce la idea de besar a otro hombre —su alumno— que no sea el padre de su hijo o en los besos sí concretados con la hermana de Mariana. En su afán de poder imaginar/representar otras realidades/escenarios alternativos, el film hace uso también del artificio de la proyección de imágenes sobre ella y estos personajes silenciados e inmovilizados,

simulando fotografías con cada uno/a y luego sumando a Ramón (Figura 2). Su *voice over* acompaña estas y otras fotos “trucadas”, reflexionando también sobre su capacidad materna ahora que dice haberse convertido en “la déspota de la vida de otro” y que debe “formular leyes arbitrarias”. En definitiva, la pregunta que *De nuevo otra vez* se encuentra sugiriendo es ¿cómo construir una ética del cuidado materno ahora que sus decisiones personales modifican la vida de otro

La directora, Romina Paula, como la *políglota* de Rosi Braidotti (2000), pone en marcha múltiples lenguajes para dar cuenta de una identidad nómada en permanente mutación que explora diversos lugares de enunciación. Su experiencia en la dramaturgia, la literatura y la cinematografía converge en una estética plagada de referencias intermediales en la que dialogan recursos provenientes de diferentes medios artísticos: la teatralidad se cuele en la puesta de los monólogos frontales con planos fijos e imágenes proyectadas; se escenifican fotografías simuladas con personajes inmóviles y se intervienen fotografías reales con ruidos ambientales que le añaden una dimensión temporal; la *voice over* de la directora introduce el elemento literario en la narrativa que construye sobre los procedimientos descritos; el sonido acusmático del proyector y del cambio de diapositivas genera un efecto más de extrañamiento en esta película que deconstruye y expone simultáneamente los mecanismos de producción del discurso fílmico y de la identidad. Al tomar elementos que provienen de su trayectoria vital —comenzando por las fotos familiares, su nombre y su propia presencia junto a su madre e hijo—, la biografía y la ficción se disuelven dentro de una multiplicidad de relatos que se entrecruzan en el film. La maternidad acontece en un territorio atravesado por historias, es una nueva pieza que reconfigura la realidad de Romina, quien no logrará construir una representación de su identidad del todo coherente que le permita habitarla sin conflicto. Desde estos escenarios movedizos se planteará, pues, el desarrollo de una ética del cuidado en cuyo seno convivirán el afecto, la responsabilidad, la incertidumbre y el sentimiento de culpa.

La construcción identitaria de la cuidadora materna se representa también desde el estado de crisis que experimenta Liz, la protagonista de *Mi amiga del parque*, la cual convive con su bebé (Nicanor) de pocos meses, mientras su marido (Gustavo) se encuentra en un viaje de trabajo. La representación de su ámbito familiar se reduce a la presencia virtual de personajes masculinos, ya que como

advierte sobre el presente film Balduzzi (2020, p. 121), solamente aparecen a través de aparatos mediante las comunicaciones por Skype del esposo y los mensajes que deja en la contestadora su padre. La dependencia absoluta del niño recae, por tanto, exclusivamente en los cuidados de Liz. Pero en su caso, ante la ausencia de ayuda en su círculo íntimo optará por salir a la búsqueda de otras madres para la conformación de su red de apoyo.

El tiempo cotidiano se encuentra organizado en torno a las demandas y necesidades del bebé, repartiéndose principalmente entre un espacio privado y un espacio público: la casa y el parque. Por una parte, contrata como niñera a Jazmina —madre de tres hijos adultos y una adolescente—, cuyo trabajo le aportará auxilio en la organización diaria, tiempo y libertad de movimiento para realizar otras actividades sin el niño. Por otra parte, entablará nuevos vínculos en la plaza al llevar a Nicanor, siguiendo el consejo del pediatra de que promueva la interacción de este con otras personas. Así es como entrará en contacto con las hermanas Rosa y Renata, las cuales practican una comaternidad de la beba (Clarisa) de esta última, y con el grupo de madres —y un padre, Sebastián— que organizan encuentros que denominan “reuniones de crianza”. La frontera establecida por el hogar genera progresivamente un espacio doméstico opresivo, dentro del cual, el vínculo entre madre-hijo es registrado en breves escenas de asistencia en que lo baña, alimenta y hace dormir. Predominan los planos cerrados sobre la dupla durante la noche, mientras que durante el día el personaje de Jazmina ejerce su mirada controladora que aumenta la inseguridad en su desempeño. Este clima claustrofóbico se diferencia del entorno abierto y luminoso de la plaza, lugar en donde Liz comienza a construir una relación de mayor intimidad con Rosa, coincidiendo ambas mujeres en la situación de haber perdido a sus madres un año atrás.

La representación conflictiva de la figura materna atañe al carácter externo e interno de la protagonista. Se evidencia la incomodidad física que implica el cuidado directo del bebé, convirtiéndose este en un frágil anexo de su cuerpo: desde la dificultad de alcanzar un toallón en tanto lo sostiene con la otra mano en la bañera, cargar las bolsas de las compras mientras lo lleva sujeto en el fular, trasladar el cochecito en las escaleras, conseguir una sillita para transportarlo en un auto o hasta la pérdida de intimidad al tener que llevarlo junto a ella para utilizar un baño público. En el nivel subjetivo, expresa una angustia frente a la responsabilidad por el

bienestar de Nicanor sumada al remordimiento por no poder amamantarlo, sentimientos que desbordan en ocasionales llantos de impotencia junto a Rosa, su amigo Luciano o mientras se ducha. En esta última escena referida, el cuerpo de Liz despliega una conducta durante su baño que transmuta alternando entre los sollozos que cubre con la cortina, para luego descorrerla y hablarle cariñosamente al pequeño, dando cuenta del desarrollo de un comportamiento de autocontrol por el cual, aún frente a la aflicción, la vigilancia sobre el niño nunca cesa. El cumplimiento del mandato de abnegación materna reviste en el personaje de Liz las contradicciones que implican su consecución en el nivel físico y emocional, respaldándose dicho precepto social en una ideología de la maternidad intensiva que deposita sobre la figura individualizada de la madre la responsabilidad exhaustiva de los cuidados requeridos por los/as hijos/as.

El tránsito por la maternidad que une a todas las integrantes de estas redes en las que participa Liz, no deja de ocultar las diferencias que existen entre las mujeres, tanto en sus trayectorias maternas así como en las pertenencias de clase. Se plantea una representación de la otredad respecto a “las hermanas R” —como las llaman despersonificándolas el grupo de la plaza— mediante la tensión entre la atracción y desconfianza que despiertan en la protagonista, poniéndose en movimiento un juego de contrastes entre esta y aquellas. Liz manifiesta gozar de una mejor posición económica de ingresos medios-altos, de profesión escritora, se ha tomado una licencia laboral en la editorial mientras que su marido se encuentra documentando un volcán, y cuenta con la posibilidad de pagar a otra mujer para delegarle tareas en su hogar. Su inseguridad denota una gran permeabilidad al discurso médico legitimado y al adquirido por la larga experiencia de Jazmina. Respecto a las hermanas, dentro de la escasa información con la que contamos sobre ellas, sabemos que Rosa es una obrera fabril y que vende panes rellenos en el parque, en tanto que su hermana se encuentra desempleada. Focalizándose el film sobre el punto de vista de Liz, se percibe su sentimiento de avasallamiento en el plano material debido a la progresiva utilización de sus pertenencias que realizan aquellas. Tal es el caso de su dinero tomado por Rosa antes de forzarla a huir de un restaurante sin abonar la cuenta, la indiscreción de ambas en su hogar haciendo uso de la ducha y la computadora, el

cambio de campera al que la convencen y el auto, elemento que será vehículo también de una transformación en el plano moral para la protagonista.⁴

Sin embargo, esos comportamientos que la perturban y subvierten sus propios códigos de clase, forman parte de la atracción que ellas le producen, con quienes además logra también compartir momentos de esparcimiento que operan como espacios de autocuidado. Esta interacción genera, de tal modo, una distensión en Liz frente a los imperativos que la cohíben, animándose finalmente a aceptar el viaje que le proponen y a manejar por primera vez en la ruta, con las hermanas, Nicanor y Clarisa. El objetivo del mismo consiste en trasladar a Renata a la localidad de Saladillo para que se instale junto a su novio, al que solo conoce por chat, con la particularidad de que dejará a su hija bajo el cuidado de Rosa. En dicha separación de madre e hija, y pasaje del deseo personal a la acción, el film pone en movimiento una ruptura con el canon altruista de la maternidad. Frente a lo cual, pese a la perplejidad que le produce a Liz, esta desistirá de juzgar tal decisión y asumirá un rol activo al participar en la red de apoyo femenina de esta formación familiar estructurada sobre el ejercicio de la comaternidad.

A través de este vínculo establecido entre Liz y las hermanas R, quedan planteados dos modelos alternativos del cuidado maternal en un comienzo antitéticos, subsidiarios uno del otro mediante la red tendida y sujetos a la transformación. El modelo de Liz proviene del hogar familiar constituido con Gustavo, una pareja heterosexual con un hijo en la que ambas partes funcionan como proveedoras económicas, pero en donde, sin embargo, será la madre quien deba suspender su participación laboral para dedicarse con exclusividad al cuidado del bebé. Este acuerdo conlleva un costo de oportunidades para Liz, como ser la puesta en riesgo de la posibilidad de realizar un trabajo para el mercado de periódicos latinoamericano. Respecto a esta propuesta, si bien el corto plazo de diez días que le otorgaban ya señalaba una futura dificultad, la reunión será finalmente malograda debido a la imposibilidad de conciliarla felizmente con el cuidado de su hijo, cuando durante el encuentro laboral pierda de vista a Rosa con Nicanor. Esta escena es llevada adelante mediante un desdoblamiento del personaje entre la atención dirigida

⁴ La desconfianza llega a adquirir tintes siniestros al enterarse que Rosa robó durante dos días el coche de Sebastián para viajar a Mar del Plata, al confundir como real un arma de juguete de Renata y al creer que han secuestrado a Nicanor.

a la entrevista y a la vigilancia del niño, expresado a través del uso del primer plano de su rostro que denota un progresivo nerviosismo —manifiesto en la oscilación de la mirada hacia sus interlocutores y al espacio en derredor—, hasta que finalmente el miedo libera su cuerpo contenido y echa a correr buscando al pequeño. Los comportamientos de Liz en su rol de cuidadora, rozando en ocasiones el paroxismo, nos recuerda a la figura de “la malabarista” de Faur (2014), este sujeto social femenino de quien se espera que concilie la familia y el trabajo, apelándose a la “elasticidad” de sus jornadas y de su cuerpo para abordar tareas superpuestas, mediante complejos manejos del tiempo y ritmos vertiginosos (pp. 253-254).

Y es así como, mientras que la protagonista asume la responsabilidad de la supervisión constante del bienestar de Nicanor —condicionando su propia capacidad de acción—, paralelamente Gustavo emprende una travesía para la filmación del volcán y se muestra en las llamadas por skype con bigotes y barba cada vez más tupida, remitiéndonos al look del héroe épico de una aventura. Dentro de este modelo, la organización del cuidado adolece de un sesgo maternalista internalizado por Liz, según el cual la madre es la mejor cuidadora, que debe responder no obstante a las exigencias de la maternidad intensiva guiada por expertos/as. Desde esta perspectiva es que se genera su frustración por no poder amamantar, su desconcierto frente a la decisión de Renata y su resentimiento solapado con Gustavo. Retomando los aportes teóricos de Wainerman (2005) sobre la democratización familiar, podemos observar en la representación del hogar de Liz cómo el ideal de la pareja igualitaria dentro una familia de profesionales de clase media-alta exhibe sus fisuras, al revelarse el *carácter subsidiario* de la participación paterna que deposita sobre la madre la responsabilidad principal del cuidado del hijo. En suma, la economía del cuidado pone de relieve el modo en que esta desigual división sexual del trabajo implica una inserción menos ventajosa en un mercado laboral, cuyo trabajador ideal se corresponde con un sujeto como Gustavo, libre de cargas de cuidado.

Sobre la situación de las hermanas R se presentan mayores lagunas narrativas respecto a la conformación de sus hogares y a la ausencia del padre de Clarisa. Lo que se pone en escena, en cambio, es el funcionamiento de un modelo de comaternidad dentro del cual Rosa expresa una sentida preocupación y responsabilidad por el cuidado de la niña, provocando la confusión de que Liz

creyera que era ella quien la había concebido. Se torna pertinente para el análisis retomar el tópico de la *mala madre* aplicado sobre este film por Karrer (2017) y Visconti (2021) —sobre situaciones tales como el sentimiento de culpa de Liz por no poder amamantar o la decisión de Renata de mudarse sola con su novio—, para así poder reconocer cómo ambas formaciones familiares llegan a ser víctimas de los constructos ideológicos que definen lo que sería una *buena madre* y un *buen cuidado*. Estos cuestionamientos resuenan en la pelea entre Rosa y Liz sobre sus aptitudes, en donde la primera la acusa de carecer de un instinto maternal y la segunda le replica que ella ni siquiera es una madre. Ambos argumentos que subyacen a esta discusión contienen un sesgo biologicista, según el cual, una de ellas concibe el instinto referido como una cualidad innata presente en todas las mujeres, mientras que la otra comprende la maternidad en términos gestantes. En el encuentro producido entre las protagonistas, dichas concepciones serán problematizadas a través de una puesta en escena de lo que Visconti (2021) describe dentro del cine contemporáneo como “maternidades diversas, plurales, fluidas” (p. 2). Se destaca en el film, de tal modo, la comprensión de estas maternidades como construcciones sociales y vinculares, desnaturalizándose los saberes implicados en su ejercicio y exponiéndose, no solo la inexistencia de un modelo universal del cuidado, sino también el funcionamiento de una red de heterogéneas cuidadoras involucradas.

En estos dos films se representa la construcción de la identidad de la cuidadora materna desde un conflicto fundacional. El mismo anida en las contradicciones culturales que plantea la ideología de la maternidad intensiva respecto a la crianza generosa guiada por expertos, la realización personal, el individualismo moderno y las exigencias del mercado laboral. Este proceso desarrollado dentro de la institución familiar responde a un orden social cuya división sexual del trabajo designa a las mujeres como las principales responsables de la provisión de cuidados. En el caso de ambas películas, las protagonistas pertenecen a hogares en los que cuentan con un cónyuge como proveedor económico y expresan su malestar por tener que suspender su inserción laboral y social para officiar como las cuidadoras exclusivas de sus pequeños hijos, lo cual deviene en un examen subjetivo en el que influyen las perspectivas de clase respecto al costo de oportunidades que implica el trabajo reproductivo (tareas domésticas y de cuidado). La tensión entre el afecto y esta responsabilidad provoca sentimientos antagónicos

que generan una experiencia de angustia, ante la cual optan por insertarse en redes femeninas que les brindan ayuda, tiempo y espacios de autocuidado, sea dentro del círculo familiar e íntimo o, ante su inexistencia, construyendo nuevos vínculos remunerados y no remunerados. Se expone la interdependencia social que sustenta los vínculos de cuidados, debido a lo cual todas pueden convertirse en proveedoras pero sin dejar de necesitar ser también receptoras, ya que sino ¿quién protege a las cuidadoras? Desde este núcleo conflictivo es que se cimienta a su vez una ética del cuidado que carece de universalidad, opera en la contingencia con un margen de incertidumbre y construye redes femeninas para fortalecer su idoneidad.

1.c. Cuidados en el vecindario: *Monobloc*, *Las mantenidas sin sueños* y *El llanto*

El enfoque de la economía del cuidado echa una luz particular sobre lo que ocurre en la casa de la cuidadora materna, ese espacio privado en el que se desarrolla el trabajo reproductivo y extiende sus vasos comunicantes a otros personajes no convivientes, pero que participan de la organización de la cotidianeidad. La activación de las redes femeninas en el vecindario se encuentra presente en el corpus, en obras que representan instancias en las que brindan un apoyo vital en circunstancias en que las madres experimentan una situación de vulnerabilidad. En el presente apartado se analizará la puesta en escena de los cuidados circundantes a un hogar materno ubicado respectivamente en un desolado monobloc, en una ciudad malherida por la crisis político-económica y en un entorno rural.

En el film *Monobloc* asistimos a una particular propuesta sobre la representación de la OSC dentro del ámbito familiar que se desvía del canon realista. El relato se encuentra focalizado sobre las características que asume la convivencia de un grupo de mujeres que han cortado progresivamente los lazos con el mundo exterior, reduciendo sus vínculos a la mínima expresión de una red femenina de apoyo que funciona en el interior del espacio doméstico y dentro del cual continuarán su proceso de desintegración. El trío protagónico se encuentra compuesto por una mujer convaleciente que ha quedado desempleada (Perla), su joven hija (*la nena*) y la vecina (*madrina*). En esta familia la figura paterna desaparece y solo es referida aisladamente como *el progenitor*, destacándose una función biológica carente del componente vincular. El edificio del título se erige como una inmensa fortificación

gris cubierta por ínfimas ventanas y situado en un paisaje desértico de cielo anaranjado, en donde se configura una atmósfera externa que remite a una tierra pos-apocalíptica. La escenografía, ostensiblemente realizada en estudio, dispone ambos departamentos en continuidad que logran ser abarcados en su interior conjuntamente por planos cenitales. Elecciones en la dirección de arte como la de utilizar una paleta de marrones y rojo/lacre inspirados en Rembrandt (Alfonsín, 2016, p. 81), contribuyen a la construcción de un espacio claustrofóbico y lúgubre que alimenta un clima de pesadumbre en sintonía con el avance de la enfermedad de Perla. El monobloc, que parecieran habitar solo estos tres personajes, se ofrece como el último territorio de resistencia en el que sobreviven los cuidados humanos, aún frente a la inminente fatalidad que los sumerge en la tristeza.

Se construye, pues, un escenario que elude una puesta en escena de tipo realista, en donde parecieran convivir la fantasía y la pesadilla, un lugar cual recoveco del inconsciente histórico en donde persiste una arcaica estructura vincular que atraviesa desde tiempos inmemoriales la OSC: una mujer que cría un/a hijo/a con la ayuda de otra mujer. Exiliadas de su inserción social en el espacio público, las vidas de Perla y la nena se consumen puertas adentro, en donde la madre carga con el secreto de que ha sido despedida del parque de diversiones, en tanto la hija se lamenta de su cojera mirando patinadoras en la tele y se prostituye en su casa a cambio de monedas de chocolate que guarda en un duende de jardín. Frente a estos dos personajes que deambulan como almas en pena, se erige la fortaleza de la madrina brindando su apoyo y asistencia, ya sea mediante la compañía y contención cotidiana, así como transportando en su auto a Perla para que realice sus transfusiones de sangre u organizando el festejo de su cumpleaños.

Las características de esta dinámica relacional en el seno de la institución familiar conducen a Aguilar (2010) a situar la película dentro de una tendencia sedentaria, en donde se expresa una ineficacia de los vínculos parentales que conduce a la parálisis y el letargo de sus integrantes. Según Cartoccio (2016), autor que amplía las nociones de sedentarismo y nomadismo formuladas por Aguilar, el anclaje en la casa natal se puede generar incluso de manera inconsciente en algunos films del NCA, en los cuales tras la partida de este espacio persiste, sin embargo, una sumisión a ese hogar que mantiene a los personajes en un estado melancólico. Este autor retoma “Duelo y melancolía” de Freud para explicar cómo la renuencia a abandonar

dicho objeto de amor impide liberar la carga libidinal depositada en él para invertir a otros objetos de deseo, contraponiendo de tal forma la melancolía y la eficacia de un duelo que posibilite entablar nuevos lazos afectivos. Respecto a dichos análisis, al aproximarnos a *Monobloc* podemos reconocer tanto el proceso de descomposición que aqueja a la estructura cotidiana señalado por Aguilar, así como el estado melancólico que imbuye a la nena, para quien, tal como ella lo expresa, la madrina y Perla son el único mundo. Un mundo en el que su madre es el centro, el único personaje que porta un nombre y que remite a un resplandor que en su cuerpo se enturbia lentamente, al igual que su sangre enferma y el agua estancada del piletón oxidado en la que se sumergen en la terraza.

Dentro de un enrarecido ambiente onírico, el film se despliega como si fuera un deslucido cuento, de utilería, sin magia, a través de elementos como el disfraz de Minnie que utilizaba Perla en su antiguo empleo, el duende-alcancía, las monedas de chocolate, el castillo-monobloc y la presencia de una madrina sin los poderes de un hada. La alusión en el análisis a este popular personaje ficcional, nos permite enlazar la función protectora de la madrina de *Monobloc* con la importancia que las hadas tuvieron para las escritoras francesas en sus *contes de fées* durante el siglo XVII,⁵ debido a la relación que se podía establecer entre estos seres maravillosos —respecto a sus roles en el nacimiento y crecimiento de los personajes de los cuentos— y la relevancia social que las comadronas y nodrizas tenían para dichas autoras durante el alumbramiento y la crianza (Zipe, 2014). Es así como las redes femeninas de cuidadoras han sido históricamente fuente de inspiración de figuras ficcionales. Mujeres como la madrina de la nena, que al ser llamada por dicha posición —en vez de su nombre real— se destaca en su papel guardián del bienestar del hogar.

Pero en el film no hay milagros por suceder, no hay un futuro promisorio que se asome en el corto plazo y lo saben, aunque Perla estudie las materias pendientes para terminar sus estudios y la nena sueñe en silencio mirando a las patinadoras. Dentro de este raído cuento de hadas cinematográfico, ya nada puede hacer esta madrina, por lo que decide sacar un pasaje de ida a Brasil y partir del monobloc. El hogar familiar, ese espacio de resistencia donde ocurre el trabajo reproductivo que

⁵ El término *contes de fées* (“cuentos sobre hadas”) fue acuñado por Madame D’Aulmoy en 1697 al publicar su primera colección de cuentos, durante lo que es considerado el principal período fundacional del cuento de hadas literario en Europa, entre 1670 y 1710 (Zipes, 2014, pp. 61-62).

cimenta la sostenibilidad de la vida, se consume sin remedio para la nena. Y el final simplemente llega, con el cerrar de los ojos de Perla en la cama y un cuervo negro que retorna para reposar en sus manos.⁶ La atmósfera onírica por la que transita *Monobloc*, se asemeja a un tiempo suspendido en el que se prolonga la despedida de los vínculos constitutivos del universo de la nena, de un refugio habitado por cuidados, y la salida hacia otro mundo mediante la conclusión de un duelo que le permita poner en circulación el deseo, en donde posiblemente deambulen otras cuidadoras que allanen el camino.

Si esta película carece de referencias espacio-temporales que sitúen el monobloc en un contexto social reconocible, el hogar de las protagonistas de *Las mantenidas sin sueños* se instala en la Capital Federal en un tiempo que ronda la crisis del 2001. Se repite el trío conformado por una madre enferma (Florencia) conviviendo con su hija (Eugenia) y contando con el apoyo cotidiano de una vecina del mismo edificio (Olga). El despojo que caracterizaba la escenografía de la casa de Perla en el film de Luis Ortega, se contrasta aquí con el desorden de elementos abigarrados, superficies intervenidas con dibujos e improvisados collages, dentro de un oscuro departamento en deterioro, privado de los servicios de gas, luz y teléfono por la falta de pago.

La escena en que es presentada la pequeña Eugenia de 8 años de edad, revela la precariedad de los cuidados de su madre debido a su adicción a las drogas. A través de planos cortos y cámara en mano se representa su independiente rutina matutina en la que se despierta, viste, asea, plancha su delantal, prepara el desayuno y parte a la escuela. Durante estas tareas la confusión del azúcar con la cocaína, que escupe con desagrado, será solo un ejemplo de los riesgos que circundan ese entorno de abandono. Sin embargo, la presencia intermitente de otros personajes femeninos brindarán distintas formas de ayuda a las integrantes del hogar: la mencionada vecina, las abuelas materna y paterna de Eugenia (Sara y Lola) y una amiga de la adolescencia de Florencia (Celia).

⁶ Este final se hace eco del desenlace del largometraje anterior del director, *Caja negra* (Luis Ortega, 2001), en el cual otra joven cuidadora (Dorotea) se sentaba observando a su anciana abuela en el lecho, en donde tampoco se explicitaba su muerte pero se plasmaba la tristeza de la inminente disolución del lazo.

La presencia de los Patacones, una moneda de emergencia instaurada ante la crisis de liquidez de 2001, funciona como un claro indicador histórico, pero también lo es ese reconocible sentimiento de derrota política y económica que denota un quiebre intergeneracional por el cual la idea de planear un “proyecto de vida”, como el que Sara propone constantemente, se vuelve anacrónica. El trabajo y la educación como herramientas para el ascenso social han sufridos los embates del modelo neoliberal y dibujado un horizonte de incertidumbre respecto al futuro. Están quienes han decidido desarrollar su vida en Europa, como el hijo y la hija de Olga, y está también Florencia, proveniente de una familia de clase media profesional que ha gozado de una infancia con privilegios. Esta joven, quien fuera una distinguida egresada del Colegio Nacional Buenos Aires, siente, sin embargo, que ha sido embaucada durante su educación, porta un discurso anti-sistema y se niega rotundamente a trabajar.

La sostenibilidad de la vida en esos tiempos de recesión y desengaño, conduce al despliegue de estrategias de supervivencia material y emocional que se superponen en las interacciones entre mujeres que transitan disímiles trayectorias vitales. La relación madre-hija entre Sara y Florencia asume características que se repiten de manera cíclica a través de las peleas y reconciliaciones, desencadenando el inicio y el desenlace del film a través de los diálogos sostenidos en el auto. Las tensiones de la misma enmarcando el relato, dan cuenta de la responsabilidad vitalicia del lazo materno con una hija adulta que se ha convertido a su vez en madre y da continuidad a la genealogía de cuidados femeninos intrafamiliares. El dinero de Sara se ha transformado en el único vínculo sobreviviente con Florencia y, al mismo tiempo, constituye una fuente de los reproches hacia esta. De tal modo, en el comienzo de la película tras ser engañada por su hija y creer haberle pagado nuevamente un aborto clandestino, le informa mientras la lleva de regreso en el coche hacia su casa —luego de la falsa intervención— que ya no volverá a contar con su ayuda ni su plata. No obstante, será irónicamente dentro de ese mismo auto en donde, promediando el final del film, Florencia inicie su trabajo de parto y Sara le exprese entre varias recriminaciones que puede volver a disponer de su apoyo

Durante la escena en la que la protagonista rompe bolsa, se procede a un montaje paralelo con la primera menstruación de Eugenia en el micro que la conduce a conocer a su abuela (Lola) y a reencontrarse con su padre (Martín). Aquí se inicia

el recorrido de una nueva relación en la red de la niña, en cuyo primer contacto quedan escenificadas las diferentes posiciones y niveles de involucramiento que asumen ante los acontecimientos críticos su abuela y su papá. Frente a esta experiencia que atraviesa la niña en su temprano desarrollo, Eugenia encuentra en Lola una referente femenina que la asiste en la intimidad de un baño, explicándole con paciencia y dulzura sobre la anatomía de su cuerpo y la utilización de un tampón. Por su parte, Martín, es una figura físicamente ausente en la crianza de su hija, que solamente se ha comunicado anteriormente enviándole un libro de Marx dedicado y llamándola telefónicamente para saludarla meses después de su cumpleaños. Es un personaje que persiste cómodamente en su actitud de desaliento y el cual, ante los conflictos económicos que atraviesan tanto Lola (a quien le remataron la casa) como Eugenia, no asume un rol activo de responsabilidad por el bienestar de estas mujeres de su familia, sino que reafirma, antes bien, su proyecto de “vivir responsablemente de vacaciones”.

Si bien el padre y la madre de la pequeña comparten aspectos semejantes en sus trayectorias vitales —como ser la pertenencia a una familia de clase media de la que han gozado de su manutención incluso entrando en la adultez—, no ha operado una co-responsabilidad sobre el cuidado de Eugenia. Florencia, aún transitando su drogadicción, ha permanecido a cargo de su hija contando con la ayuda de una red de mujeres. Estos vínculos femeninos serán los que le brinden la posibilidad de recomponer lentamente, no sin altibajos, la organización en la cotidianeidad de su hogar. Tal es así como generará un ingreso económico como empleada doméstica de Celia, que le permitirá refaccionar su casa y restablecer los servicios.

Las redes femeninas se extienden más allá de la genealogía y entran en contacto con mujeres como Olga, una vecina que las considera parte de su familia, es adicta a los medicamentos y vive de la pensión de su difunto marido. Celina, por su parte, es la única de las antiguas amigas del secundario de Florencia que ha sido madre también. Al igual que en el caso de esta última, hay una correspondencia entre el aspecto personal y el hogar en el que oficia de cuidadora. Como un extremo opuesto, dicho personaje con conductas caricaturescas de clase alta, exhibe una minuciosa atención en su prolija apariencia y en el orden impoluto de absoluta blancura y luminosidad presente en su casa. Si bien sus recursos monetarios le han permitido gestionar los cuidados mercantilizándolos —tanto en lo concerniente al

autocuidado (*personal trainer*, masajista, acupunturista, estilista) así como a las tareas domésticas—, es, sin embargo, su marido quien los administra y ostenta el poder de negárselos. Estas dos integrantes de la red construida alrededor de Florencia, se identifican como amas de casa conscientes de la dependencia económica que condiciona sus autonomías y expresan su sentimiento de incapacidad para autosustentarse mediante una labor remunerada. Frente a tal obstáculo, Celia se debate entre continuar con un matrimonio infeliz o resignar su estatus, mientras que Olga decide estafar al Estado simulando su muerte para cobrar otra pensión que le permita viajar a Europa.

Dentro de este contexto de crisis social y personal, en la casa de las protagonistas la circulación de cuidados persiste y se transforma en un lugar de encuentro de estos personajes maternos y excéntricos respecto a un idealizado modelo universal. Una ocasional reunión se produce en este espacio que —ante la ausencia de una puerta derribada al inicio del film— permite la entrada directa de los personajes a escena cargando con sus frustraciones familiares: Olga ha retornado de Europa antes de lo previsto debido a que su hijo e hija temían que se instalase en sus hogares; Celia llega con sus pertenencias y el rostro golpeado tras separarse de su marido y dejar a sus gemelas al cuidado de su madre; mientras que Sara vuelve después de meses a visitar a su hija para enterarse finalmente que no se ha realizado el aborto. Ante este grupo que se completa con Florencia, Eugenia y hasta un joven *dealer*, la conformación interna del plano de conjunto de la habitación ubica la figura de autoridad de Sara en una silla frente a las cuatro mujeres agolpadas en un sillón en una actitud defensiva. Sara es la única dentro de esa sala que se ha formado profesionalmente y posee la anhelada independencia económica, es terapeuta pero no escucha, sus palabras y reprimendas se imponen sobre el resto mientras continúa añorando un viejo proyecto emancipador que no condice con la realidad actual del país ni de su familia.

Entre estas tensiones el film pone de manifiesto otra cara de la ideología de la maternidad intensiva, ya que los sacrificios que invoca su modelo altruista provoca a la vez el reproche y el resentimiento hacia los/as hijos/as adultos/as al no responder estos/as con reciprocidad en el mismo nivel de idealización. Este es justamente el caso de Sara, Lola y Olga, quienes se perciben injustamente abandonadas y descuidadas. Ya sea persiguiendo un proyecto de vida proveniente del mandato

familiar de origen —como presumiblemente lo hizo Celia— o subvirtiéndolo —como Florencia—, la colisión intergeneracional palpita latente, así como ya comienza a expresarse en el conflicto que hace mella entre las necesidades de Eugenia y la pesadumbre de su madre.

En este film, los puntos de encuentro se producen aún donde anidan las diferencias y donde el diálogo parece nunca terminar de zanjarlas. Estos se generan dentro de una intrincada red de mujeres que participan en la organización cotidiana de la vida y que se ramifica como estrategia de supervivencia en los contextos de crisis. La heterogeneidad de historias que conforma este universo femenino desbarata la posibilidad de sintetizarlas en la construcción de un idealizado modelo ético universal de madre y de hija. Paralelamente, permite poner en escena la oscilación permanente que en cada una se produce entre ser una figura proveedora y receptora de cuidados, destacándose la interdependencia de sus vínculos y el carácter colectivo de la cuidadora. A través de la representación de los conflictos que habitan en los engranajes de una OSC que tiende a la familiarización y feminización de los cuidados, *Las mantenidas sin sueños* problematiza los preceptos de la ideología de la maternidad intensiva, la naturalización de las prácticas de cuidado y la conducta altruista en el orden moral. Una organización que se resuelve en un territorio femenino respecto al cual, los hombres, al igual que lo que sucede en los films analizados en esta investigación, permanecen en el fuera de campo absteniéndose de asumir su papel de corresponsabilidad.

En *El llanto* el hogar materno se asienta alejado del caos urbano. La división del trabajo se ha repartido dejando a su protagonista embarazada (Sonia) a cargo de las faenas de una humilde casa ubicada en el campo, mientras que su marido ha partido presuntamente como un *peón golondrina* a realizar labores temporales. Pero también hay otro hogar materno que alberga a una mujer en soledad, es el de la suegra de Sonia, quien se sienta a coser junto a la ventana mientras en un rincón las imágenes de la Virgen y del niño Jesús se encuentran iluminadas por unas velas que se consumen. Este personaje con su camioneta constituye la principal figura de ayuda para su nuera, dentro de un contexto en el que las distancias dificultan la organización de la vida cotidiana. Es así como dicho vehículo le permite ayudarla en su subsistencia diaria cargando su garrafa, trasladándola a los controles médicos, así

como también llevando y trayendo a un grupo de mujeres hasta su casa para que compartan lecturas de la Biblia.

Entre los procedimientos formales predominan los planos fijos sobre ambas madres realizando sus quehaceres silenciosamente, en interiores que adquieren una denotada plasticidad por el juego de luces y sombras producido mediante una tenue iluminación, que durante el día se filtra desde el exterior y al oscurecer se emite exiguamente a través de un sol de noche o de una desnuda lamparita. La puesta en escena construye una atmósfera que porta reminiscencias a la pintura de género de Jan Vermeer (1632-1675), sobre todo a aquellos cuadros de mujeres concentradas en la ejecución de una actividad con una fuente lumínica proveniente de una ventana lateral. Los paralelismos con el artista continúan al detenernos en sus lectoras de cartas, obras que brindan elementos para abordar una escena que otorga sentido al nombre del film. En los cuadros referidos, la carta en manos femeninas comporta un objeto de atención visual y portador de secretos que genera un vacío central en la representación (Alpers, 1987). El mismo reside en el carácter desconocido de su contenido que acentúa el espacio de intimidad de la lectora y el distanciamiento con los/as espectadores/as.

En el fragmento audiovisual aludido por el título de la película, se produce una yuxtaposición con una de tales pinturas de forma particular, “Mujer leyendo una carta” (1663), debido a la presencia de una serie de motivos pictóricos que habilitan un nutrido diálogo intermedial a los fines del análisis fílmico. De tal modo, ciertos elementos presentes en el lienzo se encuentran replicados en la escena en cuestión: la carta como objeto investido de tensión dramática, la chaqueta abultada de la lectora (índice de un posible embarazo como el transitado por Sonia), el imaginario de un viaje a través del mapa colgado (la partida del peón golondrina), el cuerpo direccionado hacia una fuente lumínica (externa al encuadre) y la lectura en silencio dentro del espacio privado. En la escena correspondiente de *El llanto*, tras recibir una misiva con dinero enviada por su marido, la protagonista luego de varios titubeos decide finalmente durante la noche leer la carta que también contenía el sobre, sentándose frente a una mesa iluminada tenuemente por un sol de noche fuera de campo (Figuras 3 y 4). Rodada mediante una toma fija, se da paso a una lectura atravesada por las lágrimas que inducen a trazar conjeturas respecto a su motivo, como ser los pesares que derivan de la separación física de la pareja durante el

embarazo. Sin embargo, la ausencia de una explícita comunicación sobre el contenido de la carta preservará un clima de intimidad configurado en torno a Sonia.

Las similitudes señaladas con la pintura confluyen en una interpelación a la capacidad de contemplación de los/as espectadores/as frente a la preeminencia de la *imagen-tiempo* (Deleuze, 1987) que ralentiza el discurrir de la acción y a la limitación de la palabra. La representación de la vida cotidiana de estos personajes, al optar por un modo que elude la expresión de acciones recias, proyecta un manto de sacralidad sobre las actividades que realizan en el trabajo reproductivo conformado por las tareas domésticas y de cuidado en el hogar. Se despliega entre estas elecciones estéticas una poética que podría denominarse *de la espera*, de la conclusión del embarazo y del retorno del esposo, pero también expresada en los planos detenidos sobre la espalda de la suegra aguardando al grupo de lectura de la Biblia o en el posicionamiento de la cámara precediendo la entrada de los personajes en los interiores.

Durante el tiempo de la espera las redes se construyen a pesar de las distancias, con mujeres de la familia no consanguínea y de la comunidad (las “microcélulas de oración”).⁷ El espacio doméstico se reviste de una atmósfera mística que contiene a personajes que ejercitan la serenidad ante las vicisitudes. Los cuidados que circulan en estos lazos se complementan con las visitas al médico que la asiste desde el saber institucional. Las exigencias de la maternidad en este contexto encuentran un sosiego a través de la oración y consolidan el desarrollo de una ética cuyo modelo es la abnegada figura de la Virgen María. Es así como la religión, la medicina y las redes femeninas confluyen en la configuración de los cuidados requeridos por Sonia durante este tiempo circular de la espera, que se asemeja en su rutina a los del ritual.

La representación de la casa materna como centro espacial y paradigmático del trabajo reproductivo exhibe una apertura al vecindario en el trazado de redes femeninas de apoyo que sustentan su organización cotidiana. Mientras en los films *Monobloc* y *Las mantenidas sin sueños*, los hogares monoparentales eran complementados con la presencia continua de una vecina del edificio, en el caso de

⁷ Sobre el origen de la representación de las microcélulas de oración y del trabajador golondrina ver la entrevista al director en el sitio web Cinéfilo Serial, nota titulada *Entrevista a Hernán Fernández, director de “El llanto”*, por Camila Mollica. Fuente: <https://cinefiloserial.com.ar/entrevista-a-herman-fernandez-director-de-el-llanto/> Fecha de consulta: 25/09/2023.

El llanto será la suegra de la protagonista quien sorteará la lejanía de su residencia trasladando hasta allí al grupo femenino de oración.

La construcción de la puesta en escena de estos espacios atiende a las características de los vínculos que contienen y a las relaciones que establecen las protagonistas con el espacio público, constituyendo a su vez el principal reducto de cuidados para los personajes. La escenografía de los departamentos del monobloc en el film de Ortega compone los interiores claustrofóbicos y sombríos que habitan y anuncian el ocaso del mundo conocido por la nena con la partida de la madrina y Perla. El hogar en ruinas de Florencia en *Las mantenidas sin sueños* traza un paralelismo con la decadencia de las instituciones sociales que acarreó el colapso del neoliberalismo, así como entre la respuesta en el orden privado mediante la construcción de redes femeninas y en el orden público a través de la organización colectiva. En *El llanto*, finalmente, se procede a una representación sacralizada del hogar y del trabajo reproductivo sumergida en la temporalidad circular de la espera.

La relación de cuidado entre madre e hijo/a se presenta complejizada en diversos aspectos: la inversión de roles debido a la fragilidad de la salud materna — Perla y la nena en *Monobloc*, Florencia y Eugenia en *Las mantenidas sin sueños*—, la responsabilidad permanente sobre los hijos/as incluso en la adultez —este compromiso se extiende hacia la nuera en *El llanto*— y el reproche por la ausencia de una retribución a los sacrificios inducidos por la maternidad intensiva.

El hogar de la cuidadora materna se construye, pues, como un espacio conflictivo de convivencia y límites permeables a las redes de apoyo. La ética del cuidado se esgrime en estos films desde situaciones contextualizadas que denotan elementos coyunturales que influyen en el ejercicio de las prácticas de cuidados, factores condicionantes que atraviesan las distintas protagonistas tales como enfermedades, los embates de la crisis sociopolítica y la precariedad laboral. En estos escenarios los personajes masculinos permanecen prácticamente en el fuera de campo, posición expresada en la mención de la entidad abstracta de “el progenitor” (*Monobloc*), en la pasividad y abstención de Martín de asumir plenamente responsabilidades familiares y en la partida de un peón golondrina que deja a su madre como guardiana del cuidado de su joven esposa embarazada.

1.d. Circularidad femenina en los cuidados intrafamiliares y de adultas mayores: *Los pasos y Otra madre*

Con el cambio de siglo persiste una tendencia en ciertas transformaciones sociodemográficas particularmente pertinentes a nuestro análisis, como ser: el aumento de las separaciones y divorcios, la creciente presencia de hogares monoparentales con jefatura femenina y el progresivo proceso de envejecimiento poblacional —con una esperanza de vida mayor para las mujeres—. Respecto a este último índice, el Estado prioriza en sus políticas de cuidado dirigidas a los/as adultos/as mayores la dotación de recursos económicos —jubilaciones y pensiones— y de servicios de salud, pero carece de una amplia cobertura en materia de cuidado directo (Faur y Pereyra, 2020). Dicho lo cual, las alternativas se resuelven entre el cuidado familiar o su mercantilización a través de residencias y cuidadoras domiciliarias, opciones condicionadas al nivel socioeconómico. Y al hablar de familiarización se habla en clave femenina, como sucede en los films analizados a continuación, en los que se presentan mujeres que al envejecer se encuentran en una situación de dependencia vital bajo la responsabilidad de sus hijas convivientes. Esta circunstancia, como señala Scavino Solari (2020), suele agudizar la objetualización del cuerpo femenino que ya no se encuentra apto para el mercado laboral, que ha superado la etapa reproductiva y que no condice con el atractivo sexual mediático y comercial. Todo lo cual al añadirse al ineficaz apoyo estatal, deviene en una representación social negativa que proyecta la ancianidad como una carga.

En *Los pasos* la historia se sitúa en un hogar en el cual convive una mujer con su madre que ha quedado a su cuidado, en un tiempo que coincide con la mudanza definitiva de su hermana menor junto a su pareja (Darío). La mayor de las hermanas utiliza su casa además como espacio para ejercer el oficio de masajista, un trabajo con contenido de cuidados que contribuye tanto al bienestar corporal como emocional. Entre los procedimientos empleados en la película abunda la utilización de planos detalles sobre fragmentos de los cuerpos y objetos del espacio doméstico, con un énfasis en las manos de la hija mayor entre los pliegues de las pieles masajeadas, durante la preparación de alimentos y al realizar las tareas de limpieza. Esta focalización manual nos aproxima a un “cine del cuerpo” que monta la cámara sobre las actitudes cotidianas (Deleuze, 1987, p. 251) de este ensimismado personaje.

A través de sus hábitos —a la vez motrices y perceptivos—, su corporalidad manifiesta el poder de dilatarse dentro de su entorno cotidiano mediante los elementos que manipula cual si fueran extensiones de su morfología, al igual que se plantea en la experiencia del “ser-del-mundo” del “cuerpo fenomenológico” de Merleau-Ponty (1994, p. 161). La expresividad de este silencioso ser transcurre mediante los cuidados brindados por sus manos, tanto de manera directa sobre los cuerpos de otros seres, así como de modo indirecto en las tareas domésticas que operan como las precondiciones necesarias para que los cuidados ocurran. La cámara logra captar la sabiduría y la belleza del movimiento coreográfico gestual de esta cuidadora, tal como en la descripción desplegada en las palabras del poema *Unidad* de Circe Maia con el que inicia el film:

Una pequeña tarea como esta de
cortar el pan y llevarlo a la mesa,
empieza y luego acaba
— círculo de sentido que se cierra—
la pequeña molécula de un proyecto cumplido.
¿Trivial? Tal vez, pero mira dibujarse
con perfección acabadísima
cada gesto enlazado en el siguiente
anillado en la suave
espiral invisible
que va del pensamiento hacia la mano
del ojo hacia el cuchillo.

El trabajo de cuidado directo efectuado mediante los masajes a la madre, se traslada a la esfera remunerada con la instalación de un consultorio dentro del hogar. Este es un oficio que requiere además de un *trabajo emocional* (Hochschild, 1983) que permita la generación de un estado afectivo favorable en el/la cliente/a. Como lo desarrolla Arango-Gaviria (2010, 2015), en este tipo de profesión es necesario contar con habilidades psicosociales para poder brindar una atención personalizada adaptada a las particularidades individuales y así poder provocar un sentimiento de bienestar durante la prestación misma del servicio. La complejidad de este trabajo de

cuidado se encuentra desplegada en el film en la atención a una paciente durante la toma de un plano fijo que encuadra la mitad superior de la espalda que comienza a ser masajeadada. Se puede apreciar entonces el desarrollo de una interacción entre los personajes producido en dos niveles paralelos. Por una parte, en el nivel visual se focaliza en la dimensión corporal representándose el esfuerzo físico aplicado por las manos sobre una musculatura que ejerce una resistencia expresada en las transformaciones de su volumen y en el flujo de la respiración, mientras que en el nivel sonoro se escuchan las anécdotas de la mujer masajeadada ocurridas durante un viaje al sur (Figura 5). Se propicia de tal modo un intercambio físico y emocional que contribuye a la construcción de un ambiente de relajación e intimidad que culmina con ambas mujeres fumando junto a la ventana y conversando sobre el lirio del jardín. La generación de este espacio de sociabilidad, característico de los ámbitos de cuidados estéticos, se produce nuevamente —retornando a la esfera doméstica y no remunerada— cuando en el silencio de la noche la hermana de la masajista le pinta sus uñas en la cocina mientras le explica sobre sus dificultades de acostumbrarse a los ruidos de su nueva casa.

Las relaciones femeninas de cuidados son las verdaderas protagonistas del relato, en donde si bien solo los personajes masculinos portan nombres, estos se caracterizan por su conducta indiferente con lo que ocurre dentro de este hogar, tanto en el caso de un Darío absorto con su celular, así como de parte del tío de las hermanas (Chelo) del que solo se escucha su voz fuera de campo. En esta dinámica familiar es la hija mayor quien asume la responsabilidad del trabajo reproductivo que demanda la casa materna, aplicando como estrategia de conciliación entre el cuidado de la madre y el trabajo remunerado, la instalación del consultorio dentro del hogar.

El film habilita una serie de interrogantes sobre las condiciones que rodearon la elección (o no) de asumir estas responsabilidades y el posible costo de oportunidades que pudo haberle significado ¿Cómo se transforman los roles familiares cuando la cuidadora materna transita hacia una situación de dependencia? ¿Cuáles son las opciones de cuidado cuando está ausente el Estado y el mercado permanece inaccesible económicamente? ¿Cómo se expresa el mandato social femenino del cuidado en la tensión entre la elección y la obligación? Preguntas que emergen frente al acontecer de una etapa de la trayectoria vital que demanda una reestructuración en la OSC dentro de la institución familiar, circunscribiéndose a la

disponibilidad de recursos públicos, mercantilizados y parentales. La película se extiende a lo largo del momento de la despedida de la hermana menor, alimentando un tiempo suspendido durante el que deambulan las tres protagonistas, demorando el cierre de un ciclo familiar. En el nuevo orden establecido, se ha producido dentro de la genealogía femenina una rotación en la dirección de los cuidados, a través de cuyo movimiento la hija mayor se ha posicionado como la figura cuidadora y responsable del bienestar de su madre.

La ramificación en la circularidad de las cuidadoras intrafamiliares se encuentra complejamente abordado en un film como *Otra madre*, en donde las prácticas de cuidados se extienden dentro de la genealogía femenina mediante el trabajo no remunerado y también remunerado entre las protagonistas que habitan dos unidades domésticas. En la primera de ellas conviven distintas generaciones de mujeres: Mabel, su pequeña hija (Julieta), su hermana adolescente (Micaela), su madre y su abuela. Mientras que en la segunda residen Pilar (la tía de Mabel) con su hija (Lorena).

La vida cotidiana de Mabel transcurre en el tránsito entre sus empleos y el hogar, reflejado en los reiterados planos caminando y viajando en colectivo durante el discurrir de los monótonos días en los que se torna dificultoso diferenciar los amaneceres y atardeceres. Entre sus labores remuneradas se desempeña como profesora en una pileta y, paralelamente, trabaja para su tía en su local de ropa y en las tareas domésticas de su casa. Entre sus paradas se añade la estación de servicio como punto de encuentro con el papá de Julieta para coordinar el traslado con cada uno/a. Los recursos de los que dispone sugieren la pertenencia a una clase social media-baja, coincidiendo su situación habitacional con un modelo de familia extensa en co-residencia conformado enteramente por mujeres que participan del trabajo reproductivo del hogar. Entre las dos piezas representadas se encuentra la que ocupa junto a Micaela, de escasas dimensiones, en donde comparte la cama con su hija. Respecto a la segunda, la posición de la cámara se instala externamente y se limita a mostrar su puerta siempre entreabierta. Aquí dentro yace la abuela, conservada en el fuera de campo mediante la puesta en escena, de quien solo se escucha su tos y el timbre que utiliza para solicitar la asistencia de la madre de Mabel, en perpetuo estado de alerta.

Pilar pareciera situarse en un nivel socioeconómico levemente mejor, lo suficiente como para poder alivianar las tareas en el negocio y la casa empleando a su sobrina. Es así como este vínculo familiar/laboral entre tía y sobrina, en su informalidad, flexibilidad y confianza, facilita dentro del presente contexto la conciliación del trabajo y el hogar para ambas mujeres. La organización parental del cuidado sostenida por las protagonistas, a su vez, es requerida para poder gozar de aislados momentos dedicados al autocuidado y dispersión dentro de sus rutinas, como la cita de Mabel con un hombre y la salida al bingo de Pilar y una amiga. En esos tránsitos por las actividades cotidianas, los ojos de todas estas mujeres se pierden de a ratos, como sucede en el film anterior, en miradas silenciosas hacia algún punto lejano que genera un distanciamiento virtual del espacio que ocupan, vedándonos sus pensamientos.

Este entramado de personajes pone de manifiesto el carácter colectivo e interdependiente que anida en las relaciones de cuidado, respecto a las cuales los hombres continúan ocupando, como en las películas precedentes, una posición notablemente periférica. Tales son los casos del hermano de Mabel y de Gabo, un joven que las visita sin que la narración se ocupe de explicitar el vínculo que mantiene con ellas. En el devenir temporal dentro del hogar, los cónyuges de todas han desaparecido, pero han permanecido las mujeres sosteniendo una red de apoyo mutuo que da cuenta de la circularidad femenina de los cuidados intrafamiliares. Niñas, jóvenes, adultas y ancianas, una genealogía de mujeres que en sus trayectorias vitales transitan distintos pasajes entre la dependencia y la responsabilidad de los cuidados. Circularidad destacada hacia el cierre del film cuando mediante una extensa elipsis se presenta a una Julieta ya adolescente visitando a su envejecida madre.

Ambas películas coinciden en insertar un conjunto de personajes femeninos en donde el rol de cuidadora es ocupado por diferentes integrantes de la familia según la contingencia y el tránsito generacional: madres que cuidan a sus hijas pero también hijas que ahora cuidan de sus madres, sin olvidar los vínculos trazados entre primas, hermanas, abuela y nieta, tía y sobrina. Interacciones que no son unidireccionales, pero que en los extremos del ciclo vital (la niñez y la ancianidad) suelen incrementar el grado de dependencia. Paralelamente, en el nivel de la representación habrá de subrayarse el uso privilegiado del rostro en primer plano,

particularmente en aquellos pasajes anteriormente mencionados en los cuales las protagonistas parecían abstraerse de las coordenadas del espacio-tiempo. “¿En qué piensas?” quisiéramos preguntarle junto a Deleuze a ese “rostro reflexivo”, aquel en que “los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo *eterno*” (1984, p. 134). Y es ante esas caras silentes cuando emerge la *imagen-afección*, como una entidad que se desprende del marco situacional que la origina. Es el sosiego expresado en las miradas perdidas hacia un exterior, en el pitar de los cigarrillos y en el suave movimiento del humo desvaneciéndose, en el rostro recompuesto de Pilar tras escucharse su llanto fuera de campo, en el silencio, en la soledad de los pensamientos. Un afecto quizás fugaz, que resplandece en breves momentos. Y al restablecer su vínculo con el contexto podemos reconocerlo como el fruto de un ejercicio de autocontrol de las protagonistas, del examen reflexivo que demanda la ética del cuidado, como una serenidad que emana del entrenamiento de la paciencia, no exenta de tensiones y contradicciones internas.

La representación de la circularidad femenina de los cuidados intrafamiliares se manifiesta en estos films mediante la colaboración intergeneracional en el trabajo reproductivo y a través de su variante remunerada en vínculos laborales informales. Tal es así como la constitución de las cuidadoras dentro de este ámbito doméstico contribuye al desarrollo de una responsabilidad ética basada en el compromiso interpersonal. La insuficiente participación del Estado en la OSC profundiza las desigualdades socioeconómicas y aumenta el costo de oportunidades para aquellas mujeres que deban optar por la familiarización de los cuidados. Habiendo partido desde la economía para centrarnos en el trabajo no remunerado desarrollado dentro del contexto de la institución familiar, comienzan a tomar mayor relevancia en este subcapítulo elementos provenientes de otros enfoques que serán abordados en los capítulos siguientes. Nos referimos, por un lado, a la participación del mercado a través de la remuneración del trabajo doméstico y, por otro, al papel del Estado como garante del acceso al derecho al cuidado al margen de los recursos económicos y familiares.

1.e. La orfandad y la casa. La defunción de cuidadores/as familiares y el duelo en su hogar: *El año del león* y *Abrir puertas y ventanas*

La organización del cuidado de menores en una familia ensamblada implica, en muchas oportunidades, la residencia de aquellos/as en más de un hogar. En el caso de *El año del león*, la vida de una preadolescente (Lucía) se reparte entre la casa de su madre (Mónica) y la de su padre (León) junto a su nueva pareja (Flavia). El film da inicio luego del fallecimiento de León y la emergencia de un conflicto respecto a cómo reconfigurar la cotidianeidad de Lucía frente a tal acontecimiento.

Los patrones culturales que rigen la perspectiva de clase atañen a la representación sobre lo que es el *buen cuidar*. Dentro del marco ideológico de estos personajes pertenecientes a la clase media, la educación asume una posición paradigmática para garantizar el bienestar de Lucía. El desarrollo de su escolaridad ocupa un lugar fundamental tanto dentro del cronograma de sus actividades y espacios de cuidado, así como en el proyecto de su futura formación universitaria mediante la posibilidad de estudiar en el Colegio Nacional de Buenos Aires al igual que su papá. Pero, los planes se han trastocado y Mónica no sabe siquiera si podrá seguir pagando la institución privada a la que asiste Lucía, ya que la ausencia de León ha generado un debilitamiento en la economía interna de ambas casas.

El relato, focalizado sobre el personaje de Flavia, da cuenta de los trámites burocráticos que implica el cese de la unión convivencial. Sigue vigente el contrato de alquiler y la cobertura de la obra social, le ha entregado el auto a Mónica y lo ha suplantado por la bicicleta. Sin embargo, resolver la situación en la que ha quedado la hija de León no solo atañe al orden legal sino también al ético. La casa de León dejó de ser el hogar de Lucía, pero Mónica, ante la falta de recursos se encuentra en la necesidad de solicitarle a Flavia que la continúe cuidando allí. De tal modo, más allá de la frialdad que se manifiesta en el trato entre ambas mujeres adultas, queda planteado un arreglo informal que prolonga la participación de la protagonista como una cuidadora interina tras el fallecimiento de su pareja.

La casa de Flavia es el lugar donde transcurre el comienzo de su duelo y el de Lucía, pero atravesando diferentes caminos. Los rincones y objetos resguardan recuerdos que dan testimonio de la existencia de León y de las experiencias compartidas. Su presencia es palpable dentro de esta arquitectura material y

emocional, lo cual plantea el punto de discrepancia, ya que si el temor de Flavia reside en no lograr olvidarlo ni poder continuar con su vida, el de Lucía consiste en que su propio olvido se concrete al disolverse dicho espacio doméstico. Es así que la joven no deja de evocar su co-presencia tanto en la insistencia de ir a su antiguo hogar, así como haciendo llamadas para escuchar su voz en la contestadora.

Dentro de la estructura familiar cuando León vivía, la posición de Flavia coincidía con la figura legal del “progenitor afín”,⁸ según la cual era portadora de deberes y derechos sobre el cuidado de Lucía durante la convivencia, como ser la colaboración en su crianza, en su educación y en otros aspectos formativos en la cotidianidad. Al disolverse este vínculo tras el fallecimiento, se produce un desacople del ensamble familiar, persistiendo, sin embargo, la responsabilidad de Flavia como una red informal de cuidado. Bajo la designación técnica de la antigua relación mantenida con Lucía dentro del marco normativo, se encuentra escondida una figura de extensa trayectoria en la narrativa: *la madrastra*. Su presencia de larga data desde los cuentos folclóricos,⁹ expresa la relevancia de su rol en las formaciones familiares de antaño debido a la mayor mortalidad sufrida por mujeres jóvenes a causa de los partos frecuentes y en condiciones insalubres (Zipe, 2001, p. 36). La frecuente relación antagónica de este personaje con las protagonistas femeninas, ha sido un tópico presente también dentro del melodrama (Manetti, 2000, p. 27), sustentado por un modelo familiar de fuerte raigambre patriarcal. La recurrencia de este vínculo conflictivo en las estructuras narrativas nos permite dar cuenta de dos importantes aspectos a los fines analíticos. Por un lado, personajes pertenecientes a los cuentos folclóricos y maravillosos como la madrastra y el hada madrina, citado anteriormente, nos remiten contextualmente a una genealogía histórica de mujeres sin lazos consanguíneos que han participado en diferente medida de la OSC dentro de la institución familiar. Por otro lado, en la estructura oposicional entre una joven y su madrastra, nos encontramos con relatos que construyen representaciones de género que son asumidas subjetivamente —las *tecnologías de género* de Teresa de Lauretis (2000)—, dentro de un sistema patriarcal que promueve en las producciones

⁸ Figura legal incorporada en el artículo 672 de la Ley 26.994 del Código Civil y Comercial sancionada en el año 2014.

⁹ No obstante sus orígenes milenarios, Jack Zipes se focaliza en las condiciones sociales del feudalismo que se hacían manifiestas en los cuentos folclóricos al momento de ser recopilados por los hermanos Grimm a comienzos del siglo XIX en Alemania.

artísticas el enfrentamiento misógino entre las mismas mujeres y la competencia femenina por los hombres.¹⁰ Es así como frente a tales aspectos que inciden en el orden social y cultural, hallamos un giro argumental contemporáneo en ambos ámbitos. Desde el espacio público, se ha estimulado el desarrollo de la *sororidad*, una alianza feminista que registra las experiencias históricas de las redes femeninas de apoyo y que promueve relaciones positivas y paritarias entre mujeres (Lagarde De los Ríos, 2012b). Desde el espacio artístico, hemos conformado un corpus fílmico en el cual el punto de vista se despliega sobre los vínculos establecidos por las cuidadoras que atraviesan la OSC. Entre estas películas es que se ubica *El año del León*, un film en donde la figura del patriarca —cuyo nombre refiere a un animal que simboliza la soberanía— sale del centro de escena, emergiendo como punto de focalización la reconfiguración de la relación entre Lucía y Flavia.

Dentro de este marco contextual, se construye la figura de esta madrastra contemporánea, cuyo perfil se corresponde con ciertas transformaciones sociodemográficas que se aceleraron en las últimas décadas del siglo XX, como ser la postergación de la unión matrimonial y el aumento de las uniones de hecho, el aplazamiento de la maternidad y la feminización de la matrícula universitaria, incluso en carreras consideradas privativas de los hombres en el pasado (Wainerman, 2005). Respondiendo a estos patrones, el personaje de Flavia es el de una científica, residiendo en unión convivencial con su pareja y que ahora a sus 41 años, luego de la muerte de León, se plantea la posibilidad de ser madre desde un deseo personal. El proyecto de realización profesional, que ha influido en las modificaciones de las pautas reproductivas, es la otra cara de la construcción estereotipada del personaje de la villana, sin hijos/as biológicos/as, movilizadora por un egoísmo que operaría como un desvío de un supuesto *instinto materno* naturalizado.

Tras las tensiones atravesadas durante el trabajo del duelo, se iniciará una nueva etapa en la relación entre aquellas, pero fuera de esa casa habitada por el recuerdo de León. Es así que en el desenlace, tras la mudanza, Flavia habilitará en su nuevo hogar un espacio de cuidados para Lucía, conservando fotos de ella para disponer en el living, comprando un sofacamás para que pueda quedarse a dormir y preparándole un juego de llaves. Este vínculo, proveniente de un contexto legal de

¹⁰ Para Lagarde de los Ríos el “enfrentamiento misógino entre mujeres” (2012b, p.545) constituye un mecanismo de reproducción patriarcal que promueve la competencia y la desidentificación de género.

responsabilidades parentales, sobrevive transformándose en un acuerdo informal dentro de una red de apoyo femenina que ya no requiere la mediación de León. En su resolución del conflicto sobre la organización del cuidado de Lucía, aunque parcial, el film de Laborde subvierte un asentado esquema de personajes antagonistas femeninos y propone una dinámica alternativa que excede el modelo nuclear de la familia patriarcal.

Pero, si en esta película ante la muerte del padre persiste la red ¿qué podría suceder si además quien falleciera fuera la cuidadora?

Hemos realizado un recorrido durante el cual nos aproximamos a la representación de la formación de las cuidadoras dentro de la institución familiar, de la construcción de redes de apoyo femenino y del ejercicio de la ética del cuidado, procesos conflictivos que han puesto en movimiento las diversas estrategias de un conjunto heterogéneo de protagonistas. Durante este trayecto, quedó demostrado como el espacio doméstico ha sido sede de una forma de la OSC propia del trabajo reproductivo que produce efectos en el orden cotidiano y material del hogar. Es interesante detenernos ahora en un film que sitúa a sus protagonistas en la casa de la cuidadora tras su muerte, como en un microcosmos inalterable cuya conformación adquiere las dimensiones de una corporalidad antropomórfica protectora.

En *Abrir puertas y ventanas* asistimos a la convivencia de tres jóvenes que han perdido recientemente a su abuela (Alicia), quien estaba a cargo de la “responsabilidad parental”¹¹ tras el fallecimiento de la madre y el padre de las hermanas. Si la división de obligaciones intrafamiliares se plantea en términos jerárquicos —según las relaciones de parentesco, género y edad—, se produce una situación de tensión debido a la paridad de este vínculo fraternal con diferencias de escasos años. No obstante lo cual, será la hermana mayor (Marina) quien intente asumir el rol de autoridad vacante para conservar el orden y la organización del hogar. Alicia ya no está, pero la sobreviven objetos que la invocan constantemente en el hogar. Su presencia pareciera vagar en los recorridos que la cámara realiza por el espacio doméstico, encontrando en ocasiones a las protagonistas explorando lugares y pertenencias íntimas de la abuela que les permitan experimentar su cercanía, como ser utilizando su cama vibradora y su corset, o escuchando sus discos. La casa

¹¹ Figura que reemplazó a la “patria potestad” en el nuevo Código Civil y Comercial sancionado en el año 2014.

aparenta situarse en una paralizada dimensión encantada que ofrece estabilidad y seguridad: en el estudio de Alicia permanece un libro abierto sobre el escritorio junto a una tetera y la taza, las cenizas de su cuerpo descansan en el pozo desde el cual crece la enredadera que protege la puerta de entrada y consagra a la residencia como un relicario. Lejos de las habitaciones, en el jardín, se encuentra el garaje en donde la abuela guardó bajo llave los vestigios del pasado familiar.

Eduardo Cartoccio discurría sobre las dificultades de salir del hogar paterno. En este film, sin embargo, la discusión se instala en el terreno femenino respecto a la imposibilidad de cortar el vínculo subjetivo establecido directamente con la materialidad del hogar de la cuidadora. Esta se encuentra operando como un vientre materno, o como una “gran cuna” según Bachelard al hablar de la casa de la infancia:

Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (2000, p. 30)

Y el trabajo del duelo de cada una por la muerte de Alicia, recorrerá entonces un camino particular que incurrirá en acciones efectuadas respecto a esa misma casa. Es así como durante el pasaje de las estaciones —notorio en los cambios de vestimenta y del clima— Violeta optará por partir sin previo aviso junto a un novio cuya existencia desconocían sus hermanas. Sofía, por su parte, recurrirá a consumir un cambio de escenario extirpando del hogar esos elementos saturados de recuerdos que las retenían en una realidad de antaño: venderá a escondidas los objetos del garaje, cortará la raíz de la enredadera y regalará distintos mobiliarios. Frente a tales acontecimientos subversivos del orden cotidiano, Marina se sumirá en la frustración de no lograr ocupar el rol jerárquico de su abuela. El mandato de la cuidadora ha continuado deslizándose sobre la línea genealógica femenina, hasta recaer sobre su figura al ser la mayor de las hermanas. El cumplimiento de este dictamen moral dentro de la institución familiar generará una presión constante sobre la joven, materializándosele con la aparición de la imagen fantasmagórica de su abuela durante el silencio de la noche. Marina será entonces la última de ellas en realizar un

quiebre con el anclaje subjetivo a la autoridad de la cuidadora, pudiendo de tal modo —en semejanza a la salida del hogar paterno (Cartoccio, 2016, p. 14)— correrse del campo organizado por la mirada de Alicia y articular otra mirada organizadora desde una enunciación filial/juvenil. De tal modo, participará también del trastrocamiento del espacio doméstico y conseguirá abandonar su estado melancólico. A su vez, procederá a otra transgresión espacial al comenzar una nueva relación amorosa con el joven casero que reside en el altillo, una habitación a la que Alicia había prohibido el ingreso a las hermanas durante su infancia. La casa de Alicia ha sido tomada como objeto del trabajo del duelo de las jóvenes, originando una reestructuración familiar en donde la paridad de sus vínculos ha dejado vacante el rol jerárquico que otrora ocupara la abuela en la OSC doméstica.

Este “abrir puertas y ventanas” del título del film de Milagros Mumenthaler remite a romper el conjuro de un hogar que sume a sus moradoras en un estado sedentario de parálisis, caracterizado por una horizontalidad de los planos compuestos por cuerpos en reposo, como señalan Karrer (2017) y Kratje (2019) al retomar el análisis de Amado sobre *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001). La alteración de la vida diaria ha generado el despliegue de una temporalidad que Karrer la trabaja a partir del concepto de lo “liminal”, para describir un tiempo de hechizo en donde se produjo una ruptura en la cotidianeidad que la ha subsumido bajo los rastros del pasado. El escenario descrito corresponde a un estado de crisis como respuesta a la muerte de Alicia, a la experiencia de un desamparo ante su ausencia y a una etapa de latencia que coincide con el fin de la adolescencia y el pasaje a la adultez.

Si *En el año del León* se hizo hincapié en la reconfiguración de una red femenina proveniente de una familia ensamblada para garantizar el cuidado de una menor tras la muerte de su padre, en este último se realizó un anclaje analítico sobre la representación de la casa natal en tanto sede de la OSC doméstica y de la experiencia en ella de un trío de hermanas huérfanas en cuya estructura familiar ha quedado vacante el rol jerárquico de la cuidadora. En este film, el desarrollo de la puesta en escena se despliega exclusivamente dentro de una extensa propiedad que alberga además un jardín y un cuarto con antiguos objetos. En esta representación resuena un carácter antropomórfico en el vínculo de la naturaleza con la fertilidad materna y en la presencia del depósito como un oscuro nicho de la memoria. Y es de

tal modo que esta casa se presenta como un relicario que resguarda un primer refugio, que fue protección pero también encierro respecto a un mundo exterior conservado en el fuera de campo durante todo el film.

1.f. Inconsistencia de las redes para el cuidado familiar: *Aire, Por tu culpa y Alanis.*

A lo largo del presente capítulo nos hemos centrado en la representación de la OSC dentro de la institución familiar a través del trabajo reproductivo no remunerado y la formación de la cuidadora materna como figura paradigmática. Para el cierre del mismo proponemos los siguientes films en donde sus protagonistas son madres que al salir de la esfera privada interactúan conflictivamente en la esfera pública con otros agentes partícipes de la OSC, los cuales paralelamente fiscalizan su desempeño como cuidadoras de sus hijos. En las películas trabajadas se han puesto en escena las contradicciones que anidan en las exigencias de la maternidad intensiva, la ética del cuidado y la conciliación entre el trabajo reproductivo y la provisión de un sustento económico. Aspectos que se exacerbarán y problematizarán en estos nudos argumentales en los que la vulnerabilidad propia de las redes de apoyo se expresa a través de diversos grados de contención/distensión/quiebre. Y cuando la red falla el tiempo corre más veloz.

La crisis se desencadena para las protagonistas de *Aire* y *Por tu culpa* (Lucía y Julieta, respectivamente) debido a una fractura en el brazo que sufren sus hijos cuando ellas se encuentran trabajando. Mientras que en el primer film, Lucía recibe la noticia del accidente mediante un llamado del colegio primario de Mateo durante su turno de cajera en un supermercado, en el segundo, la caída del pequeño Teo ocurre tras la intervención de Julieta para detener el forcejeo con su hermano por el intento de montarse en una moto de juguete sobre la cama. Sin embargo, se manifiesta una diferencia que radica en la configuración de la figura materna en ambas películas: si las barreras que sortea Lucía en la carrera emprendida para asistir a su hijo aportan elementos que construyen el personaje de una madre heroica, para Julieta su inmersión en el espacio público significará posicionarse bajo la sospecha de maltrato infantil que provocará, como lo señalase Kratje (2014, p. 11), un “devenir-monstruo” de su personaje materno.

En *Aire* el desplazamiento de Lucía adquiere los rasgos de una travesía ceñida por dos agravantes. Por una parte, su preocupación se intensifica debido a que Mateo tiene el síndrome de Asperger y, según ella expresa, las modificaciones en su rutina pueden generarle una alteración en su conducta. Por otra parte, la protagonista presenta síntomas asmáticos que dificultan su respiración y resistencia física. La historia se inscribe en un contexto de crisis política y económica expresada en las noticias sobre el desempleo que se escuchan por una radio, en la precariedad de las condiciones laborales de Lucía y en la falta de insumos en el servicio de salud pública, factores estos que sobrevendrán en diversas dificultades que deberá afrontar en su recorrido. El relato transcurre un lunes, el único día que su madre retira a Mateo del colegio, salvo en esta oportunidad debido a que están peleadas. Por lo tanto, su red se encuentra debilitada.

El conflicto se inicia en *Aire* mientras Lucía ocupa su puesto de trabajo, desarrollándose una secuencia de obstáculos que se transformará en un reiterado patrón del relato a lo largo del film. Para obtener el permiso de retirarse antes de finalizar el horario laboral, deberá lidiar con una serie de impedimentos administrativos que la conducirán a transitar cuatro veces el mismo recorrido entre la gerencia y la administración. El montaje de este movimiento circular entre ambas oficinas, se construirá a partir de un encabalgamiento de planos enlazados mediante el *raccord* de dirección que traza su figura andante atravesando el sector de heladeras, la verdulería, el depósito de mercadería y el área de despacho de los camiones. Y será durante la repetición de este trayecto cuando irrumpa el sonido interno de su respiración, reapareciendo fluctuantemente en la película de manera agitada, rasposa, dolorosa, añadiendo a la representación la dimensión de la afección física sufrida por la protagonista. La frecuencia múltiple del recorrido en idas y vueltas alimentará el sentimiento de frustración que la llevará a decidir retirarse de todos modos sin la autorización correspondiente, así como también dilatará la percepción del tiempo consumido frente a la urgencia experimentada.

En su viaje itinerante, Lucía entrará en contacto con otros sectores intervinientes en la OSC: el educativo y el de salud. El primero se producirá al dirigirse a la escuela de Mateo, en donde la directora le informará que ante el accidente se activó un protocolo que autoriza la toma de decisiones por parte de la institución, razón por la cual trasladaron al niño al hospital. El otro contacto se

producirá en su siguiente parada, el hospital en el cual fue ingresado Mateo, pero en donde al llegar tomará conocimiento de que lo trasladaron a otro establecimiento debido a que el tomógrafo estaba roto. De aquí, finalmente, al siguiente hospital en el que se encuentra su hijo.

Sin embargo, el trayecto descrito tampoco será sencillo: el inhalador se vaciará, el celular se quedará sin crédito, la plata se acabará sin que pueda abonar el importe total del segundo taxi y asumirá el riesgo de subirse a un tercero sin confesar su falta de dinero hasta llegar a su destino. Este último tramo del camino le deparará aún otra dificultad al toparse con un piquete que el conductor logrará esquivar atravesando el interior de la gomería de un amigo. La inquietud de la protagonista se intensificará a través de la alternancia entre primeros planos de Lucía, los ojos del taxista en el espejo retrovisor, el tránsito y el reloj taxímetro, generándose un ritmo que alimenta el suspenso frente al desenlace inminente. Pero si esto sucede en el auto, por otra parte, cuando se movilice a pie se producirá un montaje vertiginoso en los pasillos de los hospitales a través de los cambios de ángulos, la utilización de cámara móvil y fija, y la incorporación de la música extradiégetica, produciendo un incremento en la tensión dramática y una expansión de las distancias reales transitadas. Este procedimiento alcanzará su punto cúlmine al llegar al hospital en el que se encuentra finalmente Mateo. Será entonces que al estar roto el ascensor deberá subir los tres pisos por escalera. En su escalada, se utilizará nuevamente el recurso de dilatación espacial a través de nueve cambios de planos, para luego llegar y encontrarse con la maestra Belén que le informa que han llevado al niño al quirófano. En esta escena, la música extradiégetica aumenta su volumen, se aceleran sus jadeos y abruptamente todo se termina con su desmayo, sonido e imagen se extinguen en un fundido negro.

Si bien el relato se encuentra focalizado sobre Lucía, su madre, que constituía su red circunstancialmente debilitada, se movilizará paralelamente asistiéndola por teléfono, comunicándose con el hospital y esperándola en la puerta de la habitación cuando la protagonista llegue tras reponerse de su desmayo. A su vez, pero aún con mayor invisibilidad dentro del relato, se ubica la participación de Belén asumiendo la responsabilidad institucional al acompañar al menor en las intervenciones médicas. La madre, la abuela y la maestra configuran una red compuesta por mujeres pertenecientes a distintos marcos institucionales (familia y educación) que se

organizaron en el transcurso de los acontecimientos —con poca y ninguna planificación— para garantizar el cuidado de Mateo, confluyendo hacia el final en el mismo espacio junto al pequeño.

Para Julieta en *Por tu culpa*, la travesía se iniciará con el accidente del niño mientras se encuentra intentando coordinar infructuosamente dos propósitos en su casa: realizar un informe basado en unas entrevistas de estudio de mercado que escucha con los auriculares y vigilar a los hijos que se resisten a ir a dormir. El espacio doméstico se construirá desde la incompatibilidad de sendos objetivos a través de un montaje de planos fragmentados y el uso cámara en mano focalizándose sobre ella, mediante lo cual se expresará subjetivamente un fallido desdoblamiento de su atención que se consume en el caos. Juega, los reta, trabaja, se adormece y reacciona sobresaltadamente ante los ruidos que pudiesen indicarle un peligro. Y es así que en el camino emprendido para la clínica, se producirá una serie de intercambios con otros agentes de la OSC que pondrán en cuestionamiento su competencia como cuidadora. Comenzando por el ámbito familiar, el padre de sus hijos (Guillermo) y su madre criticarán su falta de control sobre ellos; en la clínica los médicos la denunciarán al sospechar que fue la causante de las lastimaduras en sus cuerpos; y en la seccional la policía la interrogará respecto a la organización del cuidado de los niños. En su declaración, Julieta confirmará la existencia de un mecanismo de provisión continua de cuidado repartida entre su participación, la concurrencia a una escuela de doble escolaridad y el trabajo de la empleada doméstica (Julia). Pero si en el caso de Lucía, en sus interacciones se acrecentaba la imposición de sus reclamos y la fortaleza de su personaje —extendiendo sus límites físicos (el asma) y morales (la mentira al taxista)—; en Julieta, en cambio, sobrevendrá un progresivo enmudecimiento e introversión de su personaje.

La conducta de la protagonista también puede abordarse desde el ahogo. Como lo describiera Forcinito (2018), se produce una tensión entre su respiración agitada que conforma una voz pre-lingüística (compuesta también por llantos, gritos y ruidos) y el lenguaje articulado de las figuras de autoridad como voces que vigilan, reprimen y castigan. En esta película, como expone la autora, el relato ha sido testigo del entorno desbordante en el que acontecieron los hechos. “Desbordada” es la palabra que también utilizará el médico para describir su conducta. ¿Pero a que figura remite el desborde en este film? El mismo muestra a una madre pretendiendo

conciliar la doble jornada laboral durante una noche que, como le sucedió a Lucía, su red se encontraba debilitada debido al franco brindado a Julia para que pueda llevar a su propio hijo al hospital —otra conciliación contrariada—.

Si en los primeros planos de aquellas mujeres en *Los pasos* y *Otra madre*, se expresaba un rostro reflexivo del que emanaba el sosiego, los semblantes de estas protagonistas se ubican en el polo opuesto. Ya no es el “¿qué piensas?” sino el “¿qué te pasa?”, esa es la pregunta que Deleuze le realiza al que llama el “rostro intensivo”, en el cual los rasgos expresan una potencia que es llevada hacia un paroxismo que transmuta dichas facciones (1984, pp. 133-134) ¿Qué le pasa a Julieta? Esta protagonista se encuentra sola con sus hijos retenidos en la clínica, agacha su cabeza, los ojos se abren y se agitan espionando con disimulo, el flequillo esconde su mirada, los músculos de la cara se comprimen, la respiración entrecortada lucha por contener el llanto, el lunar de su cuello queda expuesto al inclinarse, para luego erguirse con su nariz sangrando. Durante estos primeros planos se produce un acto simbólico y ceremonial de sumisión, que prosigue en la adquisición de un gesto corporal de repliegue

¿Y el rostro de Lucía? La protagonista se sienta en el taxi, con los ojos hinchados, el ceño fruncido, la respiración agitada, inclina el cuello pero hacia atrás, cierra los párpados, inhala lentamente y abre los ojos. Estos primeros planos marcan un patrón de conducta física, balanceándose entre el exceso y el autocontrol, restableciendo el aire necesario para lograr su cometido, generando una tensión que sobrepasará su umbral de resistencia al culminar en un desmayo cuando llegue a la habitación de Mateo. Son cuerpos desbordados, tanto en la explosión de Lucía como en la implosión que desmorona internamente a Julieta, cuerpos desesperados que, en términos de Deleuze, nunca están en presente, sino más bien conteniendo el antes y el después, la fatiga y la espera (1987, p. 251).

La red se ha desestabilizado para Julieta, Guillermo la defenderá ante las acusaciones en la esfera pública pero la reprenderá en privado. El cuestionamiento de su aptitud apunta al centro de la identidad materna, al sentimiento de culpa que anida en su interior y a la incertidumbre respecto a las decisiones que guían la ética del cuidado. Aunque inestable su red, igual que a Lucía, su madre la sorprenderá en la clínica. Habiéndose excusado cuando anteriormente la llamó pidiéndole ayuda, sin embargo, se presentará y cuidará a los niños mientras vayan a la seccional. Antes de

cruzar la puerta, en un espontáneo acto de protección y cálido como un abrazo, depositará su tapado en los hombros de su hija. Abrigo dentro del cual, por debajo de las rodillas y con un abultado cuello de piel, el menudo cuerpo de esta pareciera querer perderse y refugiarse en las escenas siguientes dentro del patrullero y de la comisaría.

Los planos finales de ambos films darán cuenta de la posición en la que ha quedado cada protagonista tras el martirio transitado. En *Aire*, un plano medio centrado de Julieta, iluminado por una ventana de dos hojas abiertas a sus espaldas, la presentarán sonriente al escuchar la voz animada del hijo. En la habitación se hallará además su madre con quien ha recompuesto el vínculo, ante el conflicto la red se habrá restablecido. En *Por tu culpa*, le han permitido llevarse a los hijos bajo la responsabilidad de Guillermo, por lo cual volverán a la casa y se acostará junto a él en la habitación. En la última toma, la cámara se posicionará fuera del dormitorio, dejando tres cuartas partes del plano en la penumbra del pasillo que ocultará en un fuera de campo la cama compartida. Como señala Forcinito, se ha producido la restauración autoritaria del orden de la Ley paterna a expensas de la dignidad de la madre, doblgando la voz desobediente y la respiración agitada, volviéndola invisible e invivible (2018, pp. 243-244). El repliegue de Julieta ha culminado en su desaparición.

Frente a la construcción del personaje de la madre heroica y la madre devenida en monstruo, resulta pertinente la mención de un film como *Alanis*, en el que durante los intercambios con otros agentes partícipes y supervisores de la OSC quedará planteada como un punto de tensión la conciliación entre maternidad y prostitución¹².

La historia de la travesía de la protagonista junto a su hijo de un año y medio (Dante), consistirá en el restablecimiento de una red que le permita subsistir, tener una vivienda y cuidar de él. El quiebre se producirá al inicio, durante el allanamiento del departamento en el que recibe a sus clientes (los denominados “privados”) y que

¹² En la investigación para la escritura del guión, la directora Anahí Berneri realizó entrevistas con mujeres pertenecientes a asociaciones que asumen una postura “regulacionista” como AMMAR (Asociación de Mujeres Meretrices de Argentina) y una postura “abolicionista” como AMMADH (Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos). Mientras en la primera postura se abona por la regulación de la prostitución reconociéndose como “trabajadoras sexuales”, en la segunda se promueve su abolición y la reinserción social de las prostitutas reconociéndose como “mujeres en situación de prostitución”.

comparte con su amiga Gisela, quien será acusada de proxenetismo. En esta ocasión intervendrá la asistente social, una *trabajadora del cuidado* oficiando como agente de control del Estado que supervisa las condiciones de la vida cotidiana y gestiona el acceso a recursos públicos. Aquí se producirá un primer interrogatorio en el que, si por un lado indagará sobre la posibilidad de que sea una víctima de trata y explotación sexual (“nadie me trajo, trabajo porque quiero” será su respuesta), por el otro no dejará de aflorar la tensión referida respecto a su rol de cuidadora materna en preguntas tales como: “¿Qué hacés cuando llora? ¿No le molesta a los clientes?”.

El segundo interrogatorio se producirá en la Cámara Gesell durante la declaración para liberar a Gisela. La misma transcurrirá mediante dos tomas, cuya primera se corresponderá con un plano subjetivo de quien está observando la entrevista en la habitación continua a través de un vidrio en el que su figura se refleja levemente. Alanís responderá las preguntas de una voz masculina que se encuentra junto a ella y que permanecerá fuera de campo, a quien relatará su comienzo en la prostitución tras ser echada de una casa en la que trabajaba “cama adentro”. La segunda toma se efectuará mediante un salto que ubicará ahora el punto de vista dentro de la habitación en la que se encuentra la protagonista, coincidiendo este cambio de plano con una broma que realiza al decir que su parto fue mientras estaba con un cliente, para luego aclarar riendo que fue en el Hospital Sardá. Con este gesto burlón, se generará una disrupción en la relación asimétrica de poder establecida dentro de un dispositivo de control, acentuándose dicho efecto al responder sobre el cuidado del niño: “¿Cuándo vos trabajas con quién dejás al bebé?”. Advirtiendo el eco del primer interrogatorio, en esta oportunidad Alanís invertirá los roles al usurpar la posición de la voz autorizada para formular las preguntas: “¿Vos tenés hijos? ¿Le pagás a una niñera o los cuida tu mujer? ¿Pagás el alquiler no? ¿Con tu trabajo? Bueno, imaginate, yo también... Gisela es mi amiga, trabaja igual que yo, necesito que la saquen”. De tal modo, por una parte subvierte la asimetría y pone bajo cuestión la organización familiar del cuidado de quien la interroga, desnaturalizando su modelo y exponiendo la existencia de otros posibles. Por otra parte, en esta escena se plantea la división de género entre quien evalúa el cuidado (y la maternidad) y quien lo realiza. Mientras que la mirada y la voz sin rostros que representan la Ley, corresponden a personajes masculinos —al otro lado del vidrio y haciendo el interrogatorio—, son mujeres quienes cuidan, tanto Alanís así como

presumiblemente la niñera o la esposa de aquel. Se representa aquí una Ley que se pretende universal, pero con un claro sesgo patriarcal.

Habiendo rechazado la propuesta de la trabajadora social de ser reubicada e incorporada a un plan, Alanís acudirá a su red familiar para solicitarle a su tía (Andrea) que la asile temporalmente en la casa en la cual convive con su pareja (Román) al fondo de su negocio de ropa en Once. El funcionamiento de la red se restablecerá frágilmente, tanto así que a lo largo de dos días surgirán los conflictos por haber tomado dinero de la caja y faltar a un empleo de “chica por hora” que había conseguido Andrea —un trabajo de cuidado en el que debía limpiar y asistir a una mujer con movilidad reducida—. Tras la discusión en la que la tía le espetará elegir la prostitución, la protagonista saldrá a la calle a conseguir un cliente para luego poder devolverle el dinero e irse con Dante, partida que culminará con una pelea ante el intento de Andrea por retener al niño. La protagonista optará finalmente por incorporarse a otro privado, restableciendo provisoriamente una nueva red. En el desenlace del film un plano conjunto la presentará tomando café y conversando animadamente en la cocina con un grupo de mujeres, al cuidado de quienes dejará a Dante mientras va a recibir a su primer cliente.

Alanís se reconoce como una trabajadora, dentro de un marco sociocultural en el que debe convivir con una estigmatización que conlleva a la marginación y a un efecto burbuja que aísla del resto a quienes utilizan la prostitución como sostén económico. En este proceso se encuentran operando los llamados “no discursos” (Juliano, 2004, p. 102), aquellos prejuicios solapados, ausentes verbalmente pero funcionando como trasfondo de las conductas concretas. El camino de la protagonista no transita por la victimización y la redención. Antes bien, expone los condicionamientos sociales que enfrenta su personaje para restablecer la organización cotidiana de su vida y garantizar el cuidado de su hijo. Durante su trayecto se vincula con otros/as agentes de la OSC, lidiando con los “no discursos” que bien sabe percibir, y logra restablecer su sostén, no desde una figura externa de salvación, sino entre mujeres que habitan un contexto de características semejantes al de ella.

En la representación de esta figura materna se instala un cruce de sentidos de connotación religiosa y moralizante que, en la disrupción generada, pone al descubierto la expresión de una mirada social estigmatizadora de larga data. Esta

tensión se instala ya en el verdadero nombre de la protagonista: María. Este remite pues a los estereotipos representados por la Virgen María y María Magdalena, la madre y la prostituta, la pureza y el pecado. Dicha superposición de significados se reitera a través de las referencias pictóricas que pueden trazarse notablemente dentro del arte occidental, particularmente con la composición interna de un encuadre del film en el cual la protagonista se halla amamantando a Dante en la cama con un toallón en la cabeza. Este plano puede vincularse, como desarrolla Gamba (2014), tanto a las representaciones renacentistas de la *Madonna* amamantando, así como a la tradición de las Venus desnudas con sus cuerpos tendidos y exhibidos como objetos idealizados. El cuerpo sagrado y el cuerpo erótico, un juego referencial que se puede establecer incluso desde una instancia externa al texto fílmico, a partir del afiche promocional del film, al ponerla en relación con el grupo escultórico de *La Piedad* de Miguel Ángel, referencia que retomaremos en el último capítulo.¹³ En el nivel compositivo, se repiten elementos como la imagen frontal, la posición sentada, el cuerpo del hijo sostenido entre ambas piernas y la mano derecha. Sin embargo, mientras que en la escultura el cuerpo de la virgen se encuentra totalmente cubierto por capas de replegadas telas y con la cabeza inclinada hacia abajo; en el afiche, Alanís, con un vestido que cubre levemente su piel, sostiene su cabeza erguida, en una postura desafiante mirando directamente a los ojos espectatoriales. En el nivel semántico, nos interesa recuperar en ese gesto la ruptura con el canon religioso del modelo materno, un resquebrajamiento del modelo altruista que se encuentra operando en las representaciones a lo largo del corpus fílmico. El cuerpo es entonces el centro de disputa en este film, y es por eso que si en las dos películas anteriores destacábamos la importancia del *rostro intensivo* para indagar a las protagonistas, en la presente hay una elección en el uso de planos fijos dentro de los cuales circula con primacía el cuerpo de Alanís, incluso en planos fragmentados que dejan por fuera del encuadre su rostro.¹⁴

¹³ La mención al afiche adquiere mayor relevancia al tomar conocimiento, mediante una entrevista a la directora, respecto a la resistencia de una cadena de cines a exhibirlo. Es la doble moral que Berneri señala operando dentro de una perspectiva publicitaria según la cual se permite la exposición sensual de un cuerpo femenino mientras no sea un cuerpo maternando. Ver entrevista en el diario Página 12 a Anahí Berneri, nota titulada *A las mujeres nos cuesta mucho hablar de prostitución*, por Oscar Ranzani. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/63393-a-las-mujeres-nos-cuesta-mucho-hablar-de-prostitucion> Fecha de consulta: 27/09/2023.

¹⁴ Este contraste se plantea también con los afiches de los films *Por tu culpa* y *Aire*, en los cuales su diseño coinciden en la selección de un primer plano del rostro con las letras del título superpuestas al

En este capítulo en el que se ha llevado a cabo el análisis de la representación de la cuidadora materna dentro de la institución familiar y de la construcción de sus redes, hemos elegido indagar como cierre del mismo películas que abordan una salida de dichas protagonistas a la esfera pública en términos conflictivos, durante una etapa de fragilidad con respecto a sus redes. En dicho espacio se procederá a la interacción con otros/as agentes pertenecientes a la OSC y al posicionamiento de su competencia como cuidadora bajo el ojo crítico de las diversas instancias de supervisión y autoridad. En estos films sus protagonistas deberán conciliar la crianza con la subsistencia económica, dentro de diversos marcos contextuales en el orden personal y social que condicionarán sus prácticas.

Las protagonistas de los films en cuestión son mujeres en plural, en movimiento para efectivizar el objetivo del cuidado. En las características que asumirán los desplazamientos se pondrán en acción sus estrategias para alcanzar dicho fin, perfilándose diferentes modelos protagónicos en los que influirán tanto los intercambios con otros personajes así como los sucesos que acontecerán en el entorno. En *Aire*, la precarización laboral será un elemento que condicionará a Lucía y la llevará a poner en riesgo su empleo frente a un accidente familiar, a su vez será el origen de las manifestaciones y cortes de calle que obstaculizarán su desplazamiento. Afrontar tales factores implicará desafiar su capacidad física y emocional, promoviendo una identificación de el/la espectador/a con dicho esfuerzo a partir de la primacía sonora de su respiración agitada, sustentándose de tal moda la construcción heroica de su figura. En *Por tu culpa*, con la entrada de Julieta a la clínica junto a sus hijos, se producirá un cambio de escenario desde el hogar familiar al institucional, en el que la protagonista quedará bajo la sospecha de maltrato y se convertirá en objeto de fiscalización. Se desbordará, entonces, el modelo idealizado de la maternidad intensiva, deviniendo en una “madre-monstruo”, mancillándose el ejercicio de su ética del cuidado y de su competencia como cuidadora materna. En *Alanis*, la estigmatización se expresará en la tensión generada entre la maternidad y la prostitución, tal prejuicio recrudecerá la marginación y agudizará su situación de vulnerabilidad socioeconómica. La contradicción que opera en el imaginario público

mismo, y en el caso del segundo alimentando una heroicidad materna naturalizada con la frase que reza “Una madre puede con todo”.

ubica el cuerpo de la protagonista como centro del debate, así como la directora lo ubica como centro de la representación. En la construcción de su figura materna, operarán los intercambios con agentes fiscalizadores que indagarán sobre la calidad del cuidado de su hijo. Frente a los cuales, la posición de la protagonista esquivará su victimización al reconocerse a sí misma como una trabajadora que asume la responsabilidad de organizar el cuidado familiar con los recursos de los que dispone.

Diferentes cuidadoras, maternajes y clases sociales, a través de representaciones que expresan los conflictos que anidan en las exigencias de la maternidad intensiva, mediante un ejercicio que desborda el modelo idealizado y que requiere de las redes de apoyo para efectivizar el cuidado.

1.g. Conclusiones

Hemos elegido el enfoque de la economía del cuidado para iniciar nuestro análisis, debido a que nos permite el abordaje de la representación del espacio doméstico en la cinematografía contemporánea en tanto sede principal de una OSC caracterizada por su familiarización. De tal modo, el estudio de las películas visibiliza una división sexual del trabajo que delega a las mujeres el trabajo reproductivo —tareas domésticas (cuidado indirecto) y de cuidado— no remunerado en la esfera privada y a los hombres el trabajo productivo en la esfera pública. No obstante lo cual, la incorporación femenina al mercado laboral no ha derivado en la disminución de sus cargas de cuidado, ni en el incremento de la corresponsabilidad masculina en dichas funciones. Por tal razón, las mujeres son quienes cargan con la responsabilidad de conciliar las necesidades del cuidado familiar y las necesidades económicas. Es así que entre los hogares presentes en los films, se encuentran por un lado, aquellos conformados por una pareja de cónyuges, en todos los cuales las protagonistas son madres primerizas que han suspendido su participación en el ámbito de la economía remunerada (*De nuevo otra vez*, *El llanto* y *Mi amiga del parque*). Por el otro lado, el resto de las películas responden a jefaturas femeninas.

La familia es el marco institucional privilegiado en donde se constituye la heterogénea figura de *la cuidadora* en los films, cuya representación paradigmática se concentra en el personaje materno. Durante este proceso, las protagonistas mediante sus prácticas de maternaje ponen en evidencia las contradicciones

culturales que concentra la ideología de la maternidad intensiva, a través de la colisión producida entre las demandas de la crianza abnegada, la realización personal y las exigencias del mercado laboral. La puesta en crisis del mandato altruista de cuidados, establece así un conflicto fundacional en la construcción de una identidad materna distanciada de concepciones esencialistas y de una ética del cuidado lejana a la imparcialidad de un orden moral abstracto. Por el contrario, se caracterizarán por una dinámica sustentada en un cuestionamiento constante, a través de las tensiones generadas entre el afecto, la responsabilidad social, el sentimiento de culpa y la incertidumbre.

Afrontar las cargas de cuidado depositadas con exclusividad sobre las cuidadoras maternas ha sido el sedimento del tendido de redes femeninas de apoyo integradas por amigas, vecinas, organizaciones de la comunidad (las microcélulas de oración en *El llanto*), familiares directo y no consanguíneo. Dentro de las cuales, también se establecen vínculos con trabajadoras del cuidado remuneradas, como en el caso de la niñera Jazmín en *Mi amiga del parque* y del trabajo doméstico realizado por Mabel en *Otra madre*. Todas ellas brindan ayuda, cuidados, tiempo y espacios de esparcimientos (autocuidado), transformándose en herramientas estratégicas dentro de una OSC doméstica atravesada por el contexto. Esta última incidencia, puede manifestarse tanto desde la esfera privada —enfermedades, accidentes— así como desde la esfera social —la crisis socio-política, la precariedad laboral—.

La relevancia de las redes queda expuesta en las películas del apartado anterior, en donde la intermitencia de su consistencia ubica a la cuidadora en una situación de vulnerabilidad. Tal funcionamiento permite exponer, entonces, la interdependencia de los cuidados que circulan entre las protagonistas. No obstante lo cual, se encuentra a su vez representado en los film el aumento de una dependencia en los extremos del ciclo vital: la niñez y la ancianidad. Este último caso, corresponde particularmente a los films analizados desde la circularidad de cuidados intrafamiliares —*Los pasos* y *Otra madre*—, en los que se produce dentro de la genealogía femenina una inversión de los roles mediante la cual las adultas mayores se transforman en receptoras del cuidado de las hijas.

Dentro de la configuración que asume la OSC en el marco de la institución familiar, los hombres se desplazan a lo largo de los films por un sendero periférico. Sus intervenciones oscilan entre la comunicación mediata —encomiendas, cartas,

llamadas por skype o por teléfono en *Mi amiga del parque*, *Las mantenidas sin sueños* y *El llanto*—, la presencia física pero indiferente y la ausencia. A través de su frecuente instalación en el fuera de campo, se construye un rol cuya ocasional participación adquiere un carácter subsidiario en la organización del cuidado. Cuando ocurra finalmente la entrada en escena masculina, será en cambio a través de la restitución del orden patriarcal. Tal como ocurre en *Por tu culpa*, el que el ingreso reestructura el orden cotidiano imponiendo su control. Negligencia o autoritarismo, extremos que no condicen con una práctica de corresponsabilidad de género en el cuidado familiar.

Los ecos religiosos resuenan en la arquitectura de un modelo universal de cuidados que se resquebraja en la encarnación de estas cuidadoras. El relato se focaliza sobre la diversidad de estas corporalidades cotidianas, atravesadas por afectos y experiencias, desbordadas y recogidas, maternas y eróticas. Son los cuerpos malabaristas entre el hogar y el trabajo; las manos danzantes en el ejercicio de las tareas domésticas y el cuidado de otros cuerpos; los rostros reflexivos alcanzando el sosiego y los rostros intensivos de los cuerpos en implosión o explosión; cuerpos juzgados, al igual que sus competencias en los cuidados brindados.

La función del cuerpo protector se extiende paralelamente a la anatomía de la materialidad del hogar. Este deslizamiento se hace expreso en el trabajo del duelo realizado por Lucía en la casa de su padre tras fallecer este (*El año del león*), así como también, reviste a la residencia que habitan las hermanas huérfanas (*Abrir puertas y ventanas*) de un carácter antropomórfico. Esta extensa propiedad con un frondoso jardín y el garaje bajo llave con objetos de la infancia, nos traslada a un juego de analogías al establecer un vínculo entre la naturaleza y la fertilidad del vientre materno, y entre la clausura del depósito y un pasado escondido en la memoria. Aún más, tras la muerte de la abuela, quien fuera la última cuidadora genealógica de las jóvenes, sus cenizas se han enterrado junto a las raíces de una enredadera que trepa sobre la puerta principal, consagrando a la casa como un relicario. En ambos films, las defunciones han derivado en una reestructuración de la OSC dentro de la institución familiar. En *El año del León* se ha construido una red femenina entre la madre de Lucía y su antigua madrastra para garantizar la continuidad del cuidado de la niña. En *Abrir puertas y ventanas* se torna pertinente tomar en consideración la existencia de una división de tareas dentro de las

dinámicas familiares, asignadas en función de la relación de parentesco, el género y la edad. Es así que en el film, se expresa frente a tales factores una posición paritaria entre estas hermanas con escasos años de diferencia, razón por la cual, el rol de autoridad ocupado antaño por la abuela ha quedado finalmente vacante.

Habiéndonos centrado dentro de la institución familiar, las protagonistas, no obstante, se encuentran interactuando con otros agentes de la OSC, como ser aquellos provenientes del mercado, de la comunidad y del Estado. Respecto a la participación de este último, se observa en un film como *Otra madre* los arreglos intrafamiliares en el hogar de Mabel, para el cuidado de una niña y una adulta mayor, que suplen las insuficientes políticas públicas de cuidado. Al limitarse las alternativas a la mercantilización o a la familiarización, se agudizan las desigualdades socioeconómicas y el costo de oportunidades que significa para las cuidadoras. La obligación de cuidar se impone sobre la elección de las condiciones, desplegándose estrategias de conciliación mediatizadas por las redes de apoyo femeninas. Por otra parte, las prácticas de las cuidadoras son sometidas a la fiscalización de diversos entes de control, como sucede para las protagonistas de *Por tu culpa* y *Alanis*. La figura materna se inscribe en estas evaluaciones bajo un manto de sospecha que pone en tela de juicio la calidad de su competencia y la ética del cuidado que guía la crianza.

Hemos hablado a lo largo del capítulo de *las cuidadoras* en plural, debido a la heterogeneidad de los modelos de cuidados puestos en escena, cuyo nexo en común reside en la participación dentro de redes femeninas de apoyo que estructuran la OSC. En el trabajo emprendido se han introducido referencias al contexto en el cual se inscribe la producción, distribución y exhibición de los films, con el fin de habilitar una lectura desde la perspectiva de los cuidados que intervenga de manera crítica en el cruce entre el orden social y cultural. En línea con este propósito se ha estimulado el diálogo con otras producciones artísticas que permiten el enriquecimiento del análisis de las representaciones cinematográficas de nuestro corpus. Las mujeres de Vermeer nos han brindado elementos para el abordaje de la construcción del espacio doméstico como recinto de intimidad femenina y del trabajo reproductivo. A través del paralelismo trazado con la lectura de la carta en *El llanto*, se destaca la separación que anida en la división sexual del trabajo, en donde los hombres parten a realizar tareas en el campo mientras que las mujeres —como Sonia

y su suegra— permanecen en la soledad de sus hogares construyendo redes femeninas dentro de la comunidad. Por otra parte, las narrativas provenientes de los cuentos folclóricos y maravillosos, nos han permitido recuperar personajes como el hada madrina y la madrastra. La recurrencia de su presencia en relatos de larga tradición oral, da cuenta de la relevancia social de los lazos femeninos no consanguíneos dentro de remotas formaciones familiares. Tal es así que un personaje como el hada madrina se reversiona dentro de nuestras ficciones en la piel de mujeres externas a la familia participando en la cotidianeidad de los hogares de las cuidadoras maternas, como las vecinas de *Monobloc* y de *Las mantenidas sin sueños*. En el caso de la madrastra, destacaremos en un film como *El año del león*, la ruptura que se produce con el asentado vínculo antagónico que se ha establecido entre dicho personaje y las protagonistas, tanto en los cuentos como dentro de la estructura del melodrama. En estos cruces entre el orden social y cultural a través del diálogo intermedial hemos realizado un trayecto que registra en el arte la presencia de una genealogía histórica de redes femeninas de apoyo y el quiebre contemporáneo con el tópico del enfrentamiento misógino entre mujeres, un recorrido realizado en clave sorora.

Capítulo 2: Las trabajadoras del cuidado

2.a. El cuidado en el bienestar social. Redes de cuidadoras en las configuraciones dinámicas de la OSC

En el capítulo previo hemos analizado la representación de la OSC dentro de la institución familiar y de la cuidadora materna como figura paradigmática. Ahora habremos de dar paso a la intervención de otros marcos institucionales a través de las redes femeninas establecidas con las trabajadoras del cuidado que protagonizan los films del presente capítulo. En el abordaje analítico de dichos vínculos puede observarse, por un lado, la expresión de la estratificación socioeconómica presente en las relaciones asimétricas de poder que atraviesan la OSC. Por otro lado, se revela la naturalización feminizada y la desvalorización de los saberes y competencias implicados en estos oficios, deviniendo en la precariedad de las condiciones laborales presente en los films en el desempeño de empleos tales como el servicio doméstico y el trabajo social. Se habrá de constatar en las representaciones, finalmente, la incidencia de un mandato altruista y de atributos provenientes de estereotipos de género asociados a figuras de la institución familiar y religiosa.

Al reconstruir los antecedentes teóricos de la OSC encontramos cómo el carácter pluridimensional del cuidado lo convirtió a este en un concepto útil para el abordaje de los Estados de Bienestar en el cruce dado entre lo público y lo privado (Daly y Lewis, 2011). La tipología de los *regímenes de bienestar* propuesta por Esping-Andersen (1993) y el desarrollo de los *regímenes de cuidado* (Sainsbury, 2009), entre otros estudios, significaron importantes avances en la incorporación de categorías analíticas que permitieron la focalización sobre los distintos agentes intervinientes en la provisión de cuidados y el reconocimiento de la posición destacada que ocupaba la institución familiar y las mujeres dentro de ella. La noción del *diamante de cuidado* introducida por Razavi (2007) permitió, a su vez, una aproximación integral al plantear un esquema que visualiza el rol y la participación relativa de los pilares del bienestar: la familia, el Estado, el mercado y las organizaciones comunitarias. Sin embargo, como explicase Faur (2009, 2014), no es posible en Argentina hablar de un único régimen o diamante de cuidado. Antes bien, se podría identificar una conformación híbrida de diferentes modelos e interacciones multisectoriales según la clase social. Por tales razones, como señala la autora,

resulta más conveniente la utilización de la categoría de la OSC para abordar la configuración dinámica producida entre las instituciones que regulan y proveen los servicios de cuidado, y el modo en que se benefician los miembros de los hogares pertenecientes a diferentes niveles socioeconómicos.¹⁵

Como hemos señalado en el capítulo anterior, la economía del cuidado incorpora desde su perspectiva a los/as trabajadores/as del cuidado pertenecientes a la economía remunerada, quienes se encuentran a cargo de ocupaciones que brindan un servicio presencial —un “cara a cara”— que contribuye al desarrollo de las capacidades humanas en áreas como la salud física y mental, así como de las habilidades motoras, cognitivas y emocionales (Budig, England y Folbre, 2002, p. 455). En estos trabajos existe una sobrerrepresentación femenina —84 % hacia el 2015—, de cuyo total de trabajadoras un porcentaje cercano a la mitad pertenecen al sector de la educación y de la salud, mientras que la mitad restante al servicio doméstico (Esquivel y Pereyra, 2016). El contenido de cuidados de estos empleos conlleva una connotación de género que feminiza los saberes concernientes, privándolos simbólicamente de su condición laboral y posicionándolos de modo vulnerable a una desvalorización social y económica. No obstante lo cual, dentro de este marco las condiciones en el ejercicio de los distintos oficios presentan variaciones significativas en lo que respecta al cruce entre el funcionamiento del mercado de trabajo y la OSC, expresado en aspectos tales como la normativa laboral, el ámbito de desempeño, la profesionalización, la intervención del Estado y la participación de otros agentes proveedores de cuidados (Esquivel, 2010; Esquivel y Pereyra, 2016).

Retomaremos entonces nuestra definición de la OSC entendida como “la manera en que interrelacionadamente las familias, el Estado, el mercado y las organizaciones comunitarias, producen y distribuyen cuidado” (Rodríguez Enríquez y Pauttasi, 2014, p. 11). En los films analizados a continuación, se produce un diálogo con esta perspectiva macrosocial a partir de las interacciones femeninas con trabajadoras del cuidado pertenecientes al servicio doméstico, la asistencia social, la educación y el cuidado infantil. En las películas se encuentra representada la hibridez del funcionamiento de la OSC en Argentina mediante una diversidad de redes y

¹⁵ Definición desarrollada por Faur en sus estudio sobre el cuidado infantil, que habrá de denominar también “organización social y política del cuidado” (2014).

contextos geográficos situados en las provincias de Salta, Santa Fe, Córdoba, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y el Gran Buenos Aires. Las películas abordarán la heterogeneidad presente en las características de los trabajos de cuidados remunerados y a su vez las diferencias existentes entre las mujeres cuidadoras, desde una perspectiva interseccional que remite a factores de clase, étnico-raciales y etarios.

2.b. Cuidados en el mercado: el servicio doméstico en los films *Cama adentro* y *Nosilatiqj. La belleza*

En este apartado analizaremos la representación de la red construida entre la institución familiar y el mercado, a partir de la relación establecida entre el personaje materno —encargado de la supervisión y gestión de los cuidados del hogar— con una trabajadora doméstica bajo la modalidad de “cama adentro”.

Antes de iniciar el examen de los films, cabe aclarar que el servicio doméstico emplea prácticamente a la mitad de las trabajadoras del cuidado, es una de las principales opciones laborales de mujeres de bajos recursos y migrantes, presenta una mayor proporción de jefas de hogar y los niveles más bajos de instrucción (más del 75% no completó la educación secundaria) en relación al resto de las asalariadas del sector privado (Gherardi y Durán, 2013). Su normativa excluida de la Ley de Contrato de Trabajo (LCT) se ha regulado desde 1956 por un marco legal discriminatorio denominado el Estatuto de Servicio Doméstico,¹⁶ hasta la sanción en el año 2013 de la Ley 26.844 correspondiente al Régimen Especial de Contrato de Trabajo para el personal de Casas Particulares.¹⁷ A partir de esto, se buscó equiparar sus derechos con la LCT, como ser las características de las licencias existentes, la incorporación de las inexistentes¹⁸ y la reducción a 8 horas de la carga laboral (Esquivel y Pereyra, 2016). A partir del recorrido por las transformaciones legislativas y las características sociodemográficas que configuran este mercado de trabajo hemos dado cuenta del contexto en el que se inscriben, dentro del orden

¹⁶ Decreto-Ley 326.

¹⁷ Es de relevancia mencionar que esta ley reconoce la figura de el/la “cuidador/a domiciliario/a” que se encarga de las tareas de acompañamiento o apoyo en actividades diarias necesarias para la supervivencia física y la participación económica y social. Entre las labores comprendidas no se incluyen el servicio doméstico, el servicio de enfermería ni la atención terapéutica.

¹⁸ Es el caso de la licencia por maternidad.

social, las dos películas que analizaremos a continuación —*Cama adentro* (2005) y *Nosilataj. La belleza* (2012)—, cuyos estrenos coinciden con la vigencia del antiguo Estatuto del año 1956.

Un aspecto a destacar refiere a la superposición entre el ámbito del trabajo remunerado y el ámbito de convivencia dentro del hogar empleador. Por un lado, la cercanía física, el contacto cotidiano y los lazos afectivos construidos tienden a consolidar relaciones paternalistas que desvirtúan el carácter laboral de la relación (Valenzuela y Mora, 2009, p. 299). Por otro lado, la ubicación dentro del espacio doméstico contribuye a la asociación con el trabajo reproductivo no remunerado realizado por las mujeres para el cuidado de sus familias y con su consecuente desvalorización socioeconómica (Gherardi y Durán, 2013, p. 270). Dentro de la dinámica de la OSC las empleadas del servicio doméstico, mediante precarias condiciones laborales, sustentan hogares de mayores ingresos contribuyendo al bienestar de sus miembros y liberando su fuerza de trabajo para que puedan participar con menores restricciones en el mercado laboral. Sin embargo, en lo que respecta a las propias necesidades familiares, debido a las bajas remuneraciones deben recurrir a la provisión de servicios públicos de cuidado o a estrategias de cuidado vulnerables y cortoplacistas (Pereyra, 2012, pp. 168-169). Se observa cómo la OSC resulta entonces un “vector de reproducción y profundización de la desigualdad” (Rodríguez Enríquez y Pautassi, 2014, p. 13), o como lo llama Tronto (2005), un “círculo vicioso del cuidado” (p. 235).

El film *Cama adentro* se ubica en lo que ha sido descrito como el *cine argentino de la poscrisis* (Garavelli, 2011; Taccetta, 2010), en el cual, como desarrolla Taccetta, se rehace el vínculo entre el arte y la política a través de películas que plantean sentidos históricos alternativos, nuevas formas de subjetivación y modos renovados de habitar el espacio público, inaugurando planteos sobre objetos comunes y nuevos sujetos representados:

Lo común, la comunidad, surge de esta distribución a la que el CAP [Cine Argentino de la Poscrisis] aporta suspendiendo la representación convencional, creando nuevas experiencias, desplazando la atención a lo contingente, construyendo narrativas no uniformadas ni legaliformes, revalorizando la importancia de la dimensión estética en la reconstrucción del

vínculo historia/memoria, visibilizando sujetos y objetos poco tranquilizadores y desafiando la subjetividad instituida producto de una crisis institucional general. Se trata de obras que reconocen la tensión entre modos de visibilidad e inteligibilidad, que evidencian las formas de dominación e instan a la reconfiguración de la vida colectiva. (p. 333)

Dentro de este marco social y estético se inscribe la relación entre las protagonistas Beba y Dora, empleadora y empleada doméstica con cama adentro respectivamente. Se pone en escena el ocaso de un vínculo laboral de 28 años que consume su ruptura con la entrega de una carta de recomendación fechada el 4 de noviembre del 2001, un mes anterior al estallido de la crisis económica, política y social que azotó al país como corolario de las medidas neoliberales aplicadas en la década del noventa. La lectura del texto mediante la *voice over* de Dora acompaña su partida y la ligera despedida en la puerta del edificio, palabras como “competente”, “honradez” y “decencia” describen con altiva formalidad su desempeño laboral. Sin embargo, el breve silencio que prosigue, mientras Beba permanece parada frente a la puerta cerrada y Dora aparece sentada en el tren con la mirada perdida hacia la ventana culmina con un fundido en negro que expresa la manifestación de un vacío tras la separación. Esto induce a preguntarse ¿Cuáles eran las características de la relación que unía a estas dos mujeres? ¿En qué consistió la red de cuidados construida a lo largo de casi tres décadas de convivencia? ¿Cómo impactaron en el vínculo los acontecimientos ocurridos en el contexto social y en sus trayectorias vitales?

La historia inicia durante la cima del conflicto laboral entre ambas protagonistas debido a que han pasado siete meses desde que Beba le ha pagado su último sueldo. El clima de tensión irrumpe en sus diálogos, en la amenaza de la renuncia de Dora y en las estrategias que la empleadora utiliza para paliar la debacle económica —ya sea intentando vender cremas faciales, así como objetos de su pertenencia—. La crisis se instala en el departamento del barrio de Belgrano mientras que la dueña de casa se imbuye en un estado de letargo con un whisky en la mano que dilata la toma de conciencia sobre su experiencia de desclasamiento.

La carga de cuidados aumenta a medida que disminuye la posición socioeconómica. Una realidad que en *Cama adentro* ha alimentado el círculo vicioso

dentro del cual el trabajo de Dora, en sus múltiples facetas, le brindó a Beba la posibilidad de invertir su tiempo en distintos proyectos empresariales —así como de fracasar— y garantizar el cuidado de su antiguo esposo, de su hija (Guillermina) y su hogar. Posibilidad que ha corrido en desmedro de los propios proyectos de Dora, quien sin embargo, con menos recursos y en un extenso plazo, siguió construyendo la vivienda en Alejandro Korn que comparte con su novio (Miguel). Y llegadas a esta instancia de sus vidas, han quedado ellas dos solas en el hogar de Belgrano, el ex-marido hace tiempo que ha partido y Guillermina se ha establecido en España. Más aún, la asimetría en la relación de poder ha sido internalizada en el trato interpersonal —Beba será siempre *la señora*—, pero ha dejado de sustentarse en el factor económico ¿Por qué continúa Dora trabajando aquí?

En el transcurso del relato, el personaje de Beba revela progresivamente su vulnerabilidad y extrema dependencia con relación a Dora. De su antigua posición jerárquica persiste un ejercicio abusivo que remite a lo que Tronto (2005) ha descrito como, la “irresponsabilidad privilegiada” (p. 240) de aquellos/as quienes se han excusado de proveer cuidados básicos porque consideran que deben ocuparse de actividades de mayor importancia. La autora describe el modo en que la aparente autosuficiencia de esta clase acomodada se camufla en el uso de una terminología que esconde los cuidados remunerados recibidos al situarlos en la categoría de “servicios personales” (p. 246) — como ser el servicio doméstico—, disimulándose de tal modo la necesaria interdependencia humana bajo el velo del consumo y el mito de la autonomía.

Las condiciones en que se desarrolla el trabajo doméstico con cama adentro induce a una personalización de la relación de dominación laboral que comprende múltiples dimensiones prácticas, cognitivas y también afectivas (Borgeaud-Garciandía, 2013; Borgeaud-Garciandía y Lautier, 2014). Como se desprende de estas investigaciones, por una parte, la fragilidad del vínculo entre empleadora y empleada requiere de un esfuerzo y una comprensión mutua de la relación que permita estabilizar y preservar ese mundo conjuntamente construido. Por otra parte, para la trabajadora el esfuerzo es doble, ya que debe poner en movimiento no solo su competencia para responder a la demanda de la otra, sino también estrategias sobre sí misma para protegerse psicológicamente y evitar el sentimiento de despersonalización y privación de la libertad. No se niega desde tal perspectiva

teórica la autenticidad del amor y la amistad que pueda llegar a aflorar, pero se comprende su emergencia como un recurso para aliviar el trabajo y poder llevar adelante ambas existencias. Esta dinámica es la que observamos operando en la representación de la relación empleada/empleadora en el presente film.

En la compleja relación de cuidado que estructura el trabajo de Dora, se ponen en movimiento afectos en los que se conjugan su responsabilidad, autocontrol y compasión. Las dimensiones que ocupan sus labores abarcan tanto el cuidado indirecto (realizar las compras, limpiar, cocinar) como el directo en su vertiente física y emocional. La dependencia de Beba se exhibe en el mundo compartido por ellas dentro del espacio privado, mientras que paralelamente la vulnerabilidad de su status socioeconómico corre la amenaza de revelarse en el espacio público.

De tal modo, las tensiones y conflictos están a la orden del día en este hogar. Las exigencias físicas y psicológicas en las labores de Dora no disminuyen aunque no reciba su sueldo hace más de medio año. Responder a las necesidades domésticas requiere a su vez haber desarrollado una capacidad para maniobrar los abruptos cambios de temperamento de la señora. Este doble esfuerzo se encuentra representado en sus múltiples dimensiones mediante una extensa secuencia en la que Dora, extenuada por la situación, decide anunciar su renuncia. De la descripción de su actitud en boca de Beba como “el show de la partida” se infiere la recurrencia de estos enfrentamientos. Conduciéndose esta con arrogancia, comienza a entrometerse en su vida privada, descalificando a Miguel, al barrio donde construye su casa, trayendo a colación su educación básica incompleta e inclusive mencionando el haberla escuchado en la habitación con el portero. La cámara en mano articula un montaje alterno entre ambas junto con planos en profundidad de campo que visualizan a Dora limpiando silenciosamente mientras que Beba —descalza y con su segundo whisky en la mano—, habla verbosamente sin cesar de caminar. El ruido del cumpleaños de los vecinos se transforma en un ritmo uniforme de golpes graves que aumenta su volumen en forma paralela al incremento de los agravios, cesando el sonido repentinamente cuando Dora destroza la tetera a espaldas de Beba. Luego de lo cual, se encierra en su habitación detrás del lavadero, su pequeño espacio de intimidad y refugio dentro de la casa, vulnerado por los comentarios recibidos. Beba ahora apela a la reconciliación, acercándose con cautela a la pieza, prometiéndole su paga y deslizándole bajo la puerta una muestra de crema facial.

Pero este impasse es fugaz, ya que al lastimarse con una astilla arremete en insultos y gritos preguntando por los instrumentos de primeros auxilios. La cámara se introduce, entonces, al interior de la habitación junto a Dora, el sonido ambiente del edificio ha retornado confundiendo entre acoples y su respiración, articulándose con primeros planos de su rostro abrumado, mientras se mueve aturdida y mira el bolso que ha comenzado a armar. Corte, silencio y salida de Dora de la oscura pieza, dirigiéndose ahora al sillón en el que se encuentra recostada Beba con la pierna sobre almohadones. Su despotismo no logra ocultar su fragilidad, y entre quejas y resistencias recibe los cuidados de Dora, registrados a través de un primer plano sobre sus manos que suavemente —junto a palabras tranquilizadoras— retiran la media para curar el pie. El siguiente encuadre, durante la noche, se configura con ambas protagonista en cada extremo, una de pie—enmarcada su figura por el vano de la puerta— y la otra sentada con su pierna sobre una silla en el living terminando su whisky. Se escenifica, de tal modo, las pociões polarizadas de ambas protagonistas, el cuerpo erguido de la trabajadora en estado de alerta y la empleadora tendida en su desidia privilegiada, ambas partícipes de un vínculo atravesado tanto por la asimetría del poder de Beba, así como por su dependencia de Dora (Figura 6).

La consecución de un trabajo doméstico eficiente pone en circulación el llamado *saber-hacer discreto* (Molinier, 2018) expresado en la capacidad de anticiparse a las necesidades y de permanecer invisible. Como lo reformulase Borgeaud-Garciandía (2013), consiste en un trabajo de “recomposición” (p. 283) por el cual actividades como el aseo y el orden —si están bien realizadas—, pasan inadvertidas y consiguen ocultar todo aquello que estuvo fuera de lugar. El concepto de recomposición nos invita a pensar en aquellas acciones que contribuyen a sostener la mascarada social de la señora Beba para con ella misma y frente a su círculo social de amistades, dentro de un contexto de crisis económica y recursos restringidos. Dora participa de este simulacro pagando de su bolsillo el limpiador multiuso, rellenando la botella de un whisky importado con otro nacional, peinándose con Beba en una peluquería —a cambio de cosméticos— para recibir a las amigas en la partida de cartas, evento para el cual, además, Dora cambia su habitual delantal azul de limpieza por otro uniforme negro de mayor elegancia. Como plantea Anderson (2009, p. 239), el servicio doméstico conserva desde épocas coloniales un valor simbólico de riqueza y prestigio social en el que la trabajadora colabora en el manejo

de la imagen familiar, protegiendo aquello que no debe trascender la intimidad del hogar, así como también, sosteniendo los altos estándares de limpieza, orden y calidad. Y Dora permanece aún junto a la señora Beba, como el último bastión de su clase social en descomposición.

La personalización de la relación laboral conlleva una dominación sobre la vida entera de la empleada, sobre su cuerpo y espíritu (Borgeaud-Garciandía y Lautier, 2014, p. 97), ejerciendo un sometimiento que se encuentra representado a través de distintas facetas en la reunión del juego de cartas. En primer lugar, Dora deberá renunciar a su franco; posteriormente, será expuesta por Beba durante la velada para que toquen su piel hidratada con las cremas que vende; finalmente, concluirá con su peinado deshecho y su ropa empapada debido a que tendrá que acompañar a cada *señora* bajo la lluvia con un pequeño paraguas hasta el remise. El film muestra como a las diferencias de clase se añade el factor étnico-racial en la OSC, que incide en las relaciones de explotación entre mujeres y estructura las características de, lo que Arango Gaviria (2011) denomina, una “neoservidumbre” como resabio del pasado colonial y esclavista. En *Cama adentro*, las dos trabajadoras domésticas con cama adentro que transitan son migrantes internas, Dora proviene de San Luis¹⁹ y la empleada de la amiga de Beba (Sara) de Misiones. La ambigüedad de un vínculo caracterizado por la superposición del espacio laboral y del espacio íntimo surge en el diálogo desarrollado en la partida de cartas en el hogar de Sara, una reunión de empleadoras en donde circulan experiencias y consejos de tinte paternalista sobre sus empleadas en tono jocoso y chismoso. Es así cómo, alternándose los planos medios individuales de cada jugadora alrededor de la mesa —cual si fueran exponentes de un debate—, una de ellas aconseja a la dueña de casa tener una charla sobre sexualidad con su empleada, trayendo a colación el aborto que Beba le pagó a Dora.

Una vez disuelta la relación laboral continúa la recurrente utilización del montaje paralelo que remarcaba antes la polaridad socioeconómica entre las protagonistas, pero virando ahora la dirección hacia un acercamiento, e incluso tal

¹⁹ Si bien en el film no se encuentra explicitada su procedencia, San Luis es mencionada como el destino de un viaje realizado por Miguel y es la provincia en donde vivía e hizo el casting la actriz Norma Argentina que interpreta a Dora. Ver entrevista en el diario Página 12, nota titulada *El rol de mucama no es marginal*. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-49652-2005-04-13.html>. Fecha de consulta: 26/09/2023

vez, hacia una inversión de posiciones. Al instalarse Dora definitivamente en Alejandro Korn el espacio de privacidad se ha extendido, desde una vulnerable pieza en Belgrano, a la totalidad de su propia casa. Y llegará para ella el momento de retornar al mercado de trabajo. Si bien ya se encuentra superando aproximadamente los 50 años, se corresponde este oficio con un universo de trabajadoras “envejecido”²⁰ y que debido a los bajos niveles de registro raramente garantiza los aportes suficientes para la jubilación a la edad mínima de 60 años.

Por su parte, la situación de Beba prosigue su movimiento de descenso. Le han cortado los servicios, con los cosméticos solo ha logrado realizar un trueque por un plato de comida y continúa vendiendo sus objetos personales. Siendo insostenible su situación económica, y privada tanto ella como el hogar de los cuidados de su ex-empleada, ha tomado la decisión de alquilar su departamento y mudarse a un mono ambiente en el que no caben su piano ni la antigua cama de Dora, muebles que decidirá trasladar a la casa de esta. Hacia el final, los roles sociales han quedado trastocados. Si antes Dora servía el té a la señora, ahora comparten —ambas sentadas a la mesa— una jarra de té frío. Más aún, la anfitriona la invitará a Beba a pasar la noche y a ocupar su vieja cama que le ha traído desde el antiguo hogar.

La reconfiguración de la vida colectiva que palpita en las películas vinculadas al cine argentino de la poscrisis, se produce aquí a partir de una representación de la estratificación que atraviesa la OSC. Esta se focaliza sobre la relación asimétrica de poder construida entre una trabajadora del cuidado y su empleadora, un vínculo laboral que en sus orígenes fue una red tendida para el cuidado de una familia desmembrada en la actualidad. Se pone en escena la dominación en la personalización laboral, el doble esfuerzo físico y psicológico que implica el servicio doméstico, el mito de autonomía de los sectores privilegiados sostenido mediante los saberes discretos y los afectos que circulan entre las tensiones y conflictos. Como señala Amado (2009, p. 209), tras el estallido de la crisis el leguaje artístico se ha aproximado al encuentro producido entre la clase media empobrecida y los “otros” — aquellos excluidos desde antes por el neoliberalismo—, borroneándose los límites entre centro y periferia, y alimentándose las miradas solidarias. Conduce de tal modo este film a la visibilización y el reconocimiento de una relevante relación social

²⁰ Más de la mitad de las empleadas del servicio doméstico tiene 40 años, siendo una ocupación que tiende a expulsar a quienes se encuentran en edad reproductiva (Pereyra, 2017, p. 37).

dentro del orden del espacio doméstico en la vida cotidiana, fundada en la red conformada entre heterogéneas figuras cuidadoras que participan en diferente medida de la OSC y del círculo vicioso del cuidado que se traza en su interior.

En *Nosilataj. La belleza*, el vínculo entre empleadora y empleada doméstica se ubica en un marco contextual con disímiles características respecto al film anterior. La historia transcurre en la provincia de Salta, en donde Yolanda, una adolescente Wichí, realiza su trabajo con cama adentro en la casa de una familia criolla bajo la supervisión de Sara. Debido a la inexactitud de la edad de la protagonista se torna ambigua la definición del marco legal de su condición laboral, ya que la normativa vigente durante su estreno habilitaba el trabajo doméstico desde los 14 años.²¹ No obstante el desconocimiento de la edad de Yolanda y de la antigüedad de su prestación de servicios, el tipo de personalización de la relación laboral y el intercambio de cuidados que circula entre ella y Sara pueden contribuir al ocultamiento de una frecuente situación de trabajo infantil indígena, subsumida bajo formas de padrinazgo o ayuda a cambio de educación, alojamiento, comida y/o vestimenta (OIT, 2009). De tal modo, en esta película abordaremos los mecanismos representacionales mediante los cuales las diferencias de clase, etarias y étnico-raciales entre mujeres dentro de la OSC se desarrollan en un escenario signado por la polarización sociocultural de los universos Wichí y criollo a los que pertenece cada una.

La directora Daniela Seggiaro utilizó para la escritura del guión experiencias provenientes de su crianza en la provincia de Salta, de su trabajo documental en el Chaco salteño y de los estudios sobre la comunidad Wichí llevados adelante por su madre —la antropóloga Catalina Buliubasich—, quien le acercó la anécdota central del film sobre la cabellera de la protagonista.²² En este punto es importante destacar la existencia de un rico cuerpo de relatos orales en dicha cultura —en los que interaccionan animales, plantas, seres humanos y espíritus—, expresando una cosmovisión en consonancia con su entorno natural que establece una relación de

²¹ Según la Ley 26.884 sancionada en la Argentina en el año 2013, los/as menores entre los 16 y 18 años solo podrán trabajar bajo la modalidad “con retiro” y con determinadas condiciones (autorización familiar, certificado médico, jornada inferior a las 6 horas y asistencia garantizada a la educación obligatoria).

²² Entrevista realizada a Daniela Seggiaro en el Suplemento Radar del diario Página 12, nota titulada *Historia del pelo*, por Mercedes Halfon. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8833-2013-05-12.html> Fecha de consulta: 27/09/2023.

pertenencia, y no de propiedad individual, con la tierra (Buliubasich y Rodríguez, 2009, p. 24). El lugar que ocupa el cuidado en este contexto se aproxima a una concepción de mayor amplitud sobre el mismo tendiente a la obtención de una armonía con la naturaleza. Una visión que podemos articular con la definición propuesta en 1990 por Fisher y Tronto:

A nivel más general, sugerimos que el “cuidar” (*caring*) sea considerado una actividad genérica que comprende todo aquello que hacemos para mantener, perpetuar y reparar nuestro “mundo”, de forma tal que podamos vivir lo mejor posible. Ese mundo abarca nuestros cuerpos, a nosotros mismos y nuestro medioambiente, todos ellos elementos que buscamos religar en una compleja red, como sostén de la vida. (Fisher y Tronto, 1990, como se citó en Tronto, 2020, p. 28)

De forma disruptiva con esta perspectiva, encontramos cómo la conquista del Chaco emprendida por el gobierno entre 1884 y 1917 significó el inicio de un proceso de ocupación de las tierras, degradación del medio ambiente y despojo de recursos, fracturando el equilibrio con la naturaleza y generando una crisis en la reproducción del sistema económico y social del pueblo Wichí (Buliubasich y Rodríguez, 2009). La violencia extendida en el tiempo en forma de usurpación y sometimiento —sobre el territorio, los cuerpos, la lengua y las creencias— encuentra en el film figuraciones que expresan tanto su manifestación, así como la resistencia contra la misma, mediante el diálogo generado entre los cuidados, la identidad y la memoria.

La película discurre en la representación de una red de cuidadoras estratificada en la que persiste —como ser a través del trabajo doméstico infantil indígena— estructuras neocoloniales de explotación y servidumbre. En este modelo de la OSC participan mujeres provenientes de hogares con distintas realidades históricas, políticas y culturales. Respecto a la familia de Yolanda, su madre (Guillermina) habita el Chaco salteño, quedando expuesta la vulnerabilidad socioeconómica de su región cuando en una de sus visitas carga a la pequeña niña de una mujer enferma de su comunidad para pedirle al marido de Sara (Armando) que

se hagan cargo también de su crianza. En el caso del hogar criollo, Yolanda convive con una adolescente (Antonella) y cuatro niños, uno de los cuales (Ariel) es hijo de Armando con otra mujer (Gina). En esta familia, Sara es la figura presencial que organiza el trabajo reproductivo del hogar, mientras que su esposo —ausente en sus constantes viajes— provee el dinero para la economía interna. El vínculo de informalidad contractual entre ambas familias se manifiesta de manera imprecisa. Por un lado, en el intercambio del trabajo de Yolanda por recursos como su educación, alimentación y alojamiento; y por el otro, mediante un manojito de billetes que Armando destina para que le entreguen a Guillermina ante el agravamiento de su situación económica.

En el relato se alternan escenas de la vida de Yolanda en la casa de Sara con recuerdos de su niñez. Estos últimos son articulados generalmente con imágenes estenopeicas consistentes en la desfiguración de los planos tomados de los árboles y del agua, acompañados por el sonido ambiental y la *voice over* de Yolanda en su lengua natal —Wichí lhämtes— con subtítulos en castellano. El cambio de registro audiovisual nos indica el acceso a su memoria, habitada por su tierra, parientes, amigos/as y costumbres. El análisis de Forcinito (2018) sobre la deformación visual y la manipulación acústica presente en otras directoras del NCA, nos permite percibir en estos pasajes la irrupción de una *poética de la desobediencia* que cuestiona formalmente la claridad y el carácter irrefutable de la realidad criolla, al recuperar un mundo invisibilizado y borrado por la discriminación y el sometimiento.

El film da inicio con un canto femenino y el andar de la abuela de Yolanda por el monte, emprendiendo un largo camino para asistir a su hija durante el parto. El comienzo elegido para contar su historia parte desde la pertenencia a una genealogía familiar de mujeres apoyándose en los cuidados. Un universo femenino desde el que proviene la voz en Wichí lhämtes de un mandato: “tendrás un pelo hermoso como las ramas, no tienen que cortarlo nunca”. Este paralelismo establecido entre su cuerpo y la naturaleza ofrecerá una clave de lectura para abordar la comunión entre la violencia sobre el cuerpo y sobre la tierra representada a lo largo del film. Dentro de este juego de correspondencias, el cabello ocupa la posición de un objeto sacro cuya profanación provocará la desestabilización de un universo en el cual todos sus elementos se encuentran entrelazados. Tal es así que, al ser cortado el pelo de Yolanda sin su consentimiento — “me peina un poquito y ya” habían sido sus

palabras al peluquero—, las consecuencias no tardarán en llegar en forma de fiebre para ella y de temblores para la ciudad. Sin embargo, la crisis identitaria producida en la protagonista alcanzará su punto cúlmine más tarde aún, cuando en la fiesta de Antonella descubra que su cabello ha sido utilizado como una extensión añadida en el peinado de la cumpleañera. Es la historia del saqueo, tanto de la cabellera como del Chaco salteño, expresado este último por el sonido fuera de campo de las máquinas que se escuchan avanzar sobre el territorio.

El choque y las discrepancias entre las cosmovisiones Wichí y criolla se palpan en la vida cotidiana. El catolicismo ocupa una posición central que se expresa en las conversaciones y en la pantalla de la televisión registrando a la gente que ha sacado las imágenes religiosas a la calle frente al miedo por los movimientos sísmicos. La familia que alberga a Yolanda también se rige por este credo. Es por eso que Sara la lleva junto a Antonella y a los cuatro niños a misa, así como también posee en la puerta de su casa un cartel en el que se lee a través de un detenido plano detalle: “Este hogar es católico. No aceptamos doctrinas diferentes. Gracias por aceptarnos”. En contraste con las concepciones Wichí se representa en el film una disociación entre el respeto a los ritos litúrgicos cristianos y a la naturaleza, expresado ya sea en la incomodidad e incompatibilidad que genera la presencia de un pájaro dentro de la iglesia mientras que el sacerdote oficia la ceremonia, así como en la salida de la misma con un plano que desciende verticalmente siguiendo a los niños que corren con sus gomeras entre los árboles para agredir a las aves. Las palabras de Yolanda en su lengua natal ponen en evidencia la alianza entre la evangelización y la conquista, entre el adoctrinamiento y el sometimiento de los cuerpos y el territorio. Así lo plantea la protagonista: “los ancianos piensan que el cielo, el viento, los árboles y todas las cosas de la tierra, merecen nuestro respeto porque somos parte de ellas. Después supimos de la existencia de un único Dios, dueño de todo”.

La memoria de Yolanda forma parte de los engranajes de una poética descolonizadora a través de su idioma e imágenes mentales de la niñez en su comunidad. En la casa de Sara su comportamiento se despliega silenciosamente, preservando un mundo interno que resiste dentro de un contexto que la expone a los embates de una cultura diferente, tanto desde las costumbres y creencias así como desde la apariencia que intenta modificarle Sara mediante la imposición sobre su vestimenta y peinado para el evento. El baile flamenco de Antonella en su fiesta de

quince años funciona como un espectáculo de la identidad ultrajada de la protagonista, dado que su cabellera cortada cuelga ahora trenzada en la cabeza de la homenajada. Tras esta revelación final, música e imagen desaparecen abruptamente en un fundido a negro, seguido por el plano estenopeico de unas ramas y la suave *voice over* de Yolanda relatando su partida tras lo sucedido, su ingreso al monte y el reencuentro con su comunidad. Como en una experiencia del despertar, se sincera: “fui una desconocida mucho tiempo y me perdí. Solo desde que volví puedo sentirme bien”. A continuación, un plano detalle sobre las manos de una mujer sigue el movimiento vertical de los dedos trenzando su pelo, un entrelazamiento que expresa a su vez la restitución del equilibrio entre el mundo interno y externo de Yolanda. La identificación sugerida de este personaje adulto con la protagonista expone al film en su totalidad como un flashback, cual si hubiese sido el relato de un cuento Wichí.

Esta es una historia que ha circulado dentro de una cadena intercultural de oralidad femenina, desde la experiencia de una mujer Wichí, pasando por la mamá de la directora, hasta llegar a los oídos de esta. El grado de externalidad del que adolece la mirada de Seggiaro se representa en la escena en que Yolanda se encuentra con su madre tras el corte del cabello, paradas una frente a la otra, mirándose en silencio. Así lo explica:

Sin embargo hubo un momento en que surgieron muchas preguntas y se manifestaron límites en relación con la diferencia y la honestidad cultural. Fue en la escena en que Guillermina, la madre de Yolanda, la ve con el pelo corto. Al escribir esta parte del guión concluí que yo no podía ponerle palabras a ese momento, que los cuerpos de las actrices y el silencio harían emerger un sentido mucho más allá, no era posible para mí escribir, en esa escena me sentí afuera, incapaz de intervenir, sólo podía crear el espacio para que surja lo que tenga que surgir.²³

La OSC representada en este film despliega un territorio ocupado por heterogéneas cuidadoras en el que se manifiestan de modo interseccional diferencias provenientes de factores histórico-políticos, culturales, de clase, y etarios. Anderson

²³ Entrevista citada en nota al pie 8.

(2009) plantea que el trabajo infantil doméstico —realizado a través de las tareas del hogar y de cuidado en casa de terceros—, es una expresión tanto de la desigualdad estructural así como también es una forma de adaptación a esta. Funciona como un mecanismo civilizatorio desde épocas coloniales mediante el que los sectores subalternos se aproximan a las formas de vida de sus *superiores* sociales y aprenden a imitar algunas de sus prácticas. Desigualdad la cual, se manifestará en distintos aspectos dentro del microcosmos de la casa empleadora. Por otra parte, la estratificación que atraviesa la OSC implica en familias ubicadas en una posición de mayor vulnerabilidad afrontar decisiones que generan el desmembramiento de sus integrantes. Como explica esta autora, dichas familias pueden encontrarse en la necesidad de desarrollar acciones estratégicas en un escenario ausente de opciones positivas, ante lo cual se evalúan y construyen ambiguos niveles de riesgo y protección. Este es el dilema que se presta en nuestro film, en donde personajes como Yolanda y la pequeña que carga Guillermina deben dejar sus hogares a temprana edad para garantizar su subsistencia, consistiendo en el caso de la protagonista en el trabajo doméstico con cama adentro en el hogar de Sara.

En la relación con su empleadora se manifiesta un intercambio de cuidados y un trato afectuoso por parte de esta. Sara se preocupa por su salud y expresa una empatía entre ambas: “esta chiquita es la única que me conoce”, “ella es como yo, no sabe lo que le gusta, pero lo que no le gusta sí”. En cambio, se produce un pronunciado contraste con Antonella, quien tiene una edad cercana pero no carga con las mismas responsabilidades, posee un comportamiento caprichoso e ingiere limón con la esperanza de blanquear aun más su piel. Esta adolescente intenta aproximarse a una esquiva Yolanda con una actitud que oscila entre la amabilidad, la envidia y el avasallamiento, como al exprimírle el jugo de un fruto sobre el pelo con la excusa de que le quedará más tirante.

En paralelo a la divergente distribución de tareas entre las tres mujeres de la casa, también se observa la división por género entre Sara y Armando. Mientras que este participa además de otra formación familiar —con Gina y Ariel— y se encuentra usualmente de viaje, Sara es la persona encargada de gestionar las tareas domésticas y el cuidado de sus tres hijos, su hija Antonella, Ariel y Yolanda, responsabilidad cuyo sostenimiento monetario se encuentra sujeto al dinero que Armando administra y le entrega. Con este personaje, la representación de la intervención masculina en el

cuidado dentro de la institución familiar adquiere rasgos que hemos analizado en el capítulo previo respecto a los hogares encabezados por una pareja de cónyuges. Tal es así como se expresa nuevamente la delegación del trabajo reproductivo a la mujer y del trabajo productivo en la esfera pública al hombre. El rol de Armando en el cuidado de su hija e hijos adquiere un papel completamente subsidiario, al punto de que frente a la dificultad que se plantea en la convivencia de Gina con su hijo — problemática que no es explicada en el film—, decide trasladar al niño al hogar compartido con Sara para dejarlo bajo la responsabilidad de esta.

Entre los integrantes de la familia que se benefician con los cuidados de Yolanda, es con el más pequeño con quien la protagonista se demuestra permeable y sonriente. El niño busca su cercanía física, la observa y la escucha, como sucede cuando la interroga sobre el significado de las palabras dirigidas al perro en su idioma. En esta interacción se produce también un intercambio de mundos, un aprendizaje que se cuele en los cuidados recibidos durante la crianza. A este respecto es oportuno recuperar la noción del “complejo del aguayo” planteada en diversas entrevistas por Rivera Cusicanqui²⁴ al aproximarse a la experiencia de aquellos/as niños/as que son criados/as por empleadas Aymaras y cargados/as junto a sus cuerpos dentro de los tejidos. Según explica, estos/as “hijos/as del aguayo” se introducen del tal modo en un lenguaje y un universo de olores, colores y sabores que serán parte constitutiva de su identidad, a pesar de que sean educados/as posteriormente a través de prácticas discriminatorias dirigidas a la cultura aymara — generándose una fractura interna como fue la herida colonial—. En este film, el espacio doméstico sirve a la puesta en escena y visibilización de las dinámicas relacionales de una red femenina de cuidadoras que atraviesa diferentes estratos en la OSC. Los encuentros interculturales a través de las prácticas de cuidados y la interdependencia de los lazos tendidos revelan — dentro de una desigual estructura cotidiana— la circulación de afectos y los procesos de aprendizajes mutuos.

En el cierre del film la voz de Yolanda nombra vínculos familiares y de amistad, elementos culturales y de la naturaleza, acompañados por los subtítulos en

²⁴ Entrevista a Rivera Cusicanqui en el diario Página 12, nota titulada *Orgullo de ser mestiza*, por Verónica Gaglo. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5889-2010-07-30.html>. Fecha de consulta: 25/09/2023

Entrevista a Rivera Cusicanqui en Historias debidas VIII en Canal Encuentro, por Ana Cacopardo. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>. Recuperado: 25/09/2023

castellano sobre un fondo negro, concluyendo con la frase “nuestro idioma” y dando inicio a su canto. Este listado nos acerca a la complejidad que refieren los cuidados en dicha cosmovisión y al contraste con la concepción criolla, un universo de sentidos cuya evocación nos recuerda al poema *Wichí Cuida* de Lecko Zamora (2015), citado a continuación:

Cuida la tierra y todo lo que hay en ella,
Cuida a todos aquellos que no pueden hablar,
Cuida a los árboles,
Cuida a los animales,
Cuida a las flores,
Cuida al Río,
Cuida tus raíces,
Cuida y obedece a los espíritus guardianes,
Cuida a tus parientes,
Cuida a los hijos,
Cuida a los pájaros,
Cuida nuestro mundo, cuida nuestro mundo.

La representación de la relación entre empleadora y empleada doméstica en estos films permite observar el abordaje de las redes de cuidadoras en la interacción entre la institución familiar y el mercado. Se expone en estas películas la estratificación que anida en la OSC. Una relación que alimenta el círculo vicioso del cuidado, a través de las diferencias expresadas entre mujeres según la clase social, la edad y el factor étnico-racial. En dichos lazos se manifiesta una asimetría de poder y la persistencia de estructuras neocoloniales de explotación y servidumbre que sustentan una confusa relación signada por la personalización laboral y el dominio sobre la vida —en cuerpo y espíritu— de las trabajadoras. Junto a las manifiestas desigualdades, se suma como dato contextual el agravante de la normativa discriminatoria que regía para el servicio doméstico en estas producciones cinematográficas previas al año 2013. Dentro de este marco planteado, las

características asumidas en cada caso difieren tanto por los contextos geográficos y culturales, así como debido a las trayectorias vitales.

En *Cama adentro*, las protagonistas han construido un vínculo laboral de 28 años, cuya disolución es uno de los tantos efectos producidos por la crisis del 2001 que las conduce a emprender modificaciones en sus hábitos y precipitan el fin de la convivencia. La incidencia contextual de la debacle institucional habilita la incorporación de este film dentro del cine argentino de la poscrisis, en tanto amplía la representación de sujetos usualmente invisibilizados, expone las relaciones de dominación y configura nuevas formas de subjetivación.

Pero si en esta película asistíamos a la decadencia de la OSC sostenida en el terreno del departamento de Belgrano, en *Nosilatiaj. La belleza* el conflicto se desarrolla en términos disímiles. Aquí la crisis se asienta en el interior de su protagonista, en tanto partícipe de una OSC que incorpora al trabajo infantil indígena en la provincia de Salta. La marginalidad y vulnerabilidad socioeconómica que habita la familia de Yolanda decanta en la toma de decisiones que evalúan ambiguos niveles de riesgo y protección para las estrategias de supervivencia. La ruptura del equilibrio provocado por el mundo criollo resuena en la experiencia individual de la protagonista así como en su comunidad y en su tierra, poniendo en escena una concepción sobre los cuidados que supera el espacio del hogar y se extiende a la naturaleza en su totalidad.

La estructura de desigualdad sobre la que opera la red de cuidadoras, encuentra en el orden doméstico un ambiguo espacio signado por la relación laboral y convivencial, dentro del cual se produce tanto la circulación de los afectos que rodean las prácticas de cuidado así como también un proceso de aprendizaje mutuo. En *Cama adentro*, tras el final de un longevo vínculo de trabajo la relación asimétrica y polarizada entre ambas protagonistas vira hacia la construcción paritaria de una amistad. En *Nosilatiaj. La belleza*, se despliega la interdependencia de los cuidados entre Sara y Yolanda, así como también el intercambio de saberes producido dentro de la cotidianeidad del hogar entre la cultura criolla y Wichí. Las similitudes con las características y el espacio en donde transcurre el trabajo reproductivo no remunerado de las amas de casa, contribuyen a la desvalorización social de las labores de las empleadas domésticas y a su analogía con la figura de “la

buena esposa”, obediente a las responsabilidades que le han sido delegadas por las división sexual del trabajo.

En estos escenarios se ha representado el encuentro entre cuidadoras pertenecientes a la institución familiar y al mercado, mediante diversos arreglos contractuales y transitando disímiles coyunturas. Un territorio femenino en el que — ante la ausencia del Estado para garantizar el derecho al cuidado en condiciones dignas y respetando la diversidad cultural— deben desarrollar distintas estrategias para la sostenibilidad de la vida a través de la conformación de las redes que atraviesan una injusta OSC.

2.c. Cuidados entre el Estado y la comunidad: el trabajo social en el film *Los labios*

Los/as asistentes sociales funcionan como un nexo a través de las políticas que el Estado dirige a los sectores subalternos. Como explica Grassi (1989), en este proceso se constituyen como sujetos “*gestores* de la vida cotidiana de los pobres y en vehículos de normas, valores y significados” (p. 27). La autora destaca la dimensión de género que caracteriza estas interacciones en las cuales generalmente la mujer ocupa el lugar del sujeto y del objeto de intervención.

Por una parte, de los precedentes de este oficio situados en el ámbito religioso y filantrópico persisten ciertos elementos como la apelación moral a una vocación de servicio que exige conductas altruistas en condiciones laborales desfavorables. El enfrentamiento con problemáticas de raigambre estructural y la falta de autonomía alimentan la frustración en un ejercicio profesional sobre el cual se construyen expectativas que responden al mandato de abnegación femenina (Grassi, 1989; Genolet, Lera, Gelsi, Musso y Schoenfeld, 2005). Por otra parte, las políticas sociales recaen particularmente sobre las mujeres de la institución familiar, haciéndolas depositarias de la responsabilidad de la reproducción de los/as trabajadores/as con el objetivo de evitar que las “potenciales cargas sociales” (vejez, enfermedades, abandono infantil, etc.) se constituyan realmente en tales, restringiendo al mínimo el costo y la participación social del Estado (Grassi, 1989, p. 38). En este punto, Faur encuentra en la nueva protección social desarrollada en el siglo XXI en América Latina la utilización de las mujeres como recurso para el bienestar comunitario:

los estados nacionales retomaron y cultivaron el contacto cotidiano con las mujeres de los sectores populares, titularizándolas como receptoras de transferencias y contraprestaciones, convocándolas para dar vida a los comedores comunitarios y, sobre todo, reconociéndolas como sostén principal de la red afectiva y social de sus familias y comunidades (...) Predominó entonces un criterio vinculado al rendimiento de la inversión en materia social, en lugar del horizonte de igualdad de género y de derechos, aún cuando no se tratara de materias excluyentes. (2014, p.181)

Se observa de tal modo la desigualdad de género y clase que atañe a la OSC, extendiendo lo que llamábamos la *doble jornada laboral* a una *triple jornada* en el caso de las responsabilidades asumidas por mujeres de los sectores subalternos, quienes destinan sus labores no solo al hogar y al mercado, sino también a la comunidad.²⁵ Situación que se encuentra agudizada, como hemos visto, a través del diseño de políticas sociales que refuerzan el “maternalismo político” (Nari, 2004). Quedará planteada, entonces, una red entre el Estado y la institución familiar a través del contacto directo de las asistentes sociales (trabajadoras del cuidado) con las mujeres de la comunidad. Un vínculo que adolece de una asimetría de poder debido a la cual las familias deben poner las condiciones de su vida cotidiana bajo el escrutinio de una supervisión para el acceso a los recursos públicos.

La experiencia de este encuentro aparece representada en un film como *Los labios*, focalizado sobre las intervenciones médicas y de asistencia social de tres trabajadoras dentro de una población de escasos recursos que no es identificada en el film, pero que corresponde a San Cristóbal, al norte de la provincia de Santa Fe.²⁶ Entre los objetivos del viaje emprendido, se expresa durante la película la intención de organizar una campaña de vacunación, evaluar la situación sanitaria y extender los reclamos a la municipalidad. Se produce un juego entre la ficción y el documental a

²⁵ Las “cuidadoras” dentro de las organizaciones sociales y comunitarias desarrolladas a partir de los años 90 ocupan un rol destacado desde el ámbito de la comunidad en la organización social de los cuidados (Zibecchi, 2012; Zibecchi, 2013; Paura y Zibecchi, 2014).

²⁶ Entrevista realizada a Iván Fund y Santiago Loza en el Suplemento Radar del diario Página 12, nota titulada *Las penas son de nosotros*, por Mariano Kairuz. Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7034-2011-05-15.html>. Recuperado: 25/09/2023.

través de la interacción entre las protagonistas —las únicas que tienen formación actoral— y los/as habitantes reales de la comunidad. Este diálogo se estructura narrativamente asentándose en la utilización de dos recursos técnicos que Grassi (1989) ha destacado en la relación entre trabajadores/as sociales y usuarios: la visita domiciliaria y el informe social. Es así que, mientras por un lado se representan escenas en las que las protagonistas realizan las entrevistas personales en los hogares, por otra parte se intercalan las imágenes de ellas con sus *voices overs* superpuestas leyendo los datos recolectados sobre salud, vivienda y trabajo. Estos pasajes operan como secuencias sumarias cuyos indicios del paso del tiempo se expresan paralelamente en los cambios de vestuario y en la enumeración oral de las semanas de los relevamientos.

La precariedad de las condiciones laborales y de los recursos disponibles se manifiesta desde la llegada al ser alojadas en un antiguo hospital en ruinas, cuyas instalaciones se encuentran inundadas por las lluvias que han traspasado los techos rotos. Se visualizan los desperdicios en que se han convertidos los insumos médicos, alimentos y juguetes, dentro de un edificio que comienza sorpresivamente a ser demolido durante su estadía, acumulándose los escombros en los diferentes espacios que la cámara recorre. Quien se presenta como figura intermediaria de la municipalidad (Raúl) responde ineficazmente a sus requerimientos, tanto por la demora en los pagos y la entrega de medicamentos vencidos, así como en el intento fallido de congraciarse con ellas al llevarles un televisor que provoca un corte de luz. La ejecución de las tareas atañe no solo a los aspectos técnicos, sino también a la integridad física y emocional de las trabajadoras. Este involucramiento se expresa en la noche afiebrada que atraviesa Noelia luego de su contacto con una población que padece diversas enfermedades como el chagas, así como también en la progresiva inestabilidad subjetiva de Luciana tras internar a un anciano con un cuadro de deshidratación y desnutrición. Tal es así como, al plano detalle de la mano del enfermo en la camilla sostenida por la de Luciana, le sigue la escena de un ataque de llanto de la joven durante la noche y posteriormente se la observa rompiendo los vidrios del hospital en el que se alojan con los cascotes que invaden el lugar.

El título “Los labios” remite, según cuentan los directores en una entrevista,²⁷ a la frase de Clarice Lispector: “para entrar en comunión con el mundo hay que besar al leproso”. Este mensaje anida en la paulatina imbricación de las protagonistas dentro del pueblo y de sus condiciones de vida. Se expresa en las visitas realizadas a los hogares familiares, en el padecimiento sufrido por la precariedad de la estadía en el hospital y a través de las enigmáticas salidas nocturnas de Noemí —en cuya última despierta en una casa con un niño durmiendo en la misma habitación—. Llegando a la escena final, junto a los créditos, se observa a las trabajadoras jugando con los/as chicos/as, sumergiéndose en el agua y el barro cual si fuese una ceremonia en la que se funden definitivamente con esta población y su tierra. Un espíritu de convergencia que, por un lado, replica el corrimiento de los límites que en este film se produce entre la ficción y el documental “interactivo” basado en entrevistas —modalidad propuesta por Nichols (1997)—, tal como ha sido abordado por Morguen (2014) y Bernini (2016). Mientras que por otro lado, dicho movimiento de inmersión en la comunidad reviste un halo sacro, aspecto desarrollado por Dagatti (2018) cuando analiza la presencia del impulso religioso de Loza y la poesía de Fund en sus encuadres descriptivos y táctiles —mediante primeros planos y planos detalles—, desplegando un camino que conduce a los personajes a “encontrar(se) en el otro” (p. 125) y soslayar las diferencias.

La alusión en dichos análisis al encuentro con el mundo histórico, la comunión y la igualdad remiten a la intervención, en el nivel del relato y de la historia, de un rasgo en particular: la *empatía*, es decir, la capacidad de ponerse en el lugar de la otra persona. En el trabajo social, la preponderancia de una interacción basada en esta capacidad facilita el desarrollo de la solidaridad y el amor ante situaciones injustas, convirtiéndose esta relación —según testimonios de la experiencia profesional— en una fuente de gratificación personal frente a los magros salarios (Genolet et ál., 2005). Como explican las autoras, esta percepción dificulta establecer los límites entre el trabajo profesional y el voluntario, expresando por otra parte cómo “esta necesidad de privilegiar el vínculo con el otro se ha sobredimensionado desde la historia, las representaciones sociales y los contenidos de algunas formaciones académicas” (p. 105).

²⁷ Entrevista citada en la nota al pie 12.

En el film se hace presente el déficit estructural que condiciona el accionar de las protagonistas. El Estado como garante del bienestar social permanece ausente y solo envía figuras intermediarias (ellas y Raúl) que se saben instrumentos burocráticos despojados de herramientas reales para la transformación de las condiciones de vida de la comunidad. El espacio de unión que se construye lo conforman seres abandonados, los/as habitantes realizando sus esperanzadas peticiones y las trabajadoras confeccionando informes que nadie leerá. Dentro de este contexto, el ejercicio profesional aboga en una conducta de abnegado compromiso personal y empático con la realidad cotidiana de la comunidad. De ese modo, *Los labios* expresa cómo la representación de las trabajadoras una connotación religiosa en sintonía con la idealización de una altruista vocación de servicio femenina.

La responsabilidad doméstica congrega a estas trabajadoras del cuidado y a las cuidadoras familiares en una ronda en la que hablan de las problemáticas que enfrentan en la cotidianeidad. La puesta en escena de ese momento ejecuta un movimiento panorámico que se detiene en los rostros de las mujeres e hijos/as entre las que se mezclan las protagonistas. Se menciona la desnutrición como la principal falencia, sujeta al desempleo y a la precariedad ocupacional, así como también se enuncia la presencia del “Programa Nutrir +” para la alimentación de los/as niños/as bajo la forma de una caja de productos o de una tarjeta con un reducido monto. Según surge en la conversación, son mujeres también las que movilizan el centro comunitario frente a una nula incumbencia masculina. El film expone, por tanto, la división sexual del trabajo que se hace manifiesta en el territorio, dejando bajo la órbita femenina el cuidado de las familias y la población. Esta distribución genérica de los espacios se observa en la escena del bar donde festejan el cumpleaños de Coca, en el cual las protagonistas son las únicas mujeres presentes entre quienes toman cerveza en las mesas. En esta disponibilidad del tiempo individual que permite dejar los hogares para una salida de esparcimiento durante la noche se expresa otra diferencia entre ellas y las habitantes, situándolas en una posición de mayor proximidad a las posibilidades con las que cuentan los hombres del lugar.

Los cuidados circulan entre las trabajadoras y la comunidad, así como dentro del círculo de intimidad construido entre ellas. Coca, la de mayor edad, adquiere desde el comienzo un rol de protección dentro del grupo, manteniéndose en vigilia la

primera noche mientras duermen sus compañeras. Así es como también, cuando estas yacen rendidas por la fiebre (Noelia) o el desaliento (Lucía), se sienta en la cama junto a ellas, las acaricia y asiste. Los planos cerrados contienen sus cuerpos agolpados en el baño mientras se lavan, peinan y maquillan unas a las otras. Dentro del deteriorado hospital, que constituye su espacio privado, aunque transitorio, se organizan para limpiar y mejorar las condiciones de habitabilidad. Lo que este momento del relato permite observar es el ejercicio de un trabajo reproductivo de tareas domésticas y de cuidado que las sostiene material y afectivamente para afrontar la rutina laboral en el espacio público.

En este film se pone en escena diferentes agentes intervinientes en la OSC a través de eslabones femeninos entrelazados en asimétricas relaciones de poder. Por un lado, se encuentran estas trabajadoras del cuidado, así como también lo es el personaje de la directora mencionada en el informe que les pide vacunas para el Chagas y en cuya escuela reparten desayuno y merienda a los/as niños/as. Por el otro lado, están las mujeres que representan los intereses de sus familias y la comunidad. A pesar de la heterogeneidad que caracteriza a todas estas cuidadoras, se sitúan, sin embargo, conformando una misma red de apoyo para realizar sus labores en el ámbito laboral, doméstico y comunitario. En la OSC representada, la responsabilidad dentro de la institución familiar y la comunidad recae sobre las mujeres, mientras que los hombres en su mayoría²⁸ continúan ocupando un rol subsidiario en la provisión de cuidados. El mercado, por su parte, no se presenta como una alternativa factible para la población. Mientras que el Estado configura un territorio de desmantelamiento infraestructural. Dentro del mismo, sus figuras intermediarias ofician de agentes prostéticos de socorro, discurrendo entre la frustración profesional y la experiencia empática. Son figuras marianas del Estado, portadoras de una connotación religiosa que las acerca a la representación de una Virgen, receptora de las penurias y la fe de su pueblo, pero proveedora solamente de consuelos.

2.d. Cuidados en las instituciones educativas: *Ciencias naturales*

Entre las trabajadoras del cuidado remunerado se encuentran quienes integran la docencia. Una profesión cuyas cualidades las sitúan en el extremo opuesto del

²⁸ Una de las entrevistas realizadas transcurre en la casa de un hombre a cargo de tres hijas y un hijo.

servicio doméstico abordado en el comienzo del capítulo. De tal manera queda expuesta la desigualdad de los mercados laborales que integran la OSC.

Entre las similitudes de ambos empleos se destacan el contenido de cuidados, la sobrerrepresentación de mujeres, la feminización naturalizada de las tareas implicadas y la desvalorización profesional. En el caso de las distinciones, estas atañen a características socio-demográficas, a los marcos normativos e institucionales, al tipo de tareas y al nivel de calificación requerida (Rodríguez Enríquez y Marzonetto, 2015). Entre estas diferencias desarrolladas por las autoras en términos comparativos, encontramos que las maestras del nivel inicial y primario son en promedio más jóvenes que las trabajadoras domésticas. Asimismo, provienen de hogares de ingresos medios, poseen un alto nivel educativo, integran un mercado con oportunidades de ascenso ligadas a la antigüedad y formación, pertenecen a un sector de sólida regulación y elevado nivel de formalización, cuentan con un fuerte respaldo sindical y gozan de mayor protección laboral y seguridad social. Más allá de los aspectos señalados, ambas ocupaciones no logran eludir las connotaciones de género como extensiones de los estereotipos que operan dentro de la institución familiar. Si las empleadas domésticas remitían a “la buena esposa”, las maestras, por su parte, lo harán a “la buena madre”.

La escuela ocupa una posición fundamental dentro de la OSC — particularmente en lo que refiere al nivel inicial y primario—, tanto en el desarrollo físico, cognitivo y emocional infantil, así como en la conciliación entre familia y trabajo sustentada por la doble jornada laboral femenina. La obligatoriedad escolar a partir de los cuatro años según la Ley de Educación Nacional (2006) exige al Estado la provisión de centros educativos que garanticen la cobertura, razón por la cual al disminuir la edad se reduce la matrícula y la oferta institucional pública, generando un aumento tanto de las alternativas de familiarización y opciones remuneradas, así como de la brecha en la inequidad de las condiciones de acceso a la provisión de cuidados hacia el interior de la OSC. Esta ley fue también la que incorporó la distinción de la “modalidad de educación rural” a fin de tomar en consideración las particularidades y necesidades de las poblaciones en cuestión. Propone, de tal modo, modelos de organización escolar adecuados a cada contexto; como ser, en los casos de un reducido alumnado, la conformación de salas plurigrados, de grupos multiedad y la implementación del personal único en donde el/la docente está a cargo de la

enseñanza y la dirección del establecimiento. Lo que la ley pone en relieve es cómo la heterogeneidad en las condiciones laborales de las trabajadoras del cuidado también se plantean dentro de las normativas de un mismo sector, como ser el educativo en el presente caso.

Una escuela rural en las sierras de Córdoba es el ámbito que reúne a las protagonistas de *Ciencias naturales*, Jimena y su alumna Lila de 12 años. A través de las primeras escenas y diálogos se cuela información sobre la organización de este establecimiento escolar, en donde se alojan, alimentan y concurren a clase aproximadamente veinte estudiantes que se encuentran a cargo de la maestra mencionada y la directora (Marta). Junto a la institución educativa se hace presente, a su vez, la institución familiar a la que pertenece Lila, conformada por su madre Rosa y su abuela Clelia, cuyo hogar funciona además como un parador. La necesidad de la niña de conocer a su padre es lo que pone en movimiento el relato. Lila solamente cuenta con unos pocos datos que permitirían identificar la identidad de su progenitor: el haber escuchado en su casa que instaló una antena en la zona y una chapita que extraerá de la misma en donde figura el nombre de una empresa. Tras la negativa de su madre de brindarle mayor información y de dos intentos de huida a caballo y en auto, Jimena decide ayudarla secretamente en la búsqueda transportándose juntas en su coche.

El inicio de la aventura abreva en elementos propios del género de la *road movie* como ser el viaje físico y espiritual, la estructura episódica y la focalización en la pareja protagónica.²⁹ Durante las paradas realizadas entrarán en contacto con “el Puma”, personaje que había colocado las antenas en el pueblo y al que confundirán con el padre de Lila, hasta descubrir que fue con Clelia con quien tuvo una historia fugaz. Este las dirigirá hacia la persona correcta: “el Soldador”, un hombre que reforzó las instalaciones tras una fuerte tormenta y durante cuya estadía conoció a Rosa. En el encuentro en su taller, Lila conocerá además a su esposa e hijo, una familia conformada previamente a su nacimiento que probablemente desconozca la existencia del vínculo que la une al soldador.

En la historia se manifiesta una clara división sexual de las responsabilidades y las esferas: mientras que son mujeres las que permanecen en sus casas y trabajos

²⁹ Sobre el género de la *road movie* ver: Cohan y Hark (1997), Corrigan (1999), Frasca (2001) y Laderman (2002).

realizando tareas de cuidado, los hombres circulan por empleos que los distancian de sus hogares. Por tal razón es que el desplazamiento de las protagonistas reviste un movimiento femenino transgresor al salir de los espacios cerrados por los que transitan en sus vidas cotidianas, hacia el espacio abierto por el que circulan personajes masculinos como el Puma y el Soldador.

El relato se organiza trazando un tiempo cíclico en el orden de los acontecimientos, marcando un proceso evolutivo y un retorno al punto de origen luego de una transformación. Esta estructura en espiral se manifiesta en las similitudes y contrastes establecidos entre el inicio y el final. De tal manera, en la primera escena, un extenso plano general ubica a Lila quitando la chapita de la antena dentro un paisaje rocoso, ensombrecido por las nubes y junto al sonido imperante del viento. Mientras que en la última escena el cierre es introducido por una suave melodía y el sol de frente que encandila la cámara acompañando a Lila en su ascenso por el terreno escarpado con el fin de incrustar una veleta que le regaló su padre al despedirse. En el trayecto hacia lo desconocido —en términos espaciales y biográficos— se plantea una reconstrucción identitaria durante el pasaje a la adolescencia. Esta implica un viaje que la conduce tanto a sus orígenes en el pasado, como a la conformación de una mirada hacia el futuro, expresado con el plano final de Lila mirando hacia el horizonte al que señala el rumbo del viento mediante la veleta. El crecimiento biológico es una metáfora recurrente: la clase de Ciencias Naturales —que titula al film—, el experimento de germinación en el aula, el nombre de Lila que coincide con el de una planta, así como también la descripción del puma como alguien que “dejaba la semillita” en los lugares en los que instalaba antenas.

En esta trama de vínculos familiares cabe preguntarse cuál es el lugar ocupado por Jimena, teniendo en consideración las particularidades que plantea su trabajo en una escuela rural. Dentro de este contexto geográfico de escasa población, el establecimiento escolar adquiere una relevancia preponderante en la OSC, conformando un espacio de convivencia y educativo en el que durante la semana reside un reducido número de personal docente junto con los/as estudiantes. En la configuración de la relación de la maestra con su alumna entran en juego elementos que externalizan funciones asociadas culturalmente a la maternidad, tales como la provisión de afecto, educación y cuidado. Es así que, tras haber presenciado el intento de huida en el caballo en medio de una tormenta y luego la accidentada

puesta en marcha del coche, Jimena percibe que Lila se encuentra en una situación de peligro en el caso de no interceder en la consecución de su anhelada búsqueda paterna, trasladando su preocupación a otras agentes partícipes del cuidado de la niña. Sin embargo, aun habiendo recibido la desaprobación de las figuras de autoridad dentro de la institución escolar (la directora) y familiar (la madre), persiste en la decisión de ayudar a su alumna en su propósito, poniendo en funcionamiento una ética del cuidado guiada por su compromiso interpersonal con el bienestar de Lila que genera una conflictiva tensión entre las consideraciones morales y legales de su accionar.

La transgresión opera también en la experiencia de aprendizaje compartida al suceder en el mundo externo a los muros de la escuela y el hogar, generando el fortalecimiento del vínculo y la transformación de ambas. Como expresara Paulo Freire al referirse a la relación entre ambas figuras propias del ámbito pedagógico: “nadie educa a nadie, así como tampoco nadie se educa a sí mismo, los hombres se educan en comunión, y el mundo es el mediador” (2005, p. 92). La conducta de Lucía dentro del colegio se caracterizaba por la introversión y el desinterés por aquello que no fuera el modo de emprender su búsqueda, mientras que una vez comenzado el viaje manifestará una curiosidad sobre todo lo que vea, una apertura al diálogo y un incremento de la confianza en Jimena. Esta última asumirá una responsabilidad en términos emocionales, formativos y de cuidado, mediante una conducta protectora —visible en gestos físicos tales como tomarla de la mano y cubrirla con su cuerpo cuando hablan con extraños—, reflexionando sobre los acontecimientos que se suceden y resguardando una distancia segura de control para que interactúe con el Puma y el Soldador. Son pocos los datos que brinda el relato sobre Jimena. Solo sabemos que es una joven viuda que reside en la escuela junto a los/as alumnos/as. Sin embargo, se expresa en ella durante el retorno una satisfacción y alivio por haber alcanzado con éxito el objetivo de Lila, que se contrasta con la preocupación y frustración frente a las pistas fallidas del inicio. Se produce en su personaje una reapertura al mundo que es también un reencuentro consigo misma, como se manifiesta en su extrañamiento al escuchar un olvidado cd guardado en la guantera durante el regreso. La luz del auto de enfrente que encandilará la imagen e introducirá la última escena parece también operar metafóricamente en la vida de Jimena, iluminando experiencias de su pasado que habían quedado sepultadas.

En este film se representa la docencia como un trabajo de cuidado con particularidades que responden al contexto en que sucede la experiencia, aquí operando desde el ámbito rural y transgrediéndose los marcos institucionales al darse cause a un viaje por la ruta que la aproxima al género de la road movie. El rol de Jimena ocupa una relevante posición en la OSC en lo que respecta al desarrollo físico, cognitivo y emocional de Lucía, así como en la conciliación entre el trabajo y la familia de su madre y abuela. Los ámbitos de la institución familiar y laboral se encuentran íntimamente entrelazados en la vida cotidiana, coincidiendo sus espacios en la escuela en la que viven parte de la semana alumnos/as y docentes, así como en la casa de Rosa en la que también funciona un parador. En *Ciencias naturales* se encuentran de tal modo representados los mecanismos de apoyo de una red femenina que coordina tareas en torno al cuidado y a la subsistencia, planteándose ambiguos límites entre las responsabilidades parentales/ profesionales y la esfera pública/privada. Los hombres continúan permaneciendo en el fuera de campo, y es hacia ese espacio externo al que parten las protagonistas en su búsqueda.

En la construcción del personaje de la maestra se produce, por un lado, la externalización de elementos asociados culturalmente a las funciones maternas, como ser el afecto, la educación y el cuidado, aspectos que convergen en la vinculación de su figura con el estereotipo de la “buena madre”. Por otro lado, las características del establecimiento educativo en que desarrollará su trabajo devendrán en prácticas que exceden el ámbito del aula, planteándose un conflicto debido al ejercicio de una ética del cuidado particular que transgrede la autoridad de otros agentes de la OSC, como la de la madre dentro de la institución familiar y la de la directora dentro de la escuela. Las exigencias del modelo altruista que subyace en los trabajos de cuidados se manifiesta aquí en el aislamiento que implican las condiciones de vida y laborales requeridas por el colegio rural, así como en la infracción penal que deberá afrontar la maestra tras la decisión asumida para asegurar, según su perspectiva, el bienestar de Lucía.

2.e. El descuido como crisis: *El cuidado de los otros*

En el presente capítulo se han abordado un conjunto de films que se aproximan a la representación de las redes femeninas construidas entre las familias y las trabajadoras

del cuidado pertenecientes al servicio doméstico, al trabajo social, la salud y la educación. Estos vínculos conforman una OSC de la que participan en distintos niveles la institución familiar, el Estado, el mercado y la comunidad, a través de relaciones que expresan una estratificación en la que intervienen factores tales como la clase social, lo étnico-racial y lo etario. Como cierre del capítulo nos interesa recuperar un film en el cual un accidente expone los riesgos inherentes a los oficios con contenido de cuidados, generándose una ruptura laboral entre los miembros de un hogar con la trabajadora, y dándose inicio al martirio que el sentimiento de culpa provoca en esta protagonista.

En la película *El cuidado de los otros* se plantea la relación entre una niñera (Luisa) y una familia de clase media-alta constituida por la madre (Carla), el padre (Sebastián) y sus hijos (Galileo y Felipe). El conflicto se desata al sufrir el pequeño Felipe un cuadro de intoxicación mientras se encontraba al cuidado de Luisa. Los detalles en los que se desenvuelven los acontecimientos encuentran un apoyo audiovisual que subraya la dimensión emocional que entraña la responsabilidad y la confianza depositada sobre la trabajadora del cuidado, así como también los cambios de roles producidos en la pareja empleadora como consecuencia del “fracaso” de la red femenina.

Durante el primer tercio del film se desarrollan los hechos que desencadenan el núcleo dramático, mediante la conformación de un clima premonitorio que ronda la idea planteada por Borgeaud-Garciandía al referirse al estado de vigilia que significa el acto del cuidado, ya que “cuidar es enfrentar un sinfín de peligros potenciales” (2012, p. 337). Por esta razón, como explica la autora en su estudio sobre las cuidadoras domiciliarias, es que se requiere una actitud diligente, atenta y solícita en donde se confunden sensiblemente los planos prácticos y afectivos. Remite pues al servicio presencial, al *cara a cara* que caracteriza al trabajo de cuidados. Retomando esta idea, señalaremos dos etapas dentro de las prácticas de cuidado que de manera reiterada —primero en la forma de un peligro potencial y luego consumado— se suceden en las secuencias iniciales: la persona cuidada en situación de riesgo y la acción resolutoria de la cuidadora.

Las escenas transcurren mientras Luisa cuida a Felipe en el departamento de la familia empleadora. En la primera ocasión, al sacar la basura se cierra la puerta quedando en el interior del hogar el niño dormido. Aquí acontece un suceso

peligroso que despierta los temores de la protagonista, movilizándola con prontitud a buscar una solución al problema: golpea para despertarlo, acude al departamento vecino en busca de ayuda, llaman al encargado que sube con una radiografía para intentar deslizar el pestillo de la cerradura, prueban con otra llave, hasta que finalmente le prestan un celular con el que se comunica con su novio (Miguel), quien le alcanza una llave con la que logra abrir. Una vez adentro, la cámara sigue a Luisa introduciéndose en la habitación en donde se visualiza a Felipe durmiendo tranquilamente. Subsano el riesgo se dirige nuevamente con su vecina para pedirle que guarde el secreto de lo sucedido, luego de lo cual al volver encuentra al niño jugando a los videojuegos con Miguel. Ha comenzado a combinarse la segunda situación de peligro que solo habrá de rebelarse como tal cuando se haya consumado, pudiendo descubrirse los pormenores al realizar una lectura retrospectiva de los hechos.

Luisa advierte antes de que parta su novio que ha dejado su casco en el sillón. Sin embargo, en un plano posterior notaremos que no ha visto además su billetera caída entre los almohadones. La tarde transcurre mientras realiza tareas que forman parte de su trabajo, tales como preparar la merienda a Felipe y compartir actividades lúdicas, interrumpiéndose en el momento en que recibe el llamado de Miguel que se ha percatado de su olvido. En la alternancia de los planos de Luisa encontrando la billetera mientras habla con el celular y del niño abandonando su dibujo para tomarse la cabeza entre quejidos, opera un montaje que señala una conexión, aún incierta, entre el objeto perdido y el malestar de Felipe. Al percibir su estado febril busca, entonces, agua en la cocina y deja un mensaje a Carla para que le indique cómo asistirlo. Su actitud precavida se trastoca en una progresiva preocupación al no hallar al pequeño en las distintas habitaciones, para finalmente encontrarlo temblando en el fondo de un placard. La respuesta ante el agravamiento de la situación es inmediata: lo carga en sus brazos cubriéndolo con una manta y su propia campera, lo sube a un taxi e ingresa al hospital en el que trabaja Carla llevándolo junto a ella. El cuadro corresponde a una grave intoxicación y la causa, se infiere, fue el haber consumido una sustancia que estaba en la billetera de Miguel.

El mecanismo del proceso del cuidado se encuentra representado mediante un control sobre el bienestar del menor ejercido a partir del punto de vista de la protagonista. Las situaciones de riesgo se producen cuando su mirada sobre Felipe se

encuentra obstaculizada, ya sea por la puerta del departamento cerrada, por estar con la vecina cuando se produce presuntamente la caída del objeto peligroso o porque se encontraba preparando la merienda mientras que otro plano nos mostraba a Felipe jugando junto a la billetera. Y sobre la constancia de esa vigilancia es que giran las preguntas que le hace Carla en el hospital, resumiéndose en una: “¿lo dejaste solo en algún momento?”. La equivalencia entre el cuidado y el punto de vista de Luisa, configura un fuera de campo que es el terreno donde los peligros potenciales se consuman, oculto tanto para la protagonista como para los/as espectadores/as, ya que nunca se visualiza el momento en que Felipe ingiere la sustancia. La cámara privilegia a lo largo del film una posición de persecución tras los pasos de Luisa que sustenta una focalización cognitiva sobre ella. Por lo tanto, la información con la que contamos se limita principalmente a lo que ella puede ver. Se fortalece de tal manera, mediante nuestra identificación con la protagonista, la ecuación conformada por los siguientes términos: *visión=saber=control=cuidado*, una fórmula que entra en conflicto afectando al orden práctico, pero también al orden moral al incidir éticamente sobre el incumplimiento de una responsabilidad.

Hablábamos de la existencia de una red femenina de cuidado, establecida entre la niñera Luisa (una trabajadora del cuidado) y Carla (encargada de la supervisión del cuidado familiar). Esta cuidadora materna no es solo quien la espera realizando tareas domésticas como regar las plantas —mientras que los hombres, Sebastián y Galileo, juegan al tenis—, sino que también es a quien llama Luisa al descubrir que Felipe tenía fiebre y a quien lleva al niño cuando empeora su salud. Ante los peligros que acechan el trabajo del cuidado, la respuesta de Luisa se ha caracterizado por una actitud diligente al responder a los accidentes suscitados, contactándose en un primer paso telefónicamente con Carla para luego concretarlo de modo físico. Este comportamiento, que funciona como un protocolo de acción ante casos de urgencia, se ha rebelado eficaz al cumplir con el objetivo de salvaguardar la vida de Felipe. Sin embargo, aunque la red entre Luisa y Carla se haya puesto en funcionamiento de manera efectiva, los hechos acaecidos la ponen bajo cuestionamiento y deshacen el vínculo.

Habiendo salido del estado de riesgo la salud de Felipe se produce el retorno desde el fuera de campo del personaje paterno. Sebastián personifica una figura de autoridad patriarcal —al igual que Guillermo en *Por tu culpa*— que corporizará la

justicia en el orden viril y legal. Es así como en su primera aparición golpeará a Miguel, para luego iniciar los trámites de una denuncia contra él. Su entrada en escena se corresponde con un cambio de roles en la gestión del cuidado y de posiciones en el orden visual, ya que con su retorno será el resto de la familia la que permanezca ahora en el fuera de campo. Frente a la presencia amenazante de Sebastián, Luisa busca la ayuda de su propio padre, quien la asesorará junto a un abogado. Si en el nivel doméstico los conflictos se resolvían dentro de un terreno femenino, en el territorio de la Ley los agentes interlocutores serán masculinos. La protección de la familia para Sebastián implica mantenerla alejada de las tentativas de aproximación de Luisa. Este distanciamiento se encuentra expresado cuando Luisa, en su intento de acercamiento, solo consigue sostener un escueto diálogo mediante el portero eléctrico con Galileo, Felipe y Carla, representándose en la puesta en escena una separación infranqueable entre la posición de la protagonista tras las rejas del edificio y el departamento ubicado en el piso 26, cual si fuere en lo alto de una torre amurallada

En su último encuentro, Sebastián le lleva a Luisa su renuncia para que la firme explicándole que ha sido una decisión tomada con Carla. La explicitación del acuerdo conjunto remite a la presencia de un modelo de pareja igualitaria y democrática que Wainerman (2005) señala dentro de la clase media, abierta al diálogo y a la búsqueda del consenso. No obstante, como explica la autora y hemos señalado anteriormente, la participación paterna en el cuidado conserva un carácter subsidiario. De manera tal que continúa siendo la madre la responsable principal, la cual si no logra conciliar el cuidado con sus demás actividades deberá procurarse una reemplazante que garantice su provisión. Dicho reemplazo en el film, consistía en la mercantilización del cuidado —mediante el empleo de Luisa— como una estrategia aplicada por la familia en la OSC previa al accidente.

Para el abordaje de la elección del perfil de niñera, retomaremos el estudio de Gorbán (2014) sobre los criterios del cuidado de niños/as en hogares de clase media-alta en CABA. Por una parte, la autora señala entre los requisitos y características encontrados: la dedicación exclusiva a la tarea del cuidado del niño como garantía de seguridad, la competencia a través de la experiencia y la frecuente condición de estudiante de las niñeras. Por otra parte, alude a las diferencias expresadas con las empleadas domésticas en lo que respecta a la valorización del trabajo y a las

representaciones sociales construidas sobre las trabajadoras. Según sus conclusiones, en la relación laboral con las niñeras se acordaría un mayor salario relativo, se demandaría menor cantidad de tareas y se apreciaría la formación educativa al percibirla como una aproximación en la posición socioeconómica y en las prácticas culturales entre la familia empleadora y la trabajadora. En continuidad con este análisis, efectivamente la representación del trabajo de Luisa en el hogar de Felipe se limita exclusivamente a su cuidado, se da cuenta de su experiencia laboral al intercalarse una escena en que cuida a otro niño (Rómulo), y se infiere su concurrencia a una institución educativa terciaria o universitaria mediante sus comentarios sobre la “cursada” y al visualizársela confeccionando un plano sobre un tablero. La relativa juventud que caracteriza a las niñeras, recupera el estereotipo del cuidado de la *hermana mayor* en los hogares, la valoración del mayor intercambio lúdico y la disminución de la diferencia etaria con el niño. Por otra parte, si bien la familia empleadora y Luisa no ocupan posiciones de clase de extrema polarización, se representan las diferencias mediante distintos indicios, como ser el deporte elitista practicado por la familia (tenis), el dibujo de un *jacuzzi* realizado por Felipe y el desplazamiento de Luisa entre ambos hogares cruzando un puente peatonal que se asemeja a los que separan CABA de la provincia de Buenos Aires.

Con esta película hemos abordado la OSC desde la mercantilización del cuidado a través de la contratación de una niñera, estableciéndose una red femenina entre la gestión de la cuidadora familiar y una trabajadora remunerada del cuidado. Su elección como cierre del capítulo responde a su capacidad de exhibir, mediante la puesta en escena, los peligros potenciales y temores que rodean al acto de cuidar. El trabajo con el fuera de campo cumple una posición de singular importancia al operar en dos sentidos relevantes a los fines del presente análisis. Por una parte, permite asentar la representación audiovisual de un mecanismo de cuidado planteado en este film mediante la ecuación *visión=cuidado*. Por otra parte, marca nuevamente —al igual que en el film *Por tu culpa*— el retorno de la figura de autoridad patriarcal en reemplazo de la “fallida” red femenina de cuidado.

2.f. Conclusiones

En el capítulo 1 hemos abordado la representación de la OSC en el cine contemporáneo centrandó nuestra atención sobre las cuidadoras pertenecientes a la institución familiar y el paradigma del modelo materno. En el capítulo 2 hemos dado paso al análisis de las trabajadoras del cuidado, a las relaciones que establecen con las mujeres que supervisan el cuidado de sus familias y a la intervención del mercado, la comunidad y el Estado a través de sus prácticas. La conformación de las redes femeninas que atraviesan la OSC en los films pone de relieve la manifestación de una estratificación socioeconómica en la que intervienen, como se mencionó anteriormente, factores de clase, étnico-raciales y etarios. La hibridez de esta configuración dinámica, propia de la región de América Latina, se encuentra expresada en las diferentes trayectorias vitales y contextos socioculturales, desarrollándose las historias en locaciones tales como las provincias de Salta, Santa Fe, Córdoba, el Gran Buenos Aires y CABA.

El trabajo de cuidado brinda un servicio presencial que contribuye al bienestar físico y mental, así como al fortalecimiento de las habilidades motoras, cognitivas y emocionales. El perfil laboral coincide con una sobrerrepresentación femenina en donde, aproximadamente, la mitad de las trabajadoras se dedican al servicio doméstico, mientras que el resto se reparte principalmente en las áreas de educación y salud. Paralelamente, las connotaciones de género que afectan a estos empleos producen una naturalización de los saberes implicados y una consecuente desvalorización profesional. A este respecto, los trabajos de las protagonistas responderán en diversa medida a distintos estereotipos que externalizan idealizados atributos femeninos provenientes de figuras pertenecientes a la institución familiar y religiosa, remitiendo en las películas a las siguientes analogías: la empleada doméstica y la esposa, la maestra y la madre, la niñera y la hermana, la trabajadora social y la Virgen María.

Frente a las similitudes trazadas entre los empleos se producirán, por otra parte, divergencias entre los mercados de trabajo en aspectos concernientes al marco normativo y a las características sociodemográficas de su población. En el extremo de mayor vulnerabilidad y precariedad de las condiciones de trabajo se ubican las empleadas domésticas con cama adentro en los films *Cama adentro* y *Nosilataj. La belleza*, cuyas fechas de estreno coinciden con la vigencia de un estatuto legal discriminatorio. En ambas películas —que transcurren respectivamente en CABA y

en la provincia de Salta— se superponen el espacio laboral y convivencial dentro de la casa empleadora, coincidencia que refuerza la personalización paternalista de la relación de trabajo y la dominación físico-emocional de la empleada. Las diferencias de clase y étnico-raciales en el vínculo laboral se encuentran sustentando relaciones asimétricas de poder y estructuras neocoloniales de explotación y servidumbre, alimentando el círculo vicioso del cuidado y el valor simbólico del prestigio social sobre la imagen familiar. Estas características se hacen presentes en aspectos tales como el empleo de mujeres migrantes en *Cama adentro* y el trabajo infantil indígena de una joven Wichí en *Nosilataj. La belleza*. En este contexto, las trabajadoras realizan un esfuerzo doble desplegado en el orden práctico —a través de múltiples tareas y la flexibilidad de la disponibilidad horaria— y en el orden psicológico —maniobrando los cambios de temperamentos de las empleadoras y protegiendo la identidad personal—. La focalización sobre las trabajadoras del servicio doméstico visibiliza un ejercicio caracterizado por un saber-hacer discreto, mediante el cual estas silenciosas protagonistas se anticipan a las necesidades de los miembros familiares y sostienen los estándares de limpieza, orden y calidad del hogar frente a la mirada exterior.

Sus ocupaciones corresponden al trabajo reproductivo, conformado por las labores domésticas (cuidado indirecto) y de cuidado, aproximándose a la figura de una “buena esposa” que asume de manera eficiente las responsabilidades delegadas en la división sexual del trabajo. Dentro del intercambio cotidiano, estas trabajadoras ocupan una destacada posición en la familia empleadora, así como en el capítulo 1 lo ocupaban amigas, vecinas y familiares no consanguíneas. Su participación implica un involucramiento en la crianza —retratado por Rivera Cusicanqui al hablar de *los/as hijos/as del aguayo*—, que se encuentra expresado en la interacción entre Yolanda y el niño, así como se deja entrever en el trato cariñoso con que Dora conversa por teléfono con Guillermina, la hija de Beba. Afectos y cuidados que, en *Cama adentro*, Dora prodiga también a la señora de la casa a través de un vínculo que ha sobrevivido a la disolución de los lazos familiares de Beba.

En *Ciencias Naturales*, la trabajadora del cuidado integra el cuerpo docente, una profesión que se ubica en el extremo opuesto del servicio doméstico, gozando de mejores condiciones normativas e institucionales. En este film, como pudo verse antes, la localización de la escuela y su modo de funcionamiento incrementan la

importancia de su papel dentro de la OSC, ya sea respecto al desarrollo infantil, así como a través de la posibilidad brindada a la población de conciliar las demandas de la familia y del trabajo. Dentro del perímetro demarcado por el establecimiento escolar confluyen, pues, tres ámbitos: el residencial, el laboral y el educativo. Es en este contexto convivencial donde se construye el personaje de la maestra, como una extensión de la “buena madre” al cumplir funciones afectivas, formativas y protectoras. Los límites difusos que entraña la superposición de las distintas áreas dentro del dominio cotidiano generan un conflicto moral en la responsabilidad asumida por Jimena sobre el cuidado de Lila. Para la decisión que habrá de tomar, se apoyará en una ética del cuidado sostenida en el compromiso interpersonal con su alumna, en la percepción de un riesgo potencial que requiere una respuesta inmediata y en la priorización del bienestar de la niña frente a su propio perjuicio. Este será el motivo que incitará la transgresión de la autoridad familiar (la madre) e institucional (la directora), así como también un trastocamiento espacial, mediante los códigos de una *road movie* que las conducirá fuera de la esfera privada en la que se encuentran confinadas las mujeres en el relato hacia la esfera pública en donde circulan los hombres.

En *El cuidado de los otros*, el trabajo de la niñera se limita exclusivamente al cuidado del niño como garantía de su seguridad. En el perfil laboral escogido al contratarla se observa la predilección por una mujer relativamente joven que transite una formación profesional en estudios superiores. Se expresa en estos criterios una voluntad de aproximación en dos niveles. Por una parte, entre el universo cultural de la empleada y la familia. Por otra parte, contraponiéndose a una diferencia de edad que no sea excesiva y propiciando un mayor intercambio lúdico. Esta figura se asemeja al rol ocupado por las jóvenes dentro de la institución familiar que son puestas al cuidado de los/as hermanos/as y/o sobrinos/as, asumiendo el lugar de un modelo de referencia de mayor proximidad etaria para los/as menores a cargo. En el accidente ocurrido durante su trabajo se pone en escena el despliegue del componente emocional que constituye las prácticas y la ética del cuidado. Comienza para la protagonista, por tanto, el tránsito por un martirio conducido por un sentimiento de culpa que —aunque transfiera parte de la responsabilidad sobre el personaje de su novio— afecta su estabilidad psicológica y le impide continuar desempeñándose como niñera del otro niño a su cargo (Rómulo).

En *Los labios* las protagonistas realizan tareas médicas y de asistencia social en un pueblo carenciado al norte de la provincia de Santa Fe. En el film se observa el rol de la mujer en calidad de sujeto y objeto de intervención de las políticas sociales, en tanto son quienes asumen la responsabilidad de la gestión del cuidado familiar y de la comunidad en las reuniones con las trabajadoras. La precariedad manifiesta en las condiciones laborales pone al descubierto una problemática de orden infraestructural que se expondrá en la ineficacia del Estado como garante del derecho al cuidado digno en lo concerniente a necesidades básicas tales como la salud, la vivienda, la alimentación y el trabajo. En el ejercicio de estas profesionales se destaca, frente a la desazón y frustración profesional, el desarrollo de un comportamiento abnegado y del sentimiento de empatía ante el sufrimiento de la población. La ausencia de recursos públicos para afrontar las dificultades territoriales confiere al trabajo emprendido el aspecto de un voluntariado. Se crea de tal modo un nexo con los orígenes religiosos y filantrópicos del trabajo social, confiriendo a la representación de las protagonistas un halo de sacralidad que remite a figuras marianas como epítomes del socorro y el consuelo.

Dentro de las diversas configuraciones que adquiere la OSC en los films del presente capítulo, se ponen en escena diferentes estrategias en los vínculos establecidos entre mujeres que gestionan el cuidado familiar y las trabajadoras del cuidado. El mercado ha sido una opción para la conciliación entre las demandas del hogar y el trabajo en *El cuidado de los otros* y en *Cama adentro*. Posibilidad que también brinda la escuela rural en *Ciencias Naturales*. En *Nosilataj. La belleza*, por otra parte, la ausencia de opciones positivas para la familia de Yolanda ha derivado en la evaluación de ambiguos niveles de riesgo y protección que devinieron en la decisión de emplear a la joven en la casa de Sara a pesar de su corta edad. En *Los labios*, finalmente, ante la escasez de herramientas para el cuidado dentro de la institución familiar, por un lado, las mujeres de la comunidad se organizan conformando un centro comunitario, y por otro, intervienen las trabajadoras del cuidado mediante sus prácticas médicas y de asistencia social como representantes del Estado.

En las películas se expresa el carácter pluridimensional del cuidado a partir de los diversos abordajes. La implicación física y emocional se manifiesta en el doble esfuerzo realizado por Dora para el sostenimiento de la relación laboral, en la

abnegación y empatía de las trabajadoras de *Los labios*, en la transgresión de la maestra Jimena, en la crisis identitaria de la joven Wichí y en el sentimiento de culpa que desborda a la otrora diligente niñera. En esta última película se utiliza el fuera de campo como un territorio de potenciales peligros que escapan al control de la mirada, configurándose aquí una comprensión del cuidado como un acto que requiere un estado de vigilia permanente. Pero no solo se lo entenderá en términos individuales o dentro del espacio doméstico. Una película como *Nosilatiaj. La belleza* permite además incorporar como objeto de cuidado —a partir de la cosmovisión Wichí— a todo lo que habite la naturaleza y la cultura, proponiendo a nivel formal una analogía entre la violencia ejercida sobre el cuerpo de la protagonista y sobre el territorio.

Tras el análisis de los films del presente capítulo, podemos concluir que el cuidado continúa obedeciendo a un mandato femenino, tanto dentro de la institución familiar —como lo hemos abordado en profundidad en el capítulo previo—, así como también en las características profesionales de las trabajadoras del cuidado y los estereotipos de género a los cuales se aproximan. Paralelamente, la posición masculina conserva su carácter ausente o subsidiario. Mientras que mujeres como Sara y la madre de Lila permanecen en sus hogares, hombres como Armando, el Puma y el Soldador, circulan por el espacio público desligándose del cuidado de sus hijos/as. Sin embargo —al igual que en *Por tu culpa*—, ante el conflicto desencadenado en la red femenina de cuidados se producirá el retorno de la figura del patriarca en *El cuidado de los otros*, restableciendo la autoridad sobre el espacio doméstico y eclipsando a la madres de los hijos al quedar desplazada en el fuera de campo.

Capítulo 3: La gestión de los cuidados en las instituciones de encierro y las redes femeninas intra/extra muros

3.a. El derecho al cuidado. Derechos en tensión en las instituciones de encierro

En el presente capítulo abordaremos las tensiones generadas entre el enfoque que postula el cuidado como un derecho y las características que asume su gestión dentro de las instituciones de encierro en las películas. Insertas en este marco normativo, las protagonistas despliegan de modo conflictivo con el entorno prácticas provenientes de sus roles de cuidadoras, a través de funciones feminizadas que, como venimos desarrollando a lo largo de la tesis, responden a la desigual división sexual del trabajo que estructura la sociedad. En las configuraciones dinámicas que adquiere la representación de la OSC en *Por sus propios ojos*, *Leonera*, *Hogar* y *La visita* asistiremos, por una parte, al cuestionamiento de los estereotipos de la *buena mujer/madre/esposa* dentro de un contexto que extrema los requerimientos del mandato altruista; por otra parte, analizaremos la conformación de las redes femeninas de apoyo que —desde el interior, el exterior y a través de los muros de confinamiento— proveen cuidados y enmiendan aquellos que han sido puestos en suspenso por las autoridades.

La perspectiva propuesta, siguiendo los estudios de Laura Pautassi (2007, 2016, 2023), parte del postulado del *derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse (autocuidado)*³⁰ del que deben gozar todas las personas en su calidad de ciudadanos/as, sin limitar su exigibilidad solamente para grupos reducidos —como ser trabajadores/as asalariados/as del mercado formal o sujetos beneficiarios/as de políticas sociales—. El objetivo de esta mirada consiste en la comprensión del cuidado como un derecho humano, situándolo al cobijo de estándares que van a establecer su carácter universal y la obligación del Estado de garantizar su contenido mínimo en interdependencia con el conjunto de los derechos económicos, sociales y culturales (DESC), y de los derechos civiles y políticos (DCP).

³⁰ El cuidado como derecho ingresa en la Agenda Regional de Género durante la X Conferencia Regional de la Mujer de América Latina y el Caribe celebrada en Ecuador en el año 2007. En dicho marco los gobiernos firmaron el Consenso de Quito comprometiéndose a la adopción de medidas dirigidas a la reproducción social, el cuidado y el bienestar de la población, comprendiéndose tales como responsabilidades públicas (Pautassi, 2013, p. 116).

La importancia que reviste este aporte para la configuración de una OSC, basada en el principio de igualdad y no discriminación, se encuentra plasmada entre los compromisos acordados durante la XV Conferencia Regional sobre la Mujer de América Latina y el Caribe realizada en Buenos Aires en el año 2002 (CEPAL, 2023):

Reconocer el cuidado como un derecho de las personas a cuidar, a ser cuidadas y a ejercer el autocuidado sobre la base de los principios de igualdad, universalidad y corresponsabilidad social y de género y, por lo tanto, como una responsabilidad que debe ser compartida por las personas de todos los sectores de la sociedad, las familias, las comunidades, las empresas y el Estado, adoptando marcos normativos, políticas, programas y sistemas integrales de cuidado con perspectiva de interseccionalidad e interculturalidad, que respeten, protejan y cumplan los derechos de quienes reciben y proveen cuidados de forma remunerada y no remunerada, que prevengan todas las formas de acoso sexual y laboral en el mundo del trabajo formal e informal y que liberen tiempo para que las mujeres puedan incorporarse al empleo y a la educación, participar en la vida pública, en la política y en la economía, y disfrutar plenamente de su autonomía. (Ap. 8)

La incorporación de esta perspectiva consistió, en sus comienzos, en una estratégica identificación de cuáles eran los derechos consolidados que se encontraban atravesados por el cuidado — tales como el acceso a una adecuada alimentación, salud, educación y a la protección de la seguridad social—. Se inició, de tal modo, un proceso de reconocimiento que alcanzaría la denominación explícita del derecho al cuidado en la Convención Interamericana sobre la Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores (2015). Con el establecimiento del cuidado como un derecho humano se desprenderán, en consecuencia, obligaciones jurídicas a las que deberán responder ciertos sujetos — como ser respecto a los/as hijos/as o para con los progenitores en situación de autonomía relativa—, así como también el Estado mediante la provisión de los recursos necesarios, la abstención de generar entorpecimientos e impedimentos y la imposición de las obligaciones a terceros.

En nuestro primer enfoque utilizamos el concepto de la economía del cuidado para analizar el trabajo reproductivo no remunerado desarrollado por las protagonistas dentro de la institución familiar. Con el segundo enfoque abordamos la representación de las trabajadoras del cuidado y su articulación con los pilares del bienestar dentro de la OSC: la familia, el mercado, la comunidad y el Estado. El tercer enfoque, que acabamos de presentar, nos permite visibilizar las contradicciones y paradojas puestas en escena durante la circulación del cuidado dentro de una institución de encierro que debiera garantizar el ejercicio pleno de los derechos de quienes se encuentran bajo su custodia. Dentro de estos territorios normativizados se producirá, como se verá a continuación, una tensión entre el derecho al cuidado y su gestión, conflicto del que participarán las autoridades, las personas confinadas y las redes internas y externas de cuidadoras. El contexto de los sistemas penitenciarios— en los films *Por sus propios ojos* y *La visita*— serán abordados mediante un análisis que excede los límites de los establecimientos e incorpora a las mujeres que brindan su asistencia desde el exterior y que transitan los efectos particulares de una “experiencia carcelaria” (Ferrecio, 2017) diferente a la de los reclusos. En *Leonera*, una película en donde el encierro atañe a mujeres que conviven junto a sus hijos/as en la prisión, se evidenciará un “impacto diferencial de género” que se traduce en un “suplemento punitivo” y en la sobrevulneración de los derechos de las madres y niños/as (CELS, 2011). Finalmente, en *Hogar*, frente a la representación de la maternidad adolescente dentro de un albergue religioso — operando como un dispositivo de cuidado destinado a restituir sus derechos ciudadanos—, se planteará la “violencia interpretativa” (Llobet, 2010) que implica la definición institucional de cuáles son las prácticas de cuidado adecuadas a implementar sobre las/os menores residentes. En estos escenarios se distingue la dimensión política que atraviesa la gestión del cuidado, las condiciones de vida que contrarían el goce de su derecho, la arbitrariedad que entraña la asimetría del poder en su ejercicio y los conflictos generados por los dictámenes de un mandato de género asociado a la abnegación y el altruismo de un modelo idealizado de la cuidadora materna. Estos son elementos que intervienen —y generan desavenencias— en las diversas expresiones de la ética del cuidado.

3.b. Redes femeninas extra-muros: *Por sus propios ojos*

En el film *Por sus propios ojos* una joven estudiante de cine (Alicia) realiza para su tesis un documental sobre las mujeres que visitan a los presos alojados en el penal del barrio San Martín en la ciudad de Córdoba. Será durante una de las jornadas en la entrada en la que se encuentra recabando testimonios junto a su compañera cuando las intercepta Elsa, quien las citará en su casa al día siguiente para contarles sobre las “matufias” que ocurren dentro, allí donde se encuentra encarcelado su hijo de 19 años (Luis). Sin embargo, no es lo que sucede adentro lo que despierta el interés de Alicia, sino lo que consigue movilizar alrededor: cuerpos, afectos, trabajo, cuidados y mujeres. El afuera es el lugar elegido por la protagonista para ubicar la cámara e indagar sobre la existencia de estas redes femeninas que transitan por los intersticios de la prisión. De tal modo, en esta primera escena el espacio se configura desde la periferia del establecimiento penitenciario, con primeros planos de los rostros de las mujeres y de las bolsas que cargan mientras aguardan que se repartan los números para ingresar al predio.

Esta oposición espacial entre el interior de la prisión y el exterior estructura la hipótesis de la investigación de Alicia, según la cual el encarcelamiento produce una inversión en los roles de género debido a que la mujer se torna más activa y el hombre se sume en la pasividad. No obstante lo cual, conforme avanza el relato estas ideas serán cuestionadas al observarse que el incremento de la actividad femenina se produce en términos de trabajo y no de libertad de acción, mientras que la dimensión coercitiva de la prisión no impide a los reclusos incidir transversalmente en la organización cotidiana de las visitantes. Son mujeres en movimiento, pero de un tipo indudablemente disciplinado (Figura 7). Mujeres agolpadas durante las largas esperas, ingresando en caravana, cargando los bultos y sometiendo sus cuerpos a los controles internos de rutina.

No son las entrevistadas las únicas que sugieren la violencia institucional sufrida por los prisioneros. El film también nos brinda información acerca del tema incorporando datos provenientes del mundo histórico mediante los titulares de reconocidos periódicos —acumulados en casa de Alicia— que cubrieron el motín ocurrido en dicha cárcel pocos años antes con un saldo de 8 víctimas fatales. Este acontecimiento en el orden de la realidad, aunque incorporado al ficcional, expuso en

su momento a nivel público la violación sistemática de los derechos de los presos, ya sea a través de las consecuencias producidas por el hacinamiento (alojando a una población cercana al doble de su capacidad), así como en la privación de una adecuada alimentación y asistencia sanitaria. De tal manera se desplegaba un terreno minado de vulneraciones en el cual las familias aportaban provisiones que escaseaban —como la comida y los elementos de higiene personal—, encontrándose paradójicamente subvencionando al Estado (CELS, 2005, pp. 196-199).

Los movimientos de las redes femeninas dentro del film contribuyen al funcionamiento de la prisión mediante su asistencia a los reclusos. Se produce, de tal modo, una continuidad del trabajo reproductivo desde el espacio doméstico dirigido hacia el espacio de encierro. Así como en los capítulos previos las películas visibilizaban las tareas de cuidado realizadas por las protagonistas dentro del hogar, en la presente se echará luz a estas labores no remuneradas desplegadas bajo *la larga sombra de la cárcel*. Esta es una expresión que tomamos del estudio de Comfort (2010) sobre la “prisionización secundaria” que sufren las mujeres de los presos en Norteamérica y que indaga en el modo en que el encarcelamiento masculino “infiltra y distorsiona sistemáticamente los mundos personal, doméstico y social” de aquellas (p. 24). En el afán de comprender esta perspectiva es que Alicia comienza a dejarse convencer por Elsa de ir a visitar a su hijo y ver la realidad *por sus propios ojos*, ya que de otra manera, según le explica la mujer, su trabajo quedaría incompleto. El planteo de una necesaria añadidura del componente vivencial para construir una mirada compleja sobre el fenómeno a investigar, nos aproxima a lo que Ferreccio (2018) describe como otra forma de “experiencia carcelaria”, configurada fuera de los límites arquitectónicos y jurídicos, que se desarrolla autónoma y paralelamente a la del detenido (p. 67).

En la relación construida entre ambas se aprecia en el personaje de Elsa el despliegue de una progresiva conducta manipuladora cuya estratégica herramienta consiste en la promesa de concederle la entrevista para su tesis. Se advierte la elección de Alicia como una nuera potencial junto con la cual poder coordinar el cuidado material y afectivo de su hijo encarcelado. Para la consecución de dicho plan la introduce, por una parte, en el universo familiar, compartiéndole fotos, historias e invitándola a la celebración de su cumpleaños en una reunión íntima. Este festejo se revelará como la oportunidad de convocar —por única vez en el film— al resto de la

familia y poner bajo su escrutinio a la protagonista. La evaluación solapada será expresada a través de los rostros silenciosos del grupo que depositan la mirada sobre Alicia, quedando al descubierto las intenciones urdidas cuando el nieto de Elsa dedique un efusivo brindis por “la novia de Luis”.

Por otra parte, la inicia en un proceso que Ferreccio (2018) denomina “socialización carcelaria”, al introducirla en el contacto con el aparato burocrático de la penitenciaría a través del cual las visitantes adquieren la “capacidad para desenvolverse en la prisión *como si* estuvieran detenidas” (p. 52. Resaltados en el original). El primer paso se produce cuando Elsa le suplica que ingrese unas provisiones debido a que no tiene un buen trato con el policía de la puerta. Durante este trayecto, la cámara acompaña a la protagonista en un simbólico camino iniciático cargando las ofrendas para el joven. Al ingresar resuena el sonido de las pesadas rejas cerrándose tras ella, tras lo cual voltea la cabeza y logra distinguir la figura de Elsa a través del alambrado, su mirada se encuentra en el adentro finalmente. En esta primera etapa de su socialización, un plano detalle sobre la tarta de manzana ingresada registra el examen efectuado por el personal a cargo, el cual: la huele, rebana, pincha e inspecciona los huecos bajo los trozos de las frutas. Dicha acción prefigura la amenaza de la objetualizante requisita corporal requerida para acceder a la visita presencial. Esta consiste en la obligación de desnudarse y someter a revisión tanto las cavidades corporales —bucal, anal, vaginal—, así como la ropa y demás pertenencias, procedimientos vejatorios que atentan contra la dignidad y los derechos de las visitas.³¹

La proximidad de este acontecimiento se anticipa también mediante la reproducción de una entrevista a una mujer que concurre hace 25 años al penal, la cual confiesa: “una cree que se acostumbra, pero no te acostumbras nada, pasas una vez, diez veces y es siempre lo mismo... los nervios, los miedos, como los actores antes de salir a actuar, el pánico escénico que le dicen ¿no?”. Se asiste, por tanto, a la representación del andamiaje de un dispositivo de violencia institucional que exige el sometimiento de la integridad física y moral de las visitas como parte de su tránsito por la experiencia carcelaria. Un mecanismo que requiere —como sugiere el testimonio citado— sacudir los afectos para desubjetivar el propio cuerpo y entrar en

³¹ Las características de las requisas en las prisiones argentinas han sido objeto de críticas por parte de organismos internacionales como el Comité contra la Tortura de la ONU.

la escena, estrategia de protección que pareciera nunca lograrse completamente. El pasaje por esta ultrajante rutina de control adquiere los rasgos de una prueba de amor, cuyo sacrificio reviste de un halo sagrado la figura altruista de estas cuidadoras. En este gesto de abnegación las mujeres exponen su propio cuidado con el objetivo de garantizar el cuidado del ser querido, cuyo derecho ciudadano no ha sido garantizado por el Estado ni será subsanado por otros hombres externos a la prisión. El mandato del cuidado recae con exclusividad sobre un territorio femenino, atravesando el cuerpo y el sufrimiento de un personaje como el de Elsa, quien advierte con preocupación que Alicia no profesa ninguna religión. La naturalización de una función asistencial en las mujeres incide en la composición prioritariamente femenina del grupo que concurre a la prisión. Este aspecto es indagado en el estudio de Ferreccio (2017) al recoger relatos de familiares masculinos que señalaban la requisita como una de las causantes principales de la interrupción de sus visitas. Según la autora, esta oportunidad de elegir de la que gozan los hombres responde a una suerte de “protección culturalmente elaborada y socialmente mantenida” (p. 146) que los dispensa de exponerse a esta experiencia, a sabiendas de que las mujeres la afrontarán debido a un estereotipo que naturaliza la responsabilidad social de las cuidadoras, principalmente de las *buenas madres y esposas*.

Al retomar la hipótesis de Alicia sobre la inversión de roles encontramos un elemento que reúne varios aspectos que problematizan dicha premisa. Nos referimos a esas bolsas con mercadería denominadas “bagayos” que cuelgan como anexos de los cuerpos de las visitas. Para abordar su representación en el film recuperaremos del campo de la sociología la definición de Mancini (2012), quien destaca la capacidad de dicho objeto para contener una “sumatoria de trabajos” (p. 5) efectuados principalmente por mujeres de los sectores populares. La presencia de los bultos que cargan estas redes femeninas condensa un trabajo remunerado y reproductivo que ha quedado invisibilizado en el fuera de campo, como ser los empleos para cubrir los gastos económicos que demandan las mercancías y los viajes, la realización de las compras necesarias y la preparación de alimentos. Pero no solo acumula tareas, sino que entre sus pliegues se contrabandean afectos y cuidados trasladados desde el espacio doméstico hacia el espacio de encierro. Inclusive hay lugar para un guiño materno como el perfume que Elsa le esconde en la yerba a su hijo para que use durante el encuentro con Alicia. Este elemento que

metamorfosea el cuerpo de la visita en el nivel visual sirve para reforzar en el nivel relacional el rol de la cuidadora ya que, en concordancia con los estudios de Taurout (2014), aunque con el encarcelamiento del hombre la mujer pueda desplegar mayores habilidades, continuará ocupando una posición tradicional en la familia.

El proyecto documental de Alicia la insta a continuar introduciéndose en la experiencia carcelaria de estas redes femeninas, siendo un personaje de clase media que, como analizara Amado (2009) en su estudio sobre las ficciones televisivas de *Okupas* y *Tumberos*,³² se convierte en una “figura mediadora en el viaje iniciático por los códigos del margen” (p. 222). La idea del margen nos aproxima al “espacio liminar” de las prisiones descrito por Comfort (2010), esa “frontera entre ‘afuera’ y ‘adentro’, donde las visitas se transforman de gente libre por ley a cuerpos presos mientras dure su permanencia en el establecimiento” (p. 26). Y llegará el día en que Alicia transite por esa zona fronteriza para concretar el postergado encuentro con Luis. La secuencia en cuestión transcurre dentro de los parámetros de un realismo de corte didáctico que ilustra las distintas etapas consistentes de la visita, con las esperas y filas como separadores: la compra de pastelitos en el almacén, la entrega de números para ingresar, la requisita del bagayo —durante la cual retienen un libro de Agatha Christie (debido a estar prohibida la literatura policial) y sus objetos metálicos (llaves y aros)—, y finalmente la requisita corporal. Esta escena se encuentra filmada mediante un plano fijo dentro de un reducido cubículo en donde Alicia se transforma en un cuerpo obediente que responde sin objeciones. De tal modo, tras ser revisada su mochila, la mujer policía procede a realizarle un exhaustivo cacheo con la ropa puesta, le indica que levante el corpiño para observar las costuras, que baje su ropa interior para hacer la inspección anal y finalmente le retiene las hebillas y sacude su cabello.

La representación de esta instancia precedente a su ingreso en la celda —en donde finalmente conoce a Luis durante el transcurso de una tensa interacción— contrasta notablemente con la siguiente visita emprendida hacia el final del film. Es entonces cuando un tiempo después de haber aprobado su tesis, Alicia retorna al hogar de Elsa para enterarse que se ha mudado a Bower debido al traslado de su hijo a dicha localidad cordobesa. Una vez realizadas las compras para armar su

³² Las series televisivas *Okupas* (Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Caetano, 2002) fueron dirigidas por los directores del film *Pizza, birra y faso* (1996).

bagayo, se iniciará así, por segunda vez, la partida rumbo a la prisión. En esta oportunidad hay un énfasis respecto a la distancia a través del encabalgamiento de los cambios del paisaje tras la ventanilla, hasta arribar a un contexto rural que precederá la llegada al penal. En lo que sigue, un montaje que reducirá significativamente el tiempo descriptivo concedido con anterioridad a las esperas y requisas dará cuenta de la progresiva eficacia de su socialización carcelaria en el contacto con el aparato burocrático penitencial. Una sucesión de planos de breves segundos registrará los silenciosos movimientos mecánicos de Alicia durante los cuales: inspeccionan su DNI, entrega sus objetos metálicos y se pone la remera en la habitación de la requisita. A continuación, la protagonista se desplazará por los largos corredores, cruzándose en su camino con otra mujer portando su bagayo, cual habitantes nativas de los intersticios de la prisión. Al llegar al área de las celdas, Alicia atravesará una serie de rejas que impedirán el movimiento de la cámara, distinguiéndose entre los barrotes su figura que continuará avanzando y disminuyendo su tamaño. Esta puesta en evidencia del punto de vista de la cámara acentúa el cambio de la posición enunciativa de Alicia. Si en el comienzo las visitantes eran el objeto de estudio de su documental, ahora ella también conforma esa red, haciéndose explícita la focalización del film sobre su experiencia carcelaria en calidad de cuidadora. Este segundo encuentro con Luis no solo carecerá de la hostilidad y desconfianza generada en la visita anterior, sino que además culminarán besándose. Luego de lo cual, tras un abrupto corte seguido de un cambio de plano, se verá a Alicia recoger sus pertenencias y correr por los pasillos hasta atravesar nuevamente el espacio liminar que le permita salir del penal. Su socialización carcelaria ha traspasado un umbral por el cual la experiencia del encierro se ha vuelto cada vez más real.

La última escena del film se reserva a la entrevista finalmente concedida por Elsa, el testimonio materno que le faltaba a Alicia. Sus palabras resuenan con el tono de la confesión de un secreto: antes del encarcelamiento de su hijo vivía en la tortuosa espera de que le avisen que lo habían herido o matado, ahora ella está tranquila porque, según dice “está vivo”. La crudeza de estas contradicciones subjetivas en el personaje de Elsa se encuentra poniendo en escena —así como en el capítulo anterior sucedía en la familia Wichí de *Nosilataj. La belleza*— la evaluación de ambiguos niveles de riesgo y protección dentro de un contexto en el

que solo se presentan opciones negativas. En *Por sus propios ojos*, la OSC se despliega ante los ojos de la madre de Luis dentro de un territorio en el que la marginalidad y la violencia encuentran continuidades entre el adentro y el afuera, pero en el que al menos la prisión “frente a la vida incierta en las calles, ofrece la indignidad cierta de una sobrevida al interior” (Ferreccio, 2017, p. 128).

De tal modo, durante el proyecto documental de la protagonista se realiza un pasaje desde una mirada externa que recaba los testimonios de las mujeres, hacia el desarrollo de una mirada subjetiva que corporiza su propia experiencia carcelaria. Se asiste, por tanto, a la representación de este proceso de socialización transitado por las redes femeninas que operan en los intersticios de la prisión. Un contexto signado por la violencia institucional que se extiende sobre las condiciones habitacionales de los internos y sobre las visitas que atraviesan el espacio liminar del penal. En este film se despliega la OSC que atañe a quienes se encuentran reclusos dentro del sistema penitenciario. En su puesta en escena se expone el rol reforzado de la cuidadora, el papel eximido de los hombres y la ausencia del Estado como garante del derecho al cuidado. Un escenario en el que la falta de corresponsabilidad social y de género deriva en la conformación de las redes femeninas de apoyo, como aquella atisbada entre Elsa y Alicia para el cuidado de Luis.

3.c. Redes femeninas intra-muros: las madres encarceladas en *Leonera*

En el film anterior asistimos a la conformación de las redes femeninas de cuidadoras que visitan un establecimiento penal y a las particularidades de sus experiencias carcelarias bajo la larga sombra de la prisión. En *Leonera*, en cambio, son ellas las detenidas, configurando colectivamente un espacio para el cuidado de sus hijos/as allí dentro. La disposición de esta secuencia en el corpus permite situar en contraste los efectos ocasionados sobre la institución familiar cuando es apresada una mujer, lo que nos permitirá abordar la representación del “impacto diferencial de género” que implica y el “suplemento punitivo” consecuente (CELS, 2011).

Nos volvemos a encontrar con una protagonista de clase media (Julia) insertándose en el universo penitenciario, en esta ocasión realizando un trayecto durante el cual los códigos de convivencia que incorporará también alimentarán la construcción de su figura materna. Dentro de un contexto en el que la mayor parte de

las mujeres encarceladas pertenecen a sectores socioeconómicos desfavorecidos, su presencia excepcional será rápidamente notada y expresada por su compañera Marta:

Marta: Vos no sos de acá.

(...)

Julia: ¿Y vos por qué estás acá?

Marta: Por pobre, por pelotuda, por eso. (...) Vos tenés plata ¿no? Si vos tenés plata se nos va a hacer todo más fácil.

El motivo de la llegada de Julia a la prisión queda planteado ambiguamente desde el inicio del film, cuando la protagonista despierta en medio del desorden de su departamento, con rastros de sangre sobre su cuerpo y las paredes. Su indiferencia frente a los signos de violencia que la rodean denota la perturbación de su entendimiento mientras se baña y sale rumbo a la biblioteca. Durante el retorno a su casa comenzará recién a manifestar un sentimiento de angustia que culminará en su comportamiento conmocionado al abrir la puerta y observar una parte de este escenario caótico que ha quedado fuera de campo. Será durante su llamada telefónica de auxilio, realizada entre llantos, cuando la cámara finalmente se interne en este espacio en el que encontrará tendidos dos cuerpos masculinos, desnudos y heridos. Tras los inciertos acontecimientos ocurridos se iniciará, entonces, la inserción de Julia en el aparato burocrático penal a través de un montaje que condensa las horas siguientes para dar paso a la participación de sus distintos agentes. Es así como en la escena del crimen circularán policías, peritos y médicos; mientras que en el juzgado se harán presentes el abogado defensor, el psiquiatra, el juez y el fiscal. Sobre los desconocidos eventos desencadenados entre aquellos tres personajes la noche anterior, empieza a construirse una causa que cuenta con una víctima fatal (Nahuel, padre del hijo que espera la protagonista) y dos imputaciones: Julia y Ramiro (aún hospitalizado). Al ser trasladada a la cárcel, su entrada se producirá mediante un plano secuencia, un procedimiento recurrente en el film que destaca la inserción física de la protagonista dentro de ese hábitat, destacando la experiencia corporal del encierro a través del merodeo por los pasillos laberínticos de este espacio de clausura. La duración de este plano se extenderá, pues, desde la instancia administrativa del registro de sus datos personales y huellas dactilares, hasta la

requisa corporal en donde quedará al descubierto su temprano embarazo. Estando ya en el pabellón materno Julia caminará con precaución por este territorio desconocido, mirando con temor a su alrededor, replegándose dentro de su abrigo, asemejándose a un frágil cordero a punto de ser cazado en la soledad del corredor. Al volver a su celda, se asustará al abrirse repentinamente la puerta. Será simplemente un niño que huye traviesamente con un borrego de Julia en la mano, cuya risa generará un eco de extrañeza que conduce a una pregunta ¿es posible que estos muros alberguen también cuidados? Esta es la problemática desplegada por *Leonera* a lo largo del relato. Un cuestionamiento que atañe a la concreción del derecho al cuidado dentro de un territorio sembrado por contradicciones estructurales, las cuales habrán de ser sorteadas por la red de madres encarceladas en la que se insertará la protagonista.

El marco institucional en el que se desplegará la construcción de la figura materna de Julia resulta poco auspicioso, en tanto deberá conciliar la crianza con las precarias condiciones de infraestructura y salubridad que afectarán tanto a su integridad físico-emocional como a la de su hijo por nacer (Tomás). El sistema punitivo que construye Pablo Trapero en su película muestra su cara más cínica cuando, por un lado, se manifiesta la naturalización del rol de cuidadora de las mujeres al establecer para ellas la posibilidad de convivir en la prisión con sus hijos/as menores de 4 años;³³ siendo que, por otro lado, no brinda las medidas suficientes para el ejercicio de tal función. El derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse en condiciones dignas, se encontrará obstaculizado para Julia en su vínculo con Tomás, dentro de un contexto en que el Estado incumple su rol de garante y en el que las redes femeninas deberán tender sus hilos para asegurar la provisión del cuidado de las presas y niños/as.

El embarazo de la protagonista no es representado como el surgimiento de un instinto idealizado que prodigue la fortaleza para afrontar la maternidad y el encarcelamiento. Al contrario, Julia golpea con fuerza su vientre y grita durante su primera noche en la prisión. La violencia estructural subyacente suscitará padecimientos ligados a su experiencia materna que se traducirán en un suplemento punitivo del encierro. Este calvario se expresará ya desde el proceso gestante durante

³³ La ley 24.660 de Ejecución de la Pena Privativa de la Libertad, sancionada en el año 1996, concede la posibilidad a las reclusas de convivir con sus hijos/as hasta los 4 años de edad. Por otra parte, las modificaciones incorporadas por la Ley 26.472 en el año 2008, habilitan la prisión domiciliaria para mujeres embarazadas y madres de niños/as menores de 5 años de edad.

los traslados, como ser cuando en fecha cercana al parto deberá soportar una larga espera para prestar declaración en un reducido y sofocante espacio invadido por el humo de los cigarrillos, en donde hombres y mujeres son separados/as y hacinados/as dentro de las denominadas “leonerías”. Llegado el momento del alumbramiento, todo será dolor y temor. Mientras que una voz femenina busca tranquilizarla en el quirófano, sus brazos serán extendidos horizontalmente y sujetados con unas vendas para proceder a realizarle una cesárea. Se compone, de tal modo, un plano en el que la mitad inferior de su cuerpo queda oculto tras la improvisada cortina en donde opera el personal médico, en tanto la superior en posición de crucifixión adquiere el aspecto de una figura martirizada (Figura 8).

Tras el nacimiento se iniciará el proceso de la institucionalización de su hijo, Tomás, comenzando por el registro de su identidad mediante la inscripción de sus datos personales y las huellas de sus pies. Será entonces cuando a Julia le notificarán su derecho a permanecer junto al niño hasta cumplir la edad de cuatro años, luego de cuyo plazo deberá quedar a cargo de un familiar directo, o en caso contrario, será enviado a un juzgado de menores. La representación del ingreso del bebé al hábitat del penal será sonora antes que visual. Su experiencia carcelaria comenzará con un llanto que despierta a un policía, continuando mediante un *raccord* de sonido —en el que se añaden otros sollozos— con un plano externo del edificio que recorrerá las ventanas de las celdas por donde se asoman las reclusas gritándole a Julia que duerma al niño. La cámara la encontrará, finalmente, llorando con Tomás mientras lo mece infructuosamente para calmarlo. Situación crítica remediada por Marta, quien agotada por el barullo alza con determinación al niño logrando tranquilizarlo.

Las contradicciones culturales de la maternidad intensiva puestas en escena en los films del capítulo 1 aquí se transmutan a los términos planteados dentro de una prisión. Estas se expresan en las tensiones producidas entre la normativa que habilita la crianza femenina en el interior de la cárcel, el contexto de violencia estructural que condiciona su ejercicio y la vulnerabilidad del derecho al cuidado. Este es el marco por el cual transita la protagonista su nueva condición de presa y de madre, un personaje que en la exposición de su fragilidad nos recuerda a la atormentada Liz en *Mi amiga del parque*, quien al igual que Julia rompía en llanto y se lamentaba por no poder amamantar a su bebé. Pero, este no es el único paralelismo posible con dicho film, ya que podemos retomar la experiencia de comaternidad de las hermanas R

para extenderla a la convivencia y el maternaje colectivo de los/as niños/as practicado dentro del pabellón materno. Participación que, con sus diferencias, también era asumida por las vecinas en *Monobloc* y *Las mantenidas sin sueños*. Es así como en *Leonera* se produce una continuidad de las redes construidas en la familiarización de la OSC, trasladadas desde el espacio doméstico al de una institución de encierro.

De tal modo, en el proceso que conduce a Julia a construir su figura de cuidadora, la presencia de su compañera se impondrá en la función de protectora de la protagonista a cambio de bienes y servicios, ya sea entregándole tarjetas de teléfono o lavando su ropa mientras que Marta amanta a Tomás. Este rol protector lo explicita al presentar a la protagonista frente a un grupo de prisioneras, al tiempo que aleja a una de ellas por fumar cerca de los/as niños/as. Así como al llegar, la celadora le detalló a Julia las reglas del penal, también se manifiesta aquí la existencia de un orden establecido entre las reclusas del pabellón. El desarrollo del vínculo entre ambas mujeres se consolidará dentro de una red femenina de cuidados que operará en el espacio cotidiano de la prisión. Este apoyo recíproco se traducirá fundamental durante la convivencia en un territorio atravesado por contradicciones que tensionarán el goce de un derecho al cuidado que no se encontrará garantizado institucionalmente. Es así como el personaje de Julia contará, finalmente, con una red que le permitirá su fortalecimiento este contexto hostil a través de un intercambio de cuidados que atravesarán los muros cuando Marta sea excarcelada.

Así como analizamos en *Por sus propios ojos* lo que sucedía en el ámbito familiar extra-muros de los presos, cabe preguntarnos sobre cómo se representa la intervención parental de estas mujeres. Al situarnos en el orden social, encontramos que gran parte de la población femenina de las prisiones en la Argentina son jefas de hogares monoparentales, por lo que sus encarcelamientos generan un impacto diferencial de género al repercutir notablemente en el incremento de la vulnerabilidad económica del hogar externo y en el desmembramiento del grupo familiar, con graves consecuencias para los/as hijos/as que viven adentro y afuera (CELS, 2011). En la actual división sexual del trabajo, al contrario que en el caso inverso, los hombres no suelen asumir la responsabilidad de los cuidados cuando ellas van presas ¿Quiénes conforman en el film de Trapero las redes tendidas fuera de la cárcel? En la familia de Marta ese lugar lo ocupa su hermana, la cual reside en

Paraguay a cargo del resto de sus hijos y a quien solo puede enviarle el insuficiente monto de su “peculio”, el dinero obtenido por su trabajo en la prisión. En el caso de Julia, ese lugar vendrá a ser ocupado, conflictivamente, por su madre (Sofía).

El ingreso de esta en el relato se efectivizará, en primera instancia, a través de la provisión indirecta de cuidados, enviando un abogado para Julia y luego una encomienda con chupetes, escaarpines, mamadera, ropa, fotos y una carta. Su aparición física se producirá en el hospital tras el parto, cargando su maleta desde el aeropuerto. La frialdad con que la recibirá Julia, quien no le permitirá tocar al bebé, trasluce una ambigua conducta recriminatoria, respecto a cuyas razones contaremos con una escasa información recolectada posteriormente en el film. Esta se reduce a la mención de la partida de Sofía a Francia hace 13 años y a la responsabilidad asumida por la protagonista durante su adolescencia al quedar a cargo de su padre enfermo (llamado Tomás al igual que su hijo). El cuidado directo de la madre, ausente durante su juventud, lo recibirá ahora en la adultez al decidir aquella instalarse en Buenos Aires para brindarle su apoyo. Sea mediante las provisiones que le solicitará Julia (tarjetas de teléfono, algodón, toallitas, pañales) o asistiendo a eventos en la prisión tales como el bautismo de su nieto y la navidad.

Los años que abarca el film transcurren a través de elipsis evidenciadas en el crecimiento de Tomás, en las mutaciones del aspecto físico de Julia (el cabello particularmente) y en el fortalecimiento de su personaje a través del afianzamiento de su figura materna y de la apropiación del espacio carcelario. La interrupción del cumpleaños de una niña debido a que una reclusa se cortará las muñecas ante el pronto egreso de su hija expresará la amenaza del tiempo sobre el vínculo de las madres con sus hijos/as. Y es así que se producirá, entonces, la primera salida de Tomás, cuando ante un problema de salud del niño Julia acepte que Sofía lo lleve a realizarse unos controles médicos. Tras esta partida, su madre no volverá a contestar sus mensajes ni a llevarlo de regreso. Siendo así que en la posterior visita realizada por Sofía junto al abogado se producirá una violenta discusión en torno al derecho a cuidar y a ser cuidado/a:

Sofía: Tomás está en casa, tenía un poquito de fiebre, lo dejé con Estela.

Julia: ¿Quién es Estela?

Sofía: La chica que lo cuida.

Julia: A Tomás lo cuido yo mamá, tráemelo.

Sofía: Al principio estaba bien que estuviera acá con vos. Lo estabas cuidando, alimentando, pero ahora tiene que salir.

(...)

Julia: Vos no tenés ningún derecho a decidir si tiene que estar acá o no (...).

Sofía: Es tu hijo pero no es tuyo.

Julia: Es mío, es mío, es mi hijo y es mío.

Sofía: Vos no me querés escuchar porque en el fondo sabés que tengo razón. Él no tiene que estar encerrado acá como un delincuente.

La escena culminará con Julia enfurecida, amenazando de muerte a Sofía, rompiendo una banqueta contra las rejas, golpeando a una policía y siendo cargada por cuatro agentes. Ante el engaño y la separación de su hijo la respuesta de la protagonista será representada mediante el despliegue de una agresividad y fuerza inusitadas, que continuará en gritos y golpes a la puerta del calabozo en el que será encerrada. Ahora sí pareciera despertarse un instinto cuasi animal, aproximándola a una leona enjaulada a quien le han robado su cría, tal como es referida por el título. Frente a este conflicto, Julia pedirá, por un lado, a una compañera que ponga al tanto de los hechos sucedidos a Marta (quien ya ha sido excarcelada) y, por otro lado, exigirá una reunión con el director del penal. Una vez regresada al pabellón y siendo desatendida la entrevista solicitada, se generará la reacción colectiva de sus compañeras mediante un motín en el que las reclusas sumarán reclamos para la atención de los/as niños/as, como ser la provisión de pañales, leches, estufas y elementos de primeros auxilios. Paralelamente al traslado de Julia a la dirección, las presas se armarán con facas, encenderán fuegos y protegerán a los/as niños/as en una celda cubriendo la puerta con mantas y almohadones mojados. La secuencia culminará con una promesa de ayuda brindada por el director a Julia y con el restablecimiento del orden en el pabellón mediante la represión policial. Dentro de la OSC, estas madres encarceladas junto a sus hijos/as se encuentran conformando una relevante red femenina para la sostenibilidad de la vida dentro del penal. Esto es debido al encontrarse instaladas en un espacio en el que sufren una asimétrica relación de poder en la gestión de las condiciones mediante las cuales se administra el cuidado de adultas y menores. La desigualdad trazada con las autoridades

institucionales ubica a estas mujeres en un vínculo de paridad e interdependencia en el que la unión las provee de una fuerza para la negociación.

Frente a los hechos acontecidos se organizará una junta evaluativa que requerirá una prueba con Tomás en la Cámara Gesell para decidir si retornará con su madre. Mediante este procedimiento se producirá el ingreso de un nuevo agente en la discusión entre Sofía y Julia a través de la participación del Poder Judicial, quien estará a cargo de la resolución. Sobrevendrán, entonces, una serie de reveses para la protagonista. En primer lugar, se entregará la custodia del niño a Sofía. Y en segundo, Julia será condenada a diez años de prisión por homicidio simple.

Una elipsis introducida mediante el diálogo telefónico de la protagonista con su hijo, la presentará con el cabello corto, un tatuaje con el nombre de Tomás, desmalezando el parque interno y dando clases de Lengua. Es su nueva cotidianeidad, fuera del pabellón materno y con mayor disponibilidad para trabajar ya que no debe conciliarlo con la crianza. Haciendo el camino inverso a su llegada a la prisión, nuevamente se utilizará un plano secuencia, pero esta vez para su salida a una visita domiciliaria a su hijo. Durante esta toma Julia armará el bolso, saludará a sus compañeras y serán registrados sus datos, hasta que finalmente, luego de atravesar once puertas, será esposada y trasladada en un móvil hasta su antiguo departamento. Una vez allí logrará engañar a la celadora, al dejarla encerrada junto a una empleada, e iniciará su huida con Tomás. Cerca del desenlace se revelará la complicidad de Marta, cuando en una parada del micro en el que escapan le entregue los nuevos documentos. En la última escena, Julia conseguirá cruzar la frontera con Paraguay y se perderá en el paisaje con su hijo en brazos, adentrándose en la espesura como si se tratase de una leona por fin liberada.

En este film se desarrolla la representación de la OSC en el ámbito del sistema penitenciario ubicando a las cuidadoras maternas como los personajes encarcelados, desplegándose de tal modo las redes femeninas de apoyo tanto dentro de la prisión, así como a través de los muros. En la puesta en relación con *Por sus propios ojos* podemos advertir aquí la relevante ausencia de personajes masculinos sosteniendo los vínculos familiares en el exterior, aunque en esta oportunidad sean ellas las presas. Este hecho da cuenta del impacto diferencial de género y suplemento punitivo que supone el encierro de las madres en lo que respecta a los hogares y la crianza de los/as menores dentro y fuera del penal.

En las interacciones entre las internas y con las agentes policiales a cargo se observa un distanciamiento de conductas circundando el sadismo, habituales dentro del “cine de cárcel de mujeres”, un subgénero surgido con la *sexplotation* de los años ochenta, en películas argentinas como *Atrapadas* (Di Salvo, 1984) y *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986), entre otras. Las primeras representaciones de relaciones lesbianas explícitas se han desarrollado dentro de dicho subgénero, siendo recurrente su asociación con el crimen y la perversión (Taccetta y Peña, 2008). Al contrario, en *Leonera* las reclusas del pabellón configuran un entramado socioafectivo que posibilita la circulación de los cuidados en un terreno signado por las contradicciones. En la evolución del vínculo entre la protagonista con Marta, la sexualidad es un elemento más que constituye una unión sustentada en la reciprocidad del cuidado. Dentro de la sordidez del ámbito carcelario es la presencia de los/as niños/as lo que introduce disrupciones a través de sus dibujos, juguetes, el jardín de infantes y las celebraciones de cumpleaños y bautismos. Así como también mediante el festejo de una navidad con mujeres disfrazadas de Papá Noel que reparten regalos, en donde el ritmo de la cumbia hace reír y bailar a las presas como si durante esa noche no existieran los muros alrededor, y besarse a una presa con una policía como si en la mañana no volviesen a estar las rejas entre ellas.

Por otra parte, el final se distancia además del cine melodramático, en el cual otras madres encarceladas accedían al “renunciamento del hijo amado”, como en el film *Puerta cerrada* (Saslavsky, 1938) en donde la muerte de la protagonista operaba como “mecanismo de redención” (Manetti, 2000, p. 10). Desenlace fatídico que también alcanzaba a la madre fugitiva de la película *Deshonra* (Tinayre, 1952). El determinismo que recae en estos relatos sobre la imposibilidad del vínculo entre una madre procesada y su hijo se traslada en *Leonera* a la discusión de Julia y Sofía, en la cual se plantea un enfrentamiento entre dos posiciones y concepciones: la protagonista esgrimiendo su derecho a cuidar a Tomás y su madre objetándole respecto al derecho del niño a recibir cuidados de mejor calidad. Se pone de tal modo en tela de juicio tanto la definición sobre el “buen cuidar”, así como también, emerge la pregunta respecto a si es válido contraponer los derechos de la madre a los del hijo.³⁴ En esta injusta confrontación de derechos lo que se pone de manifiesto es el

³⁴ La ley 26.061 de Protección integral de los derechos de las niñas, niños y adolescentes, sancionada en el año 2005, establece en los artículos 1 y 3 el principio del interés superior del niño basado en la

fracaso del Estado como garante de la provisión de condiciones dignas para el ejercicio del cuidado, trasladando la responsabilidad de sus obligaciones dentro de la OSC a la esfera de las cuidadoras de la institución familiar.

Es así que el conflicto se resuelve en un terreno en donde las estigmatizaciones sitúan en distintos niveles a las diferentes voces partícipes del debate. La palabra y la competencia materna de Julia han quedado mancilladas frente a la mirada externa por el procesamiento penal, incluso antes de dictarse la sentencia. A este examen en el que se pondrán en juego herramientas institucionales —como las empleadas por la junta evaluativa— se añaden interrogantes que constituyen acepciones particulares de la ética del cuidado ¿Es una mala madre Julia por no aceptar la separación de su hijo en la cárcel? ¿O la mala madre es Sofía por haber “abandonado” a una Julia adolescente dejándola a cargo de su padre enfermo? El juicio moral que atraviesa la OSC se circunscribe, de tal modo, al accionar de las cuidadoras frente a un Estado que descuida los derechos vulnerados de la población carcelaria y condiciona ineficazmente las prácticas maternas. Este es, en conclusión, el territorio paradójal presente en *Leonera*. En donde, la falta de recursos para una subsistencia digna se combina con un repertorio de violentas prácticas reglamentadas, para estructurar, contradictoriamente, los cuidados maternos y los fines resocializadores de la prisión.

3.d. Madres adolescentes en instituciones de cuidados alternativos: *Hogar*

En *Por sus propios ojos* y *Leonera* se expresaba la presencia de un universo familiar configurando una red de apoyo que operaba, no sin conflictos, desde el exterior. ¿Pero qué sucede cuando del otro lado de los muros no hay ninguna red? Frente a estas películas en las cuales la protección de las madres adultas sobre sus hijos constituían parte del núcleo dramático (motivando los ardides de Elsa con Alicia, así como el enfrentamiento de Julia con Sofía), nos encontramos en *Hogar* con madres adolescentes que carecen de un grupo familiar de contención y que se alojan en una

máxima satisfacción, integral y simultánea de los derechos y garantías reconocidos. Dispone, así mismo, que ante el conflicto de sus derechos e intereses con otros igualmente legítimos prevalecerán los primeros. Por otra parte, en el artículo 17 se exige para el caso de las mujeres privadas de su libertad la asistencia durante el embarazo y el parto, así como también, la provisión de los medios materiales necesarios para una crianza adecuada en el medio carcelario.

institución a cargo de una orden religiosa italiana. La situación de convivencia representada en esta residencia se asemeja al funcionamiento de los dispositivos de cuidado formal en donde habitan niños/as y adolescentes sin cuidados parentales que —debido a circunstancias graves que amenazan o causan perjuicio a su salud física o mental— han sido separados/as de sus familias mediante una medida de protección excepcional temporal en el marco del proyecto de restitución de sus derechos (Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia y UNICEF, 2022).

En el hogar en el que se sitúa el film comparten la habitación Fátima — atravesando un embarazo avanzado— con su hijo Michael, junto a Luciana y su hija Yanina (“Nina”). El relato da inicio con la llegada de la novicia Paola, a partir de cuyo encuentro con ambas jóvenes comenzará a configurarse una tensión entre las prácticas de cuidados desplegadas por las tres protagonistas. No obstante lo cual, cabe mencionar que en esta residencia solo hay un modelo de cuidados convocado institucionalmente: la figura materna de la Virgen María, cuya imagen paradigmática dentro del relato se concentra en la composición de La Piedad. Con dicha referencia religiosa se instaura desde el discurso oficial un mandato altruista frente al sufrimiento de la maternidad, representado en esta escultura situada en uno de los tantos pasillos del hogar, como una testigo silenciosa de la intersección de los caminos entre dos conjuntos de mujeres: las monjas y las madres adolescentes (Figura 9).

En las manifiestas oposiciones entre ambas poblaciones femeninas se produce un contraste en características tales como la uniformidad y la regulación de la conducta expresada en las religiosas, ya sea desde lo visual mediante los hábitos y sus desplazamientos en hilera, así como desde el registro sonoro a través de la coordinación grupal del coro y de las oraciones. Dentro del territorio de las adolescentes, en cambio, habita la heterogeneidad, en donde confluyen las diferencias que producen risas y peleas en los espacios de cotidianeidad compartidos —el comedor, el taller de costura— y en momentos recreativos, como la fiesta que reúne sus cuerpos bailando cumbia. Se produce también una tensión entre el interior y el afuera, operando puertas adentro un universo de control normativizado que las aísla de un contexto externo en donde han sido violentados sus derechos y respecto al cual son protegidas institucionalmente.

La ausencia de movimientos de cámara es una elección que sustenta la representación de este mundo paralizado, dentro del cual, según explica la directora en una entrevista (Aimaretti y Martos, 2021), “más allá de que hay niños corriendo, bebés llorando o madres adolescentes bailando, su vida en este momento es inmóvil. Es un mundo parado en el medio de la ciudad, con candados: un mundo, digamos, crepuscular” (p. 140). Y de esta vida en suspenso huirá Luciana, quedando su hija Nina bajo el cuidado directo de Fátima y Paola.

Entre las contraposiciones desarrolladas se hace presente, a su vez, las contradicciones planteadas entre el discurso institucional y las trayectorias vitales de las adolescentes. Pongamos por caso la construcción de la figura paterna en el film. Por una parte, las autoridades religiosas que gestionan los cuidados de las madres y sus hijos/as divulgan el “modelo de la familia cristiana” que hacen dibujar a los/as pequeños/as durante una clase, siguiendo el ejemplo de María, Jesús y José —el “papá adoptivo” elegido por Dios, según les explican—. Por otra parte, la ausencia de los padres de los/as niños/as que allí residen responde a diferentes experiencias atravesadas por sus madres, tales como la historia de Fátima y su hijo Michael, producto del abuso de su padrastro. Es así que se provoca una colisión de sentidos en torno a la representación del modelo patriarcal de familia, producida entre su defensa mediante la educación cristiana impartida y su cuestionamiento mediante la presencia misma de las madres adolescentes en el hogar. Frente a escenarios como estos se expresa una “inadecuación” que ha sido señalada por Llobet (2010) en las relaciones de cuidado institucional entre adultos/as y menores. Esta consistiría en una inadecuación tanto del sujeto cuidado a las expectativas institucionales, así como de las acciones de cuidado y de las aspiraciones de quien cuida, generándose un conflicto en el que predominará —al trasladar el análisis de Llobet al presente film— la necesidad de reproducción del dispositivo religioso por sobre la necesidad de las adolescentes y niños/as.

La abstracción del idealizado mandato materno instalado en ese ámbito religioso se distancia de las experiencias concretas de quienes allí habitan. Es así como la novicia encuentra interpelada su vocación al percibir el desamparo de Nina tras la partida de Luciana, despertando en su interior un intenso deseo de cuidado sobre la niña. Con el fortalecimiento del vínculo entre ambas, Paola decidirá trasladar la cama de la pequeña a su pieza. Esta acción será revertida por la madre

superiora, no obstante lo cual, proseguirá durmiendo con Nina en su habitación las noches siguientes. Frente a tal situación, Fátima le planteará su desacuerdo a Paola, obteniendo como única respuesta: “Nina necesita estar conmigo”. Se pone en escena, de tal modo, una doble asimetría del cuidado dirigida a niños/as y a adolescentes, en la cual “hay alguien que necesita ser cuidado con mayor o menor urgencia, hay quien decide de qué modo cuidar” (Llobet, 2010, p. 161). Como desarrolla esta autora, en la relación de responsabilidad de los/as adultos/as con los/as menores se produce una imposición de sentido respecto a lo que estos/as requieren, generándose una “violencia interpretativa” de sus necesidades que configura y estructura el acto de cuidado.

Y se producirá, entonces, el retorno de Luciana, con el rostro golpeado y solicitando la oportunidad de volver a ser aceptada en el hogar. Los sermones de las religiosas sobre la oveja extraviada y el hijo pródigo no serán retomados, como ironiza la adolescente, a la hora de decidir su expulsión y el traslado a otro establecimiento junto a Nina. Durante la entrevista mantenida con la madre superiora se pondrá en cuestionamiento su capacidad materna y se planteará la posibilidad de ser separada de su hija por el juez debido a cometer abandono de menores. La resolución directiva se convierte, así pues, en una instancia decisiva para Paola, quien cargando a la niña en brazos escapará a escondidas de la institución.

El bullicio del exterior provocará, en su contraste con el interior, una atmósfera caótica que replicará la confusión que aturde a la novicia. Esta se desplazará con la pequeña en andas y su cabello descubierto tras ser arrebatado su velo por Luciana, en un gesto que pareciera haber desenmascarado la humanidad profana de sus debates morales. Sentada en la puerta de un edificio sostendrá a la niña sobre su regazo, configurando un plano que retoma la imagen de La Piedad y materniza el sufrimiento que conlleva la decisión personal tomada en pos de su concepción respecto al cuidado adecuado de Nina (Figura 10). Sin embargo, el encantamiento de esta conversión materna se romperá cuando la niña despierte y mirándola a los ojos le pregunte “¿dónde está mamá?”. El film culminará con Paola llevando de regreso a la pequeña y entregándola dormida en los brazos de Luciana — quien nunca habrá tomado conocimiento del plan fallido—, para luego madre e hija partir en un taxi hacia un parador.

La representación de la OSC en *Hogar* puede leerse a la luz de la intervención del Estado a través de sus organismos para garantizar las obligaciones contraídas mediante la Ley de Protección integral de los derechos de niñas/os y adolescentes.³⁵ Dentro de este marco normativo, desplegado en una institución de cuidados alternativos, transcurren las experiencias maternas de estas adolescentes que carecen del resguardo parental y cuyos derechos han sido vulnerados ¿Qué nos cuenta el film sobre sus trayectorias vitales y redes de apoyo? En el caso de Fátima, la protagonista manifiesta contrariedades respecto a su historia familiar, tanto en la tensión expresada en su vínculo afectivo con Michael, así como con su madre, de quien conserva una foto pegada en la pared aún cuando Luciana le recuerde que la ha abandonado por defender a su padrastro. Y es así que, al descomponerse Fátima, será su pequeño hijo quien la encuentre, le ponga paños húmedos en su frente y prometa cuidarla. Será también quien le exprese ocurrentemente tras nacer su hermana, que al ser tres se han convertido, finalmente, en una familia modelo. Se iniciará entonces para Fátima una nueva etapa en su trayectoria, en la cual se fortalecerá este nuevo núcleo familiar atravesado por el intercambio de cuidados.

El apaciguamiento que se produce en el carácter de Fátima, se contrapone a la exasperación que carcome a Luciana, quien encontraba en su compañera de pieza la única figura de cuidados en la cual confiar. Con su expulsión junto a Nina, se obstaculiza la consolidación de una red de apoyo para madre e hija, lo cual alimentará una perniciosa trayectoria fragmentada. Como señala Incarnato (2018) en su estudio sobre los/as jóvenes provenientes de dispositivos de cuidados alternativos, factores como la interrupción de los lazos, el aislamiento institucional y las largas estadías residenciales dificultan el desarrollo de una autonomía progresiva, con graves consecuencias al momento de egreso. Tal como desarrolla la autora, “en contraste con los procesos dilatorios de la mayoría de la juventud, la transición a la vida adulta para los jóvenes sin cuidados parentales es más breve, comprimida,

³⁵ la Ley 26.601 de Protección Integral de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes sancionada en el año 2005, viene a reemplazar la Ley 10.903 de Patronato de Menores sancionada en el año 1919. Esta última había establecido la categoría de la “minoridad” como un grupo diferencial dentro de la infancia que se encontraba en riesgo moral y material, convirtiéndola en un problema público que habilitaba la injerencia estatal. Con el cambio de ley se abandona el paradigma tutelar y la consideración de el/la niño/a como un/a menor objeto de las políticas públicas, para convertirse en un “sujeto de derechos”.

acelerada y mucho más arriesgada” (p. 23).³⁶ La relevancia de la educación y la vivienda son aspectos claves que se adivinan formando parte de los proyectos de Fátima en su futuro fuera del establecimiento, así es como se la ve, por tanto, leyendo su manual escolar en la habitación y rechazando la propuesta de Luciana de irse juntas a sabiendas de no poder contar aún con los recursos para mantener a su familia. Estas dificultades que atraviesan lo que Incarnato denomina el proceso de “independencia forzoso” (p. 22), junto al impacto de género que conlleva la maternidad, se encuentran corporizadas en una joven embarazada de veinte años — de mayor edad que el promedio de sus compañeras—, la cual porta un discurso desalentador que tiende a la confrontación con el resto de las adolescentes y que concentra los miedos e incertidumbre que despiertan el afuera de ese mundo inmovilizado.

El derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse se entretreje entre otros derechos vulnerados con el mandato altruista condensado en la figura sufriente de *La Piedad*, dentro de un hogar que alberga a adolescentes y niños/as cuyos cuidados son gestionados por las autoridades religiosas. El cuestionamiento de la competencia materna se expresa en el fallo de la madre superiora, pero también en el accionar de Paola. Este personaje, como Sofía en *Leonera*, toma la decisión de separar a la hija de su mamá y ocupar su rol de cuidadora para garantizarle, desde su perspectiva particular, cuidados de calidad. Dentro de las relaciones asimétricas que sustentan las normativas del hogar —así como los vinculo entre adultos/as y menores—, se construyen, otra vez, distintas concepciones sobre el “buen cuidar”, en un contexto institucional en el que el diálogo es obstruido por la imposición de un modelo idealizado sobre la infancia y la maternidad. El malentendido que reside entre las necesidades de cuidado requeridas por las madres adolescentes y la decisión de las monjas sobre el modo de cuidarlas junto a sus hijos/as, adquiere la forma de una violencia interpretativa “que puede pervertir la ética del cuidado, sustentada en criterios de normalidad y anormalidad, de patología de la infancia, de diferencia de

³⁶ Frente a esta problemática, la Ley 27.364 del Programa de Acompañamiento para el Egreso de Jóvenes sin Cuidados Parentales, sancionada en el año 2017, se dirige a adolescentes y jóvenes entre los 13 y 21 años a fin de garantizar su plena inclusión social. Con el ingreso voluntario al programa se asigna, por una parte, un referente que realiza el acompañamiento para el fortalecimiento de la autonomía, abarcando entre otras dimensiones la educación, la vivienda, el empleo y la salud; y por otra parte, una asignación económica mensual (equivalente al 80% de un salario mínimo vital y móvil) a partir del momento de egreso de los dispositivos de cuidado formal.

estos sujetos respecto de los otros niños” (Llobet, 2010, p.162). Una ética del cuidado religiosa que protege tenazmente un modelo de familia patriarcal que niega y condena otras alternativas posibles, como la familia modelo de Michael.

3.e. Las cuidadoras: el documental *La visita*

“Sombras nada mas
entre tu vida y mi vida,
sombras nada más
entre tu amor y mi amor.”
Sombras nada más (Contursi y Lomuto)

Tras haber analizado en el cine contemporáneo de ficción la relevante presencia de la heterogénea figura de *la cuidadora*, conformando diferentes expresiones de la OSC, nos encontramos como último film de la tesis con el único documental del corpus, en el cual se halla representado el despliegue de las redes femeninas de apoyo involucrando a cuidadoras reales. En *La visita*, el punto de anclaje espacio-temporal dentro del mundo histórico se corresponderá con las inmediaciones del penal de Sierra Chica durante los fines de semana, cuando llegan mujeres desde distintas regiones del país para concurrir a la prisión a encontrarse con sus afectos encarcelados.

La estructura dominante del documental coincide con la modalidad de observación desarrollada por Nichols (1997), en consonancia con la cual hay una tendencia a limitar la intervención del director y disimular la presencia de su cámara. Se procede de tal manera a una descripción exhaustiva de la cotidianeidad y sus ritmos característicos, construyéndose a lo largo de la película una “geografía emocional del espacio” en la que ciertas zonas se asocian a personajes específicos y su propio sentido de situación e identidad (pp. 75-76). En el film, estos lugares pueden comprenderse como espacios de tránsito ocupados durante los tiempos muertos que anteceden y suceden a las visitas, concentrándose los mismos en: la pensión de Bibi, la confitería de Emilio (“el Gallego”) y la fila de entrada a la penitenciaria.

Si bien predomina un discurso indirecto transmitido a través de las conversaciones, en el caso de Bibi se intercalan dos fragmentos de una entrevista — que omite la voz del realizador— en la cual mediante un plano medio y centrado relata, desviando su mirada a un punto detrás de la cámara, parte de su trayectoria vital como esposa de un recluso. Esta mujer, que en un comienzo se trasladaba desde Santa Fe para visitar a su marido, decidió instalarse en Sierra Chica debido a factores como la salud de él, la obtención de un beneficio que requería domicilio en Buenos Aires, la distancia y el refuerzo de su contribución al proyecto de reinserción social de aquel. La pensión de Bibi, será un espacio en el cual se entretendrá una red femenina en la que circularán cuidados durante la convivencia, las caminatas a la cárcel y las charlas entre mates y cigarrillos. En sus diálogos aflorarán las experiencias compartidas sobre los temores respecto al bienestar de sus parejas dentro de la prisión, los estigmas que las afectan, las visitas íntimas en las “carpas”,³⁷ las dificultades económicas, así como también sobre la certera sospecha de que si se invirtiera la situación de encarcelamiento estos hombres no asumirían los mismos esfuerzos por ellas. La empatía y solidaridad que recubren estos vínculos se representan mediante la provisión de un apoyo para el abandono temporal de sus hogares, el emprendimiento del viaje hasta esta localidad, la preparación de los bagayos, la salida en la madrugada rumbo al penal sin importar las inclemencias climatológicas y la permanencia durante una larga espera en la fila desplegada en la puerta de la prisión.

Se hace expresa la necesidad de la construcción de una red para sostener el rol de estas figuras cuidadoras, como se deja entrever en la anécdota compartida por Bibi. Cuenta, entonces, la historia de una joven que al haber consumido sus ahorros para llegar a la prisión —debido a la urgencia de acompañar a su marido recién trasladado— sus compañeras de la pensión decidieron entre todas armarle un “monito” (como llaman al bagayo) con cigarrillos, milanesas, ensalada y galletitas para que pudiera compartir con su esposo. En el relato de esta historia durante la entrevista se produce una tensión al escucharse otra voz femenina haciendo una objeción, provocando un repentino movimiento de rotación horizontal de la cámara

³⁷ Nombre con el que se denominan a las instalaciones improvisadas en el patio de la cárcel —con mantas y frazadas—, dentro de las que se pueden mantener relaciones sexuales. Estos precarios espacios de privacidad logran sortear su carácter ilegal debido a las negociaciones entabladas entre los presos y el personal penitenciario.

que capta el rostro del discurso de disenso. La intervención de esta discrepancia consiste en la negativa de Laura (una inquilina) a viajar “a la deriva” si no cuenta con recursos suficientes que le garanticen cubrir las necesidades de su casa, de su salud y de los gastos ocasionados por la visita, sustentando su decisión en una postura que reza “el día que no tengo no vengo”. Se genera de tal modo una diferencia de grado con el mandato altruista al que responde Bibi. Esta le contestará que existe una divergencia en las expresiones del amor que prodiga cada una, aludiendo a los distintos orígenes de clase de ambas que explicarían su propia trayectoria por una socialización carcelaria con menos recursos disponibles.

En el caso de la confitería y almacén del Gallego, este se encuentra localizado próximo al penal, suministrando de un lugar para la adquisición de mercadería para el bagayo y de medios para el autocuidado. Este es un espacio de cuidados totalmente mercantilizados, así es como se representa a través de los planos detalles sobre los pequeños carteles dispersos en el ambiente:

SE GUARDAN VALORES 40\$ X BULTO
BAÑOS 3\$
CARGA DE CELU SALÓN: 25\$ COCINA: 15\$
PLANCHITA 20\$
PARA CARGAR CELU PAGAR ANTES EN BARRA, GRACIAS

El negocio del Gallego se representa colmado en los momentos previos a la apertura para las visitas, durante los cuales la cámara registra a las mujeres realizando los últimos preparativos, comprando provisiones y arreglando su aspecto mediante planos que las presenta maquillándose, depilándose las cejas y planchándose el pelo. Los intercambios en el mostrador entre ellas y el dueño del local son ocasiones en que se despliegan hilarantes diálogos propiciados por el humor del Gallego. En estas escenas sale a relucir la participación de las personas en los documentales en su carácter de “actores sociales”, en tanto se representan a sí mismas frente al resto conservando la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se sitúan (Nichols, 1997, p. 76). La comicidad inserta en estas charlas cotidianas, así como en los chistes intercambiados entre las visitantes, introduce la calidez y alegría que también circulan en las redes de cuidadoras, ya que

si bien transitando severas dificultades, van a reunirse con sus afectos encarcelados. Una vez culminado el ingreso a la prisión ya no quedan personas en el local pero, como registra una sucesión de planos, permanecen sus pertenencias resguardadas, los celulares cargando y los bolsos y paquetes amontonados (“valores”). La luz se apaga y la confitería del Gallego se sume en el silencio y la penumbra mientras las mujeres permanecen en sus visitas.

La fila es el espacio que aglutina a todos/as los/as visitantes en Sierra Chica, compuesta en su gran mayoría por mujeres y niños/as. Con el cielo estrellado, soleado y tormentoso se forma la hilera en la angosta vereda, cubierta por un techo de chapa solo en los primeros metros. Se agolpan cargando sus bagayos los cuerpos enfundados dentro de las camperas y capuchas durante los días fríos, y con bolsas de consorcio los días de lluvia. La formación comienza antes del amanecer, la espera consume largas horas y ansiedad, la aglomeración sobre la entrada provoca una presión que al abrirse da rienda a una afluencia de seres que habrán de ser empujados hacia afuera con la puerta al cerrarse un minuto después. Durante esta rutina para el acceso, la cámara descubre que han levantado levemente el alambrado generando un hueco por el cual se introducen mujeres, niños/as y bultos, burlando la hostilidad y rispidez del mecanismo de ingreso. Así como se producía una transgresión del espacio interno con la instalación de las carpas, se ocasiona aquí respecto a los límites con el espacio externo, denotándose no solo los márgenes de maniobra e ingenio de presos y visitantes, sino también la porosidad de las fronteras entre el adentro y el afuera que resuena en la experiencia carcelaria de las mujeres.

El derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse se encuentra problematizado de un lado y otro de los muros, frente a lo cual el documental ha decidido plantar su puesta en escena en la realidad histórica externa, echando luz sobre lo que transcurre bajo la larga sombra de la prisión. Lo que deja en el fuera de campo la marcación de este posicionamiento, es el interior de la prisión, si bien este es el centro de gravedad que moviliza la red femenina. Los cuidados prodigados implican una “plusvalía del deber de la visita” (Ferreccio, 2017, p. 275) por la cual no solo proveen a los reclusos de bienes necesarios para una subsistencia digna (derecho vulnerado institucionalmente), sino que también asumen el rol de “educadoras” con fines resocializadores promoviendo la evitación de conflictos internos y la buena conducta que acorte el tiempo de ejecución de la condena.

Durante estos días la cárcel es el espacio de socialización donde se reúnen las familias, amigos/as y parejas. Un lugar donde la cámara se detiene ante dos niñas — que han comenzado tempranamente la socialización carcelaria— mientras charlan y cantan, un sitio en donde los cuidados ocurren aunque el trato institucional, como señala Comfort (2010), se aboque a menospreciar el valor del tiempo de quienes asisten, de “la importancia de la visita en sí misma” y de “la preciosidad de los momentos compartidos con aquellos que, de otro modo, están físicamente excluidos de nuestra presencia” (p. 29).

El montaje de este documental establece una temporalidad cíclica en la representación de los movimientos de las redes femeninas desplegados cada fin de semana. Es así que en el inicio y el final se registra la llegada y partida de los denominados “micros tumberos”,³⁸ así como también se intercalan los planos de las camas vacías de la pensión de Bibi, quien las recibe y despide entre abrazos y promesas de un próximo retorno. La representación se asienta iluminando los espacios de tránsito habitados por las cuidadoras, configurando una geografía emocional dentro del mundo histórico en donde se hace cuerpo y voz el rol cumplido por ellas dentro de la OSC. Este reconocimiento del film toma la forma de una coda hacia el cierre, en la cual se suceden distintos planos frontales de estas actrices sociales junto a sus hijos/as mientras suena la versión en bolero de “Sombras nada más” interpretada por Serra Lima y el trío Los Panchos.

3.f. Conclusiones

Dentro de la cinematografía contemporánea hemos conformado un corpus compuesto por películas coprotagonizadas por mujeres que ponen en escena diversas configuraciones de la OSC. En estos films se destaca la heterogénea figura de la cuidadora y su participación en las redes femeninas de apoyo que atraviesan distintos marcos institucionales en la esfera pública y privada. Finalmente, el enfoque de este tercer y último capítulo enfatiza la dimensión política de la división sexual del trabajo, analizada en los anteriores, al asentarse sobre el derecho a cuidar, a ser

³⁸ Micros que realizan paradas en los distintos penales, según explica el director Jorge Colas en el programa radial *Hablando de cine*. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Wqy2yZDqYeI&t=520s> Fecha de consulta: 27/09/2023.

cuidado/a y a cuidarse. Su reconocimiento como derecho humano establece los principios de igualdad y universalidad que deben regirlo, así como las obligaciones generadas para los diferentes agentes de la OSC.

Para la aplicación de esta mirada hemos elegido un conjunto de películas cuyas protagonistas se desplazan dentro del marco de las instituciones de encierro. En dicho contexto se producirá una tensión entre el derecho al cuidado y su gestión administrativa, en la que intervendrán las figuras de autoridad directiva, los personajes confinados y las redes femeninas internas y externas al establecimiento. Este será un territorio atravesado por contradicciones que expresarán el fracaso del Estado como garante de la protección del derecho al cuidado, el traslado de la responsabilidad de su provisión a las cuidadoras familiares y el ejercicio de una asimetría del poder en la imposición de una ética del cuidado institucional y de su definición del cuidado competente.

En los films en que los hombres se encuentran presos —*Por sus propios ojos* y *La visita*— se posicionan en el centro de la representación las redes femeninas *externas*, transitando su propia experiencia carcelaria bajo la sombra de la prisión. Estas se conforman por cuerpos disciplinados, sometidos a las hostiles condiciones de ingreso a través de las extensas esperas en la fila y de las requisas ultrajantes. Se destacan los planos conjuntos que las agrupan junto a sus respectivos bagayos. Son cuidadoras que han sufrido el reforzamiento de sus roles tradicionales, dando continuidad a un trabajo reproductivo que es trasladado desde el espacio doméstico al espacio de encierro.

En las películas en que son mujeres con sus hijos/as quienes se encuentran recluidas, la red externa permanecerá ausente (*Hogar*) o intervendrá conflictivamente en la estructura cotidiana de la protagonista (el personaje de Sofía en *Leonera*). De tal modo, cobra relevancia la construcción de redes *internas* que ejercen prácticas de comaternidad —entre Luciana y Fátima, así como dentro del pabellón materno— a través de relaciones paritarias y de apoyo. Como las vecinas de *Monobloc* y de *Las mantenidas sin sueños*, las compañeras participan de la OSC dentro del núcleo familiar de madre e hijo/a. Pero además, en *Leonera* y *Hogar*, la asimetría de poder que sufren personajes como Julia y Luciana, las ubica como objetos de fiscalización respecto a sus competencias como madres. Frente a ellas, se opondrán moralmente otras mujeres que decidirán intervenir el vínculo materno en continuidad con sus

construcciones éticas sobre el cuidado. Sofía, desde una perspectiva de clase según la cual considera brindarle mejores condiciones de cuidado a su nieto; y Paola, desde una perspectiva religiosa basada en el cuidado altruista.

Sobre las construcciones de las figuras cuidadoras, prevalece el mandato materno de la Virgen María, concentrado en la presencia escultórica de La Piedad y su enaltecimiento del sufrimiento y la abnegación. Abundan tanto las pruebas de amor y sacrificio —mediante la socialización carcelaria y el incremento del trabajo y las privaciones—, así como el juicio moral sobre los niveles de entrega y egoísmo — presente en la mirada crítica sobre la negativa de Julia a renunciar a su hijo y en la desvalorización del amor de Laura realizado por Bibi—. Dentro de la OSC, la evaluación de las prácticas recae sobre las cuidadoras, mientras que las redes masculinas permaneces ausentes (tanto dentro como fuera de la prisión) y el Estado ineficiente.

Estos son escenarios paradójales. En la cárcel, contradictoriamente, la violencia estructural es el terreno dispuesto para el cuidado de los/as hijos/as y para el proyecto de resocialización. En el hogar, por su parte, las religiosas divulgan el modelo de familia patriarcal dentro de una población de madres adolescentes respecto a las cuales las figuras paternas (propias y de sus hijos) han sido sujetos de abuso o de abandono. En los presentes espacios de encierro, de tal modo, las necesidades de reproducción del dispositivo institucional se imponen sobre las necesidades de los/as internos/as bajo su cuidado.

En vinculación a los espacios de encierro, se construyen mediante la puesta en escena diferentes dimensiones del tiempo. En su interior, dentro de las cárceles y del hogar, se encuentra el tiempo detenido que inmoviliza el mundo que palpita dentro de los muros. Sin embargo, el tiempo discurre en los cuerpos confinados presentándose como la amenaza de una pronta separación de los/as hijos/as en *Leonera*, o del pasaje a la adultez en *Hogar*. En el exterior, se ubica como centro del relato en *La visita* el tiempo muerto que comparten las redes externas en los espacios de tránsito. Mientras que en la última escena de *Leonera* se produce la liberación del tiempo en el espacio abierto en el que se interna Julia con Tomás en su huida al Paraguay.

En estos contextos institucionales, se asiste a la representación de las condiciones mediante las cuales se recrudece la vulnerabilidad del derecho al

cuidado y se intensifica el trabajo de la cuidadora. La construcción de las redes femeninas externas a la prisión —organizadas para sostener el cuidado de los prisioneros y de sus hogares— no encuentra una participación recíproca al invertirse las posiciones y convertirse ellas en reclusas. Esta es una de las razones por las cuales el encarcelamiento femenino adquiere un impacto de género, ya que la ausencia de la corresponsabilidad masculina en el cuidado contribuye al desmembramiento familiar y al agravamiento de las consecuencias sobre los/as hijos/as fuera y dentro del penal. Los hombres se encuentran eximidos de las cargas de cuidado, y cuando proveen los recursos, es solo en términos mercantilizados como el Gallego en *La visita*. En este marco, el fracaso del Estado en su función de garante, genera un entorpecimiento en el ejercicio del derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse, tanto de los/as reclusos/as como de las visitas. En la asimetría de poder que entraña la gestión del cuidado, se destaca en las películas en que intervienen menores la violencia interpretativa que implica establecer cuáles son las necesidades de cuidado de los/as niños/as y adolescentes y las prácticas requeridas. En esta imposición del sentido se configura una definición sobre el buen cuidar y se asienta una ética del cuidado desde la cual actuar.

Redes, conflictos, paradojas, contradicciones prácticas y morales, encuentran en el estratificado terreno de una OSC sostenida por las cuidadoras un espacio privilegiado para la representación en el cine contemporáneo.

Conclusiones generales

Como quedó demostrado a lo largo de este recorrido, en el cine argentino contemporáneo se ha producido la emergencia de un espacio de representación que despliega diferentes configuraciones de la OSC mediante películas coprotagonizadas por mujeres. Estos personajes componen la heterogénea figura de la cuidadora, bajo el paradigma de un estereotipo materno cuyas derivas se encuentran externalizadas a través de las trabajadoras del cuidado. Sobre todas estas mujeres sobrevuela un mandato altruista que deposita en la imagen sufriente de *La piedad* un ejemplo de conducta. Sin embargo, lo que revela el análisis formulado aquí es la puesta en crisis de dicho canon idealizado y la conformación de redes femeninas de apoyo que circulan en torno a múltiples modelos alternativos de cuidados.

Para abordar la expresión de este fenómeno en la cinematografía local decidí aplicar cuatro enfoques partiendo desde el marco teórico de los cuidados. La economía del cuidado fue el primero de ellos, el cual me permitió la descripción analítica de las tareas domésticas (cuidado indirecto) y de cuidado (directo) realizadas al interior de los hogares, en términos de un trabajo reproductivo no remunerado que implicaba un costo de oportunidades para las protagonistas. La segunda aproximación consistió en una mirada macro social mediante la cual expuse la articulación de distintos agentes pertenecientes a la OSC a través de la interacción entre las trabajadoras del cuidado y la institución familiar. Con la tercera mirada explicité la dimensión política en la que se inscriben las prácticas de las cuidadoras al asentar el reconocimiento del cuidado como un derecho humano. Finalmente, utilicé la ética del cuidado para distinguir la parcialidad y contextualización de las evaluaciones morales que guiaban —y enfrentaban— a las distintas decisiones asumidas en el acto de cuidar.

Dentro de la hibridez de los escenarios que dispone la OSC en los films prevalecen dos características: una marcada tendencia a la familiarización de los cuidados y la designación del trabajo reproductivo a las mujeres. Por tal razón, los hombres permanecen, en su mayor parte, en el fuera de campo. La ausencia, la indiferencia, la presencia mediatizada (a través de la correspondencia, la comunicación telefónica o por skype) o la participación subsidiaria son las

posiciones que ocupan en los relatos. Sin embargo, ante un conflicto de la red femenina en el cuidado de los niños, como los que se tematizan en *Por tu culpa* y *El cuidado de los otros*, se producirá el retorno del patriarca del fuera de campo para restablecer su autoridad dentro del espacio doméstico y eclipsando la figura de la madre. No obstante, esta diferencia de género planteada en las estructuras narrativas no es la única operando en el seno de la OSC, ya que paralelamente se expresan las diferencias entre las mujeres mediante factores como el étnico-racial, la clase y la edad.

El rol de la cuidadora es para las protagonistas un sitio conflictivo de habitar. En el capítulo 1 me propuse partir del marco de la institución familiar para comenzar el análisis mediante el paradigma de la figura materna. Esta es representada desde su vulnerabilidad a las contradicciones culturales producidas por la ideología de la maternidad intensiva en el cruce generado entre la crianza abnegada, las exigencias del mercado laboral y la realización personal. En películas como *De nuevo otra vez* y *Mi amiga del parque* se pone en escena la crisis fundacional de la identidad de la cuidadora materna a través de la construcción de una ética del cuidado que albergará, en constante tensión, sentimientos tales como el afecto, la responsabilidad social, la culpa y la incertidumbre. Asumir este rol requerirá el tendido de una red femenina de apoyo proveniente del círculo íntimo, comunitario y/o a través de relaciones remuneradas. Su conformación adquirirá diversas características que responderán al contexto coyuntural atravesado en cada film. En *Monobloc*, *Las mantenidas sin sueños* y *El llanto* se destaca en la organización cotidiana la importancia de parientas no consanguíneas (la suegra de Sonia), vecinas (Madrina y Olga) y agrupaciones de la comunidad (la microcélula de oración), respectivamente. La red se despliega también dentro de la propia genealogía, en *Otra madre* y *Los pasos*, mediante el movimiento circular de los cuidados intrafamiliares que se produce entre los extremos del ciclo vital correspondientes a la niñez y a la ancianidad. Se perpetúa a su vez ante la desintegración de un ensamble familiar en *El año del león* debido a la muerte del progenitor, dando paso a una reconfiguración de la organización del cuidado de una menor en la que continúa interviniendo su antigua madrastra aunque se haya disuelto el vínculo legal. En cambio, en *Abrir puertas y ventanas*, tras la muerte de la abuela que se encontraba a cargo de las hermanas huérfanas, la jerarquía de su rol de cuidadora permanece vacante dentro de la estructura fraternal. Y en

conclusión, el carácter indispensable de la red queda al descubierto mediante su inestabilidad durante las dificultades que atraviesan las madres de *Por tu culpa*, *Aire* y *Alanís* frente a las urgentes demandas que originan el cuidado de sus hijos.

En el capítulo 2 incorporé otros marcos institucionales con la participación de las trabajadoras del cuidado, cuyos oficios suponen también un ejercicio conflictivo para estas cuidadoras remuneradas. La asociación de su desempeño con saberes y competencias que han sido naturalizadas y adjudicadas al género femenino ha propiciado tanto su desvalorización social y profesional, así como la precarización de sus condiciones laborales. En las representaciones de las trabajadoras resuenan distintos estereotipos femeninos provenientes del orden familiar y religioso. En *Cama adentro* y *Nosilati*, las empleadas del servicio doméstico remiten a la *buena esposa* encargada del trabajo reproductivo del hogar. La maestra de *Ciencias naturales* se aproxima a la construcción de la *buena madre* al cumplir funciones afectivas, formativas y protectoras. La niñera de *El cuidado de los otros* recupera el rol de la hermana mayor a través de un modelo en el que se atenúa la diferencia etaria y se incrementa el elemento lúdico. Finalmente en *Los labios*, las protagonistas que realizan tareas de asistencia médica y social se asemejan a figuraciones marianas en tanto son fuente de esperanza y consuelo para la población, mientras que por otra parte, al carecer de recursos adecuados para su ejercicio laboral, sus prácticas asumen un cariz solidario retrotrayéndose a los antecedentes religiosos y filantrópicos del trabajo social.

En el capítulo 3 elegí trasladar el análisis de la representación de la OSC dentro del ámbito de las instituciones de encierro. No obstante el cambio de escenario, mi investigación pudo dar cuenta del modo en que en estos espacios siguió operando la familiarización de los cuidados. En estos contextos se intensifica la conflictividad del rol asumido por la cuidadora a través de un reforzamiento de sus funciones tradicionales. En los films *Por sus propios ojos* y *La visita*, en donde son los hombres quienes se encuentran apresados, el relato se centraliza sobre la construcción de las redes femeninas externas transportando sus bagayos con mercaderías para la asistencia de los internos, transitando sus propias experiencias carcelarias y sometiéndose a la violencia estructural del sistema penitenciario. En cambio, en *Leonera* y *Hogar* quienes se encuentran en confinación son mujeres junto

a sus hijos/as —en una cárcel y en un establecimiento religioso respectivamente— fortaleciéndose, en estos films, la red interna y paritaria entre compañeras.

La representación de la OSC encuentra en el ámbito doméstico su sede privilegiada. La relevancia material y emocional de la casa de la cuidadora incluso adquiere los rasgos de un relicario tras su muerte en una película como *Abrir puertas y ventanas*. En las residencias circulan redes femeninas y tensiones provenientes de la conciliación entre el cuidado, el trabajo, factores circunstanciales de la esfera privada y del contexto social. En estos escenarios de la cotidianeidad convergerán diferentes espacios definidos por los vínculos y las relaciones de cuidado establecidas entre los agentes de la OSC. Tal es así que el hogar familiar coincidirá con el espacio laboral de la niñera (*El cuidado de los otros*), transformándose además en un espacio de convivencia para las empleadas domésticas con cama adentro (*Nosilataj. La belleza y Cama adentro*) y en un espacio de intervención de las prácticas médicas y asistenciales en *Los labios*. Aún más, el territorio de los cuidados cotidianos se trasladará también a otros marcos institucionales. En la escuela rural de *Ciencias naturales* se superpondrán el espacio de convivencia, laboral y educativo. Por su parte, en los espacios de encierro carcelario (*Por sus propios ojos, La visita y Leonera*) se incurrirá en la vulneración de los derechos a través de una violencia estructural manifestada en la precariedad de las condiciones de habitabilidad y de los recursos disponibles para el cuidado, escenario gestionado por las autoridades con el objetivo paradójico de favorecer la crianza de los/as menores y el proyecto de reinserción social de los/as adultos. Y ante este contexto de desprotección, es que las redes externas se encontrarán trasladando el trabajo reproductivo realizado en el espacio doméstico hacia el interior de los penales, concentrándose en el elemento del bagayo una sumatoria de tareas mediante el cual contrabandearán cuidados y afectos. Finalmente, el establecimiento de cuidados alternativos en *Hogar*, se erigirá como una fortificación amurallada que protegerá a las internas del mundo exterior en el que han sido mancillados sus derechos. Sin embargo, será este un espacio de contradicciones desplegadas entre el discurso religioso y patriarcal de las monjas, por un lado, y las trayectorias de vida de las madres adolescentes, por el otro. Un dispositivo de cuidados alternativos en donde se planteará la inadecuación de estas madres a las expectativas institucionales. Vale destacar, a su vez, la apertura de la representación al espacio público, ya sea a través del intercambio conflictivo con

otras instituciones partícipes de la OSC —*Por Tu culpa, Aire y Alanis*—, de la aproximación al género de la road movie en *Ciencias naturales*, así como también mediante el registro documental del desplazamiento de las redes en el exterior de la prisión, configurando una geografía emocional atravesada por los diversos matices de sus experiencias y socializaciones carcelarias.

Y el tiempo transitado por las protagonistas discurre de manera circular durante la rutina del trabajo reproductivo, en su conciliación con la esfera laboral, dentro de la genealogía de los cuidados intrafamiliares y en los desplazamientos de las redes carcelarias externas. En ocasiones se escenifica su detenimiento emergiendo la representación de un tiempo suspendido, expresado en los tiempos muertos de la espera, en los hogares habitados por el recuerdo de quienes han fallecido, en el estado melancólico, en la interrupción que la maternidad ha generado en la inserción laboral y/o social, y en las instituciones de encierro. Pero el tiempo, de repente, comienza a correr fugazmente acercando un peligro, acelerando su velocidad cuando las redes se han desestabilizado.

En estos films, el modelo patriarcal se encuentra cuestionado mediante la posición periférica asumida por los personajes masculinos y la representación de diversas formaciones familiares femeninas que exceden los vínculos consanguíneos. Se ponen en escena, de tal modo, diferentes ejercicios de la comaternidad que podemos encontrar en funcionamiento a través de las “hermanas R” en *Mi amiga del parque*, de las redes internas de compañeras en *Leonera* y *Hogar*, de las vecinas en *Monobloc* y *Las mantenidas sin sueños* y en los vínculos estrechos que se traslucen entre las empleadas domésticas con el menor de los hijos en *Nosilataj. La belleza* y con Guillermina en *Cama adentro*. Esta participación en la crianza de Yolanda y Dora me remite a los encuentros interculturales transitados durante la infancia por “los hijos del aguayo” de Rivera Cusicanqui.

En contraste con estas experiencias colectivas de maternaje, respecto a la figura individual de la madre será ubicada su competencia como objeto de fiscalización, ya sea bajo la sospecha y la mirada supervisora de los médicos en *Por tu culpa*, de la trabajadora social en *Alanis*, de las religiosas en *Hogar* y del sistema penitenciario en *Leonera*. El cuerpo de las cuidadoras será el sitio de múltiples experiencias, contradicciones y juicios sociales. Un cuerpo en el que se desbordará el modelo altruista, se disciplinará durante la experiencia carcelaria externa e interna,

desarrollará aptitudes malabaristas para conciliar el trabajo reproductivo con otras actividades y el autocuidado, se dilatará en su entorno cotidiano a través de la coreografía de su gestualidad en las labores de cuidados y revelará en el rostro la oscilación entre los estados de sosiego e implosión/explosión.

La puesta en escena de la OSC reviste una dimensión política expresada desde diversas aristas que sitúan al cuidado como centro del debate. Mediante la heterogeneidad de sus representaciones se visibiliza desde una perspectiva interseccional —en el cruce del género con factores como el étnico-racial, la clase y la edad— una desigual distribución de las cargas de cuidado que genera un costo de oportunidades para las cuidadoras. Los estereotipos operantes contribuyen a la feminización de sus prácticas, a la depreciación de los saberes y competencias desplegados y a la precarización de las condiciones laborales dentro del mercado de trabajo. Como se desprende del análisis, se manifiesta la ausencia de una corresponsabilidad de género y social, vulnerándose el principio de igualdad que sustenta el derecho al cuidado. El fracaso del Estado como garante queda expuesto tanto en la violencia estructural que subyace en las prisiones, así como también en la insuficiente oferta de políticas de cuidado. Se reducen, por tanto, las estrategias a las opciones brindadas por las familias y el mercado, agudizándose las desigualdades socioeconómicas y el círculo vicioso del cuidado. Por otra parte, la asimetría de poder que envuelve el ejercicio del cuidado se plantea con especial énfasis en el vínculo establecido con menores. Se produce, entonces, una violencia interpretativa —que estructura el acto de cuidado— al establecer cuáles son las necesidades de los/as niños/as y adolescentes.

La ética del cuidado también se inscribe en un contradictorio territorio para las protagonistas, dentro del cual sus decisiones se constituyen desde un compromiso interpersonal, requieren de la evaluación de los diversos factores contextuales y proyectan para actuar un análisis de los ambiguos niveles de riesgo y protección implicados. No corren las certezas de un modelo universal y abstracto, antes bien, emergen los conflictos morales desatados al asumir la responsabilidad del cuidado frente a circunstancias concretas de la experiencia cotidiana. Estas tensiones atraviesan las disquisiciones de las cuidadoras, constituyendo el secreto consuelo de Elsa respecto al incremento de la seguridad de la que goza su hijo al estar encarcelado (*Por sus propios ojos*), induciendo a la maestra de Lila a transgredir la

autoridad familiar y escolar a fin de resguardar el bienestar de su alumna (*Ciencias naturales*) y conduciendo a personajes como Sofía y Paola a intervenir el vínculo madre e hijo/a al considerarse con mejores aptitudes para brindar un cuidado adecuado (*Leonera y Hogar*). Son, en definitiva, heterogéneas construcciones de la ética del cuidado que sustentan perspectivas particulares en el cruce entre los factores interseccionales, los marcos institucionales, las trayectorias vitales y los contextos sociales.

Quiénes son las cuidadoras es una pregunta que no terminaré de responder. La potencia política que envuelve el gesto de visibilizar en el cine las redes femeninas que sostienen la OSC se intensifica mediante la representación diversificada de las cuidadoras, a través de un desempeño conflictivo que cuestiona la naturalización de sus competencias, exponiendo sus contrariedades morales, estableciendo vínculos en los cuales conviven la interdependencia y la asimetría del poder, problematizando desde el arte las contradicciones que plantea la injusta distribución del cuidado en la sociedad.

Bibliografía

Bibliografía sobre cine

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Aimaretti, M. y Martos, M. (2021) Hacer cine como una forma de estar en el mundo, creando un mundo, para compartir una emoción. Entrevista a Maura Delpero. *AURA*, 13, 131-150.
- Alfonsín, M. (2016). *Punto ciego*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Amado, A. (2002). Cine argentino. Cuando todo es margen. *Pensamiento de los confines*, 11, 87-94.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de Sarmiento.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Balduzzi, M. (2020). *Las mujeres en el cine argentino. Imágenes, representaciones sociales, estereotipos*. Buenos Aires, Argentina: Malisia.
- Bernades, H., Lerer, D. y Wolf, S. (Eds.). (2002). *El nuevo cine argentino. Temas autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Argentina: Tatanka.
- Bernini, E (2016). La indeterminación epistémica. Observación en torno a *Los labios*. (Santiago Loza/Ivan Fund, 2010). En B. Chappuzeau y C. von Tschilshke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo. Visiones y discursos* (pp. 175-185). Madrid, España: Iberoamericana.
- Bettendorf, Paulina y Pérez Rial, A. (Eds.). (2014). *Tránsitos de la mirada: Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, España: Paidós.

- Campero, R. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de Sarmiento.
- Cartoccio, E. (2016). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas en el Nuevo Cine Argentino 1996-2005*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Casetti, F y Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Cohan, S. & Hark, I. (Eds.). (1997). *The Road Movie Book*. London-New York: Routledge.
- Corrigan, T. (1999). Genre, Gender, and hysteria. En T. Carrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (pp. 137-160). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Dagatti, M. (2018). La profanación profana. Sobre el cine de Santiago Loza e Iván Fund. En E. Bernini (Ed.), *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo* (pp. 123-131). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EUFyL.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, España: Cátedra.
- De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, España: horas y HORAS.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, España: Paidós.
- Forcinito, A. (2013). Lo invisible y lo invivible: el nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas. *Chasqui*, 42(1), 37-53.
- Forcinito, A. (2018). *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Frasca, G. (2001). *Road Movie. Immaginario, genesi, struttura e forma del cinema americano on the road*. Torino: UTET Librería.
- Gamba, M. (2021). Poéticas de la inclinación. Un estudio de los regímenes de la mirada en Alanís (2017) de Anahí Berneri. *En la otra isla*, 4, 88-99.

- Garavelli, Clara (2011), Post-crisis Argentine films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero. *Studies in Hispanic Cinemas*, 7 (1), 35-46.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.
- Karrer, M. (2017). Género y temporalidades cotidianas en el cine argentino contemporáneo. *Imagofagia*, 16, 9-28. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1375/0>
- Kratje, J. (2014). Las periferias del paraíso, los dilemas de la culpa. Figuras heterogéneas de la maternidad en el cine latinoamericano contemporáneo. *Mora*, 20, 5-17.
- Kratje, J. (2019). *Al margen del tiempo. Deseos, ritmos y atmósferas en el cine argentino*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Manetti, R. (2000). El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocheriegos melancólicos. En C. España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933/1956)* (pp. 188-269), Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Miranda, M. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes* (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación), Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Moore, M. y Wolkowicz, P. (Eds.). (2007). *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Morguen, P. (2014). Representación de la pobreza. Señales de cambio. En D. Paladino (Ed.), *Documental / Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo* (pp. 69-84). Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, Argentina: Paidós.
- Page, J. (2009). *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham, United States: Duke University Press.

- Peña, F. (Ed.). (2003). *Generaciones 60/90. Cine independiente*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo F. Costantini.
- Peña, M. y Taccetta, N. (2008). El amor de las muchachas. En A. Melo (Comp.). (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino* (pp. 115-132). Buenos Aires, Argentina: Lea.
- Rangil, V. (2005). *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Rangil, V. (2007a). (Ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Rangil, V. (2007b). En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel. En V. Rangil (Ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política* (pp. 209-220). Buenos Aires, Argentina: Librería.
- Taccetta, N. (2010). Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis. *El río sin orillas*, 4, 319-336.
- Visconti, M. (2021). De niñas, monjas y “malas”. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 108, 163-181. Recuperado en https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/cuadernos/detalle_publicacion.php?id_libro=901

Bibliografía sobre cuidados

- Anderson, J. (2009). Invertir en la familia: factores preventivos y de vulnerabilidad frente al trabajo infantil doméstico en familias rurales y urbanas de Colombia, Paraguay y Perú. En M. Valenzuela y C. Mora (Eds.), *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente* (pp. 233-260). Santiago, Chile: OIT.
- Arango Gaviria, L. (2010). Género e identidad en el trabajo de cuidado. En E. De la Garza Toledo y J. Neffa (Coords.), *Trabajo, identidad y acción colectiva* (pp. 81-107). D.F., México: Plaza y Valdés.
- Arango Gaviria, L. (2015). Cuidado, trabajo emocional y mercado. Los servicios estéticos y corporales. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, 7, 99-120.
- Arango Gaviria, L. y Molinier, P. (Coords.). (2011). *El trabajo y la ética del cuidado*. Medellín, Colombia: La carreta editores.

- Batthyány, K. (2020). Miradas latinoamericanas al cuidado. En K. Batthyány (Coord.) *Miradas latinoamericanas a los cuidados* (11-52). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Borgeaud-Garciandía, N. (2012). La cuidadora domiciliaria de ancianos. De la poca visibilidad de su desempeño laboral. *Trabajo y sociedad*, 19, 321-344.
- Borgeaud-Garciandía, N. (2013). En la intimidad del cuidado de adultos mayores dependientes. La experiencia de cuidadoras “cama adentro” en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En L. Pautassi y C. Zibecchi (Coord.), *Las fronteras del cuidado* (pp. 273-316). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Borgeaud-Garciandía, N. y Lautier, B. (2014). La personalización de la relación de dominación laboral: las obreras de las maquilas y las empleadas domésticas en América Latina. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), núm. 1, 89-113.
- CELS (2005). *Derechos humanos en Argentina. Informe 2005*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- CELS (2011). *Mujeres en prisión. Los alcances del castigo*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- CEPAL (2023). *Compromiso de Buenos Aires*. Santiago, Chile: Naciones Unidas.
- Comfort, M. (2010). En el Tubo de San Quintín: la “prisionización secundaria” de las mujeres que visitan a los reclusos. *Cuadernos de estudios sobre sistema penal y derechos humanos*, 9, 23-38.
- Daly, M. & Lewis, J. (2011). El concepto de “social care” y el análisis de los estados de bienestar contemporáneos. En C. Borderías, C. Carrasco y T. Torns (Eds.), *El trabajo de cuidados. Historia, teorías y políticas* (pp. 225-251). Madrid, España: Catarata.
- Durán, J. y Gherardi, N. (2013). La discriminación en casa. Regulación del servicio doméstico en la Argentina. En L. Pautassi y C. Zibecchi (Coord.), *Las fronteras del cuidado* (pp. 273-316). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Esping-Andersen, G. y Palier, B. (2011). *Los tres grandes retos del Estado de bienestar*. Madrid, España: Ariel.
- Esquivel, V. (2010). Trabajadores del cuidado en la Argentina. En el cruce entre el orden laboral y los servicios de cuidado. *Revista internacional del trabajo*, 129(4), 529-547.

- Esquivel, V. (2011). *La economía del cuidado en América Latina. Poniendo a los cuidados en el centro de la agenda*. Panamá: PNUD.
- Esquivel, V. (2016). La economía feminista en América Latina, *Nueva sociedad*, 265, 103-116.
- Esquivel, V., Faur, E. y Jelin, E. (2012). Hacia la conceptualización del cuidado: familia, mercado y estado. En V. Esquivel, E. Faur y E. Jelin (Eds.), *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado* (pp. 11-44). Buenos Aires, Argentina: IDES.
- Esquivel, V. y Pereyra, F. (2017). Las condiciones laborales de las y los trabajadores del cuidado en Argentina. Reflexiones en base al análisis de tres ocupaciones seleccionadas. *Trabajo y sociedad*, 28, 55-82.
- Faur, E. (2009). *Organización social del cuidado infantil en la ciudad de buenos aires. El rol de las instituciones públicas y privadas. 2005-2008* (Tesis doctoral). FLACSO. Sede Académica Argentina, Buenos Aires, Argentina.
- Faur, E. (2014). *El cuidado infantil en el siglo XXI. Mujeres malabaristas en una sociedad desigual*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.
- Faur, E. y Pereyra, F. (2020). La organización social y política del cuidado de niños y adultos mayores en Argentina. Un análisis de similitudes y variaciones. En K. Batthyány (Coord.) *Miradas latinoamericanas a los cuidados* (pp. 339-359). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Ferreccio, V. (2017). *La larga sombra de la prisión. Una etnografía de los efectos extendidos del encarcelamiento*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Ferreccio, V. (2018). El otro encarcelamiento femenino. La experiencia carcelaria de las mujeres familiares de detenidos. *Revista Crítica penal y poder*, 15, 43-70.
- Gelsi, M., Genolet, A., Lera, C., Musso, S. y Schoenfeld, Zunilda (2005). *La profesión de trabajo social ¿Cosa de mujeres?*, Buenos Aires, Argentina: Espacio Editorial.
- Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Cambridge Massachussets: Harvard University Press.
- Gorbán, D. (2014). De niñeras, cuidadoras y empleadas domésticas. Una mirada sobre los procesos de selección de trabajadoras del cuidado entre familias de clase media en la ciudad de Buenos Aires. *Documentos para la discusión*,

IDES,14. Recuperado de <https://publicaciones.ides.org.ar/libro/nineras-cuidadoras-empleadas-domesticas-mirada-procesos-seleccion-trabajadoras-cuidado>

- Grassi, E. (1989). *La mujer y la profesión de asistente social. El control de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Argentina: Humanitas.
- Hochschild, A. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Los Ángeles, USA: University of California Press.
- Incaronato, M. (2018). *La transición a la vida adulta de jóvenes sin cuidados parentales. Aproximaciones para una realidad inexplorada* (Tesis de Maestría). FLACSO. Sede Académica Argentina, Buenos Aires, Argentina.
- Jelin, E. (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Llobet, V. (2010). *¿Fábrica de niños? Las instituciones en la era de los derechos de la infancia*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc.
- Mancini, I. (2021). Relaciones de género en los intersticios de las prisiones argentinas. Tensiones en torno a derechos y cuidados. *Religación*, 6(30), 1-18.
- Marzonetto, G. y Rodríguez Enríquez, C. (2015). *El trabajo de cuidado remunerado: Estudio de las condiciones de empleo en la educación básica y en el trabajo en casas particulares*. Buenos Aires, Argentina: ELA.
- Molinier, P. (2018). El cuidado puesto a prueba por el trabajo. Vulnerabilidades cruzadas y saber-hacer discreto. En N. Borgeaud-Garciandía, *El trabajo de cuidado* (pp. 187-210). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Medifé.
- Mora, C. y Valenzuela, M. (2009). Conclusiones. Esfuerzos concertados para la revaloración del trabajo doméstico remunerado en América Latina. En M. Valenzuela y C. Mora (Eds.), *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente* (pp. 285-304). Santiago, Chile: OIT.
- OIT (2009). *Trabajo infantil y pueblos indígenas en América Latina. Una aproximación conceptual*. Lima, Perú: IPEC.
- Paura, V. y Zibecchi, C. (2014). Mujeres, ámbito comunitario y cuidado. Consideraciones para el estudio de relaciones en transformación. *La aljaba*, 18, 125-147.

- Pautassi, L. (2007). *El cuidado como cuestión social desde un enfoque de derechos*. Santiago, Chile: CEPAL.
- Pautassi, L. (2016). Del “boom” del cuidado al ejercicio de derechos. *Sur*, 13(24), 35-42.
- Pautassi, L. (2023). El derecho al cuidado. De la conquista a su ejercicio efectivo. *Friedrich Ebert Stiftung*. Recuperado de <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/mexiko/20144.pdf>
- Pautassi, L. y Rodríguez Enríquez, C. (Coords.). (2014). *La organización social del cuidado de niños y niñas. Elementos para la construcción de una agenda de cuidados en Argentina*. Buenos Aires, Argentina: ELA.
- Pereyra, F. (2012). La regulación laboral de las trabajadoras domésticas en Argentina: situación actual y perspectivas. En V. Esquivel, E. Faur y E. Jelin (Eds.), *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado* (pp. 165-200). Buenos Aires, Argentina: IDES.
- Razavi, S. (2007). The political and social economy of care in a development context. Conceptual issues, research questions and policy options, *Gender and development*, 3.
- Rodríguez Enríquez, C. (2013). Organización social del cuidado y políticas de conciliación: una perspectiva económica. En L. Pautassi y C. Zibecchi (Coord.), *Las fronteras del cuidado* (pp. 133-154). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Rodríguez Enríquez, C. (2015). Economía feminista y economía del cuidado. Aportes para el estudio de la desigualdad. *Nueva sociedad*, 256.
- Sainsbury, Diane. (1999). Gender and Social-Democratic Welfare Status. En Sainsbury, D. (Ed.), *Gender and welfare state regimes*, New York, Oxford University Press.
- Scavino Solari, S. (2020). Ciudadanía real: reflexiones sobre las bases sociales de las relaciones de cuidado en las vejez de las mujeres. En K. Batthyány (Coord.) *Miradas latinoamericanas a los cuidados* (11-52). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.
- Secretaría Nacional de Niñez, Adolescencia y Familia y UNICEF (2022). *Situación de niñas, niños y adolescentes sin cuidados parentales en la República*

Argentina. Actualización 2020. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 26 de septiembre de 2023 de https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2020/09/situacion_de_nnya_si_n_cuidados_parentales_-_2020_03.05_1.pdf

- Thomas, C. (2011). Deconstruyendo los conceptos de cuidados. En C. Borderías, C. Carrasco y T. Torns (Eds.), *El trabajo de cuidados. Historia, teorías y políticas* (pp. 145-176). Madrid, España: Catarata.
- Touraut C. (2014). Parentalité partagée a distance: roles parentaux et rapports conjugaux face a l'enfermement. *Champ Penal/ Penal Field*, 11.
- Tronto C. (1987). Más allá de la diferencia de género. Hacia una teoría del cuidado. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 12.
- Tronto, J. (1993). *Moral boundaries. A political argument for an ethic of care*. Nueva York, United States: Routledge.
- Tronto, J. (2005). *Cuando la ciudadanía se cuida. Una paradoja neoliberal del bienestar y la desigualdad*. En *Congreso Internacional Sare 2004: ¿Hacia qué modelo de ciudadanía?* (pp. 231-253). Bilbao, España: Emakunde/ Instituto Vasco de la Mujer.
- Tronto, J. (2011). A Democratic Feminist Ethics of Care and Global Care Workers: Citizenship and Responsibility. En R. Mahon y F. Robinson (Eds.), *Feminist Ethics and Social Policy. Towards a New Global Political Economy of Care*, Vancouver, Canada: University of British Columbia Press.
- Tronto, J. (2020). *¿Riesgo o cuidado?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Medifé.
- Zibecchi, C. (2013). Organizaciones comunitarias y cuidado en la primera infancia. Un análisis en torno a las trayectorias, prácticas y saberes de las cuidadoras. *Trabajo y sociedad*, 20, 427-447.
- Zibecchi, C. (2014). Trayectorias de mujeres y trabajos de cuidado en el ámbito comunitario. Algunas claves para su estudio. *La ventana*, 39, 97-139.

Bibliografía sobre género, arte y ciencias sociales

- Alpers, S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, España: Hermann Blume.

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Badinter, E. (1991). *¿Existe el amor maternal? Historia del instinto maternal, desde el siglo XVII al XX*. Barcelona, España: Paidós.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Buliubasich, C. y Rodríguez, H. (2009). Panorama etnográfico, histórico y ambiental. En C. Buliubasich y A. González (Coords.), *Los Pueblos Indígenas de la Provincia de Salta. La posesión y el dominio de sus tierras* (pp. 21-34). Salta, Argentina: CEPIHA.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. D.F., México: Siglo XXI.
- Hall, S. (2003). Introducción ¿Quién necesita identidad? En P. Du Gay Y S. Hall, *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Irigaray, L. (1985). El cuerpo a cuerpo con la madre. En L. Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir* (pp. 5-18), Barcelona, España: Lasal.
- Juliano, D. (2004). *Excluidas y marginales*. Barcelona, España: Cátedra.
- Lagarde De Los ríos, M. (2012a). Enemistad y sororidad entre mujeres: hacia una nueva cultura feminista. En M. Lagarde de los Ríos, *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (pp. 461-491). Distrito Federal, México: Instituto de la mujer del Distrito Federal.
- Lagarde De Los ríos, M. (2012b). Sororidad. En M. Lagarde de los Ríos, *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (pp. 543-554). Distrito Federal, México: Instituto de la mujer del Distrito Federal.
- Merleau-Ponty (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Planeta.
- Pollok, G. (2013). *Visión y diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona, Argentina: Paidós.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000.

- Nari, M. (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Wainerman, C. (2005). *La vida cotidiana en las nuevas familias ¿Una revolución estancada?*. Buenos Aires, Argentina: Lumiere.
- Zamora, L. (2015). Cuida. En L. Ancalao, M. Castells, J. Chico y L. Zamora, L (2015) *Lenguaje. Poesía en idiomas indígenas americanos*. Córdoba, Argentina: Recovecos/Caballo Negro/Viento de Fondo.
- Zipe, J. (2001). *Romper el hechizo*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- Zipe, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económico.

Filmografía

Cama adentro (Jorge Gaggero, 2004)
Monobloc (Luis Ortega, 2004)
Las mantenidas sin sueños (Martín Desalvo y Vera Fogwill, 2005)
Leonera (Pablo Trapero, 2008)
Por sus propios ojos (Liliana Paolinelli, 2008)
Por tu culpa (Anahí Berneri, 2009)
Los labios (Iván Fund y Santiago Loza, 2010)
Abrir puertas y ventanas (Milagros Mumenthaler, 2011)
Nosilataj. La belleza (Daniela Seggiaro, 2012)
Ciencias naturales (Matías Lucchesi, 2014)
Mi amiga del parque (Ana Katz, 2015)
Alanís (Anahí Berneri, 2017)
El año del león (Mercedes Laborde, 2017)
Otra madre (Mariano Luque, 2017)
Aire (Arturo Castro Godoy, 2018)
El llanto (Hernán Fernández, 2018)
De nuevo otra vez (Romina Paula, 2019)
El cuidado de los otros (Mariano González, 2019)
Hogar (Maura Delpero, 2019)
La visita (Jorge Leandro Colás, 2019)
Los pasos (Renzo Blanc, 2020).

ANEXO



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10