
Las (re)presentaciones de los vínculos maternofiliales en *Los sonámbulos* (Hernández, 2019) y *Las siamesas* (Hernández, 2020)

Luz Barcala | Universidad de Buenos Aires | barcalaluz@gmail.com

Francisca Pérez Lence | Universidad de Buenos Aires | francisca.pelence@gmail.com

› RESUMEN

Partiendo de la concepción respecto de las ficciones como aquellas disponibles para reconfigurar el reparto de lo sensible y establecer conexiones inimaginables hasta el momento (Rancière, 2019), buscamos interrogar las imágenes autodenominadas “feministas” y su capacidad de transformar o no las narrativas audiovisuales en la contemporaneidad. Con este objetivo, analizaremos y compararemos críticamente las posibilidades de presentación y representación en torno a los vínculos maternofiliales configurados en los dos últimos filmes de la directora y guionista argentina Paula Hernández: *Los sonámbulos* (2019) y *Las siamesas* (2020), sin por ello buscar una homogeneización esencialista de su producción

Palabras clave: feminismos, maternidades, cine argentino

The (re)presentations of mother and daughter bonds in *Los sonámbulos* (Hernández, 2019) and *Las siamesas* (Hernández, 2020)

› ABSTRACT

Based on the definition of fictions as those available to reconfigure the distribution of the sensitive and establish unimaginable connections so far (Ranciere, 2019), we seek to question the self-designated “feminist” images and its ability to transform or not contemporary audiovisual narratives. For this purpose, we will critically analyze and compare the possibilities of presentation and representation around mother and daughter bonds configured in the last two films of Argentinian director and screenwriter Paula Hernández: *Los sonámbulos* (2019) and *Las siamesas* (2020), without therefore seeking an essentialist homogenization of its production.

Keywords: feminism, maternities, Argentine cinema

Deseoso es aquel que huye de su madre

José Lezama Lima

› |

A partir de la llamada “cuarta ola” del feminismo y el movimiento Ni Una Menos, muchos de los espacios, dinámicas y prácticas interpersonales cristalizadas socialmente comenzaron a ser resquebrajados. Su desarticulación tuvo como objetivo la inclusión de perspectivas feministas y de género que dieran cuenta de la desigualdad social y abogaran por la construcción de ámbitos y lógicas de mayor paridad. Dicha revolución no omitió la representación simbólica femenina construida desde las ficciones.

Si bien nos resulta interesante y necesario indagar en la representación de género que se construye en pantalla¹, notamos que existe cierta exigencia de cumplir con lo que pareciera ser un listado de las distintas minorías para que la ficción pueda decodificarse y comprenderse dentro de los parámetros feministas (los cuales no podemos enumerar por su multiplicidad, y que suelen contradecirse y disputarse dentro de los feminismos).

Circula en las discusiones dentro de los movimientos feministas un pedido de representación en la pantalla, estrechamente vinculado con el período histórico mencionado anteriormente. Desde esta nueva forma de ver el mundo, se puso en cuestión todo el entramado sociopolítico que atraviesa a las producciones culturales y que promueven y construyen diversos modos de ser y estar en el mundo. La lupa con la que se comenzó a observar a las ficciones detalló determinados esquemas y arquetipos difundidos en la narrativa cinematográfica, varios de los cuales son estudiados desde la teoría filmica feminista de los años setenta.

En la actualidad, las discusiones y exigencias por una re-presentación acorde a los reclamos políticos recrudecieron. De este modo, surgen filmes que responden, o intentan responder a lo que suele denominarse “ficción feminista”. En ocasiones (y aquí no afirmamos *siempre*) dicha exhortación nos resulta desacertada por la banalización que recae sobre las preocupaciones de visibilización y representatividad de los feminismos. Considerar que las ficciones cobran el carácter de transgresión *sólo* por cumplir con dicho listado es desestimar las posibilidades de corrimientos, desestabilizaciones y desequilibrios que pueden hallarse en películas que no portan el subtítulo de “ficción feminista”. Esta afirmación implica una incomodidad porque nos sitúa, como espectadorxs, ante una vasta proliferación de producciones reunidas en distintos géneros y estilos, difícilmente enmarcables bajo la misma conceptualización. Estos filmes posicionan a lxs espectadorxs ante la incertidumbre (una cierta noción de *no saber* qué podrá encontrarse en los filmes) y frente a la propia capacidad de sorpresa. Una sorpresa que mantiene ávida la mirada, que propone observar las distintas (y no decimos aquí *nuevas*) formas de narrar, mostrar, oír y sentir las producciones audiovisuales. Esta posición incluye la consideración de que el cine, entre sus valiosas y adoradas características, posee la capacidad de hacer trastabillar lo esperable para presentar *otra cosa*, que logra poner a jugar las consideraciones previas para conformar nuevos

¹ Citando como ejemplo reciente el análisis sobre dos series televisivas: la construcción de “la mujer trabajadora” en Angilletta, F. (19 de junio de 2017) “Mujeres, sexo, trabajo y teve”. En *Revista Anfibia*. En línea: <http://revistaanfibia.com/ensayo/mujeres-sexo-trabajo-y-teve/> (consulta: 03-09-2021) y la representación y abordaje de la identidad de género en Radi, B. (11 de agosto 2018) “Yo soy Juan”. En *Revista Anfibia*. En línea: <http://revistaanfibia.com/ensayo/yo-soy-juan/> (consulta: 03-09-2021)

sentidos uniendo dos elementos que se concebían inimaginables juntos. De esta manera, desvincular al cine de la función de intermediario entre realidad y ficción, de mera reproducción de la realidad en pantalla, implica comprenderlo como sitio para otras configuraciones de lo sensible, y como espacio lúdico donde lxs espectadorxs se conviertan/nos convirtamos en participantes de la conformación de sentidos, como integrantes de una construcción en movimiento. Desvincular al cine de la función de intermediario es posicionarlo en otro entramado de relaciones, en el cual abandona el rol de portador de la verdad para entremezclarse con la proliferación de posibilidades que portan las ficciones (Pérez Lence, 2021).

Aquí estamos pensando en ciertas ramas de las teorías y pensamientos feministas², que actualmente se ocupan de cuestionar el qué y el cómo de ciertas imágenes cinematográficas en clave ética. Es decir, identifican en la gran mayoría de las películas representaciones arquetípicas (y por ende, de alguna forma, encasillantes) de las mujeres y disidencias. Esta forma de vincularse con el aparato cinematográfico permite señalar algunos lugares destinados a los personajes feminizados. Los más conocidos incluyen a la pareja heterosexual, la maternidad, un vínculo estrecho con los cuidados del cuerpo, y el virtual rol de víctima dentro de la narración. Estas son las cualidades más replicadas en las ficciones cinematográficas que colman las salas, los premios, las expectativas, y las miradas de lxs espectadorxs. Esta repetición en la pantalla, y el subsiguiente señalamiento por parte de un sector de los feminismos, implica que el cine es considerado por ambos sectores (la industria y la crítica feminista) como una tecnología de género. Esto es, siguiendo las argumentaciones de Teresa de Lauretis (1989), que el cine se conforma como una tecnología social que construye, a través de distintas representaciones, discursos e instituciones, un cierto modo de ser y estar en el mundo. En este caso, una determinada manera de construirse mujer/disidencia en un entorno dado. Una forma que consideramos debe ser interrogada para desgranarla y vislumbrar qué modos de existencia ofrece, para quiénes y bajo qué condiciones, porque sostener la etiqueta de “ficción feminista” supone construir y proponer mundos alternativos que expandan los límites de lo posible e imaginable, que ofrezcan otras existencias alejadas de los lugares propuestos por las narrativas circulantes tal como argumenta Jacques Rancière en su libro *El espectador emancipado*:

la ficción no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora. (...) [Las imágenes del arte] contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible, y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto. (2019[2008]:102)

› II

En este sentido, nos resulta necesario interrogar este cine particularmente en cuanto a sus posibilidades de presentación y representación de los vínculos maternofiliales, entendidos en tanto lazos y relatos de familia que

2 Véase: Urosevich, S. (25 de junio de 2021) “Hacheando sentidos: los aportes de la nueva narrativa feminista”. En ARGmedios. En línea: Hacheando sentidos: los aportes de la nueva narrativa feminista (Revisado 07-09-2021)

aunque en apariencia anacrónicos, los relatos familiares-sociales y también representacionales- parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio. (Amado y Domínguez, 2004: 15)

Para esto, resulta esclarecedor comparar dos películas pertenecientes a la cinematografía argentina estrenadas recientemente, ambas dirigidas por la directora y guionista Paula Hernández. La primera que analizaremos será *Los sonámbulos* (2019) y luego su última película, *Las siamesas* (2020).

Además, nos resulta pertinente señalar que, si bien tomamos dos filmes de una misma directora, nuestro trabajo no apunta a buscar una “homogeneización esencialista” de su producción sino, precisamente, a cuestionar “la tendencia cultural hacia lo idéntico y estable y proponer un análisis de lo variable y lo no predecible” (Veliz, 2009: 47). Por lo tanto, en la comparación entre ambos filmes privilegiamos “el eclecticismo de los textos por sobre la comprobación del retorno a lo igual” (*ibíd.*: 54). Es decir, buscamos plantear las diferentes concepciones y representaciones que se construyen en ambas obras sin necesariamente establecer juicios de valor o afirmar que exista una esencia posible y “correcta” en el cine de Hernández.

La primera película presenta a una familia que se reúne para festejar las fiestas. Ana y Luisa (hija y madre, interpretadas por Ornella D’Elia y Érica Rivas, respectivamente) serán las que cobren protagonismo, centrándose la película por un lado en la relación en gestación entre ellas y, por otro, en los vínculos que la adolescente entabla con uno de sus primos, Alejo. *Los sonámbulos* comienza con un primerísimo primer plano de Luisa, que se despierta porque oye ruido de agua correr. Al levantarse descubre sobre el suelo prendas desperdigadas, que la impulsan a buscar por las distintas habitaciones a alguien. Encuentra, desnuda y perdida, a su hija Ana. Por el título se deduce que es sonámbula. Sus piernas están manchadas con hilos de sangre, que su madre limpia una vez en la habitación. Luisa no puede volver a dormir, y a su lado, inmutable, descansa Emilio (Luis Ziembrowski), quien estará desenfocado durante los primeros minutos del filme.

Desde un principio, entonces, queda planteada una relación entre madre e hija atravesada por la sensación de alerta. Luisa no descansa profundamente, y por eso también despierta de sopetón, porque a su hija puede pasarle *algo*. Una cierta peligrosidad latente las rodea, que aparece asociada a los cambios y transformaciones del cuerpo de Ana a partir de sus primeras menstruaciones. El sonambulismo del inicio del filme muestra a Ana requiriendo de su madre para regresar a su habitación sin hacerse daño. Un primer plano recorre sus piernas largas mientras Luisa le limpia las manchas de sangre. En un segundo momento, llegadas a la quinta, Luisa la interpela porque no le comunicó que tuvo sus primeras menstruaciones. Desde el inicio, el cuerpo de Ana cobra protagonismo, y los sentidos que intervienen en las exploraciones en torno a las relaciones sexuales y eróticas entran en juego. Luisa está atenta a los movimientos, reacciones, y decires de Ana durante todo el filme. La cámara, a su vez, reafirma el clima tenso e inquietante siguiéndolas de cerca, en primerísimos primeros planos, muchas veces respirándoles en la nuca, caminando y desplazándose con ellas. Es una cámara que las cubre y las acompaña, que por momentos se funde y desdibuja todo lo que acontece a su alrededor, dejando en primer plano el vínculo entre ellas dos. En la imagen no ingresan (porque no se les dispone el espacio) otros personajes. Ni el padre, ni la abuela, ni sus tíxs logran desarticular las nociones de lo que Luisa considera pertinente y necesario para su hija. En sus expresiones y usos del cuerpo (la forma de

acercarse a Ana mientras se visten para nadar en la pileta, las miradas dirigidas a los movimientos de su hija, sus modos de controlar y redireccionar los espacios disponibles y seguros para ella) está cristalizada la noción de “instinto materno”. Luisa es una madre que todo lo ve y que, a partir de su control sobre el espacio, todo lo *intuye*. Por eso la imagen casi no incluye a Emilio, quien ocupa la posición del padre que desestima las apreciaciones y consideraciones de Luisa, para estar finalmente (fatalmente) equivocado por no llegar a leer las situaciones eróticas (y por ende, pareciera, peligrosas) que comienza a vivenciar su hija. Esa peligrosidad, que en un primer momento está asociada con el sonambulismo, se transforma cuando irrumpe Alejo (Rafael Federman), quien llega de sorpresa a festejar Año nuevo, y con quien Ana establecerá contactos, roces, miradas y acercamientos.

Antes, querríamos comentar que Paula Hernández sostiene, en una entrevista televisiva³, que la película juega con la doble acepción del concepto de sonambulismo. Por un lado, el trastorno físico que padece la familia de Emilio, y por lo tanto su hija también; y por el otro, el sonambulismo leído como una postura de inconsciencia, como una manera de cerrar los ojos frente a distintas situaciones violentas que acontecen y que cada unx de ellxs decide ignorar. Explica, además, que el trabajo de realización requirió tiempo y minuciosidad porque trabajar los abusos *intrafamiliares* es complejo y se requiere de una sensibilidad particular por parte de las actuaciones y la dirección para generar el clima esperado.

En este punto, cabe retomar brevemente la última oración de la cita de Rancière mencionada con anterioridad: “lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto” (*op. cit.*) Porque consideramos que es necesario interrogar al personaje de Alejo antes de afirmar que efectivamente el filme presenta una situación de violencia intrafamiliar entre él y Ana. Es decir, vemos en las imágenes algo distinto a aquello que la película certifica que muestra, aquello anticipado como efecto e intención.

Alejo, como decíamos, irrumpe. Irrumpir implica descolocar, movilizar el orden esperado, sorprender. Y su llegada desestabiliza, justamente, porque no es un familiar cercano. Es un primo lejano del que poco se sabe con certeza, del que se desconoce su recorrido, y que es construido por el discurso de los otros como aquel que está perdido, o descarrilado. Es decir, podríamos leerlo como un extranjero. Alguien desconocido e inquietante. En los diálogos queda establecido que “está mejor” que antes (un pasado que desconocemos) o se le pregunta si considera quedarse o si va a seguir yendo y viniendo. No se menciona hacia dónde iría o de dónde viene. Es un personaje que no tiene destino prefijado, y del que parte de su entorno desconfía. Por eso, Luisa observa desde fuera los momentos en los cuales se acerca a Ana, o lo interroga en el auto cuando van hacia el pueblo a hacer algunas compras. El punto de enunciación de Luisa es la duda y la sospecha, junto con la alerta. El peligro de Ana se va modificado hasta pasar a ser absolutamente un peligro sexual. Lo que acarrea considerar a Alejo como un posible agresor.

Marta Lamas, en *ACOSO: ¿Denuncia legítima o victimización?* Interroga el uso de la figura de la víctima dentro de los planteos y reclamos de los movimientos feministas y afirma que:

³ Canal de la Ciudad (29 de noviembre de 2019). Paula Hernández directora de la película “Los sonámbulos”. En *Hoy Nos Toca a las Diez* [Archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=rRYY5nAxJhg> (consulta: 07-09-2021)

Esta ceguera [la de las feministas que no suelen visualizar el conjunto de ventajas, gratificaciones y privilegios que se derivan de la misma posición femenina] genera una perspectiva en la cual todas las mujeres tienen categóricamente la condición de “víctimas” potenciales y todos los hombres de perpetradores o victimarios. (2018:44)

Y aquí, la relación entre Ana y Alejo es planteada en esos términos. Efectivamente, a la hora y veinticinco minutos de iniciada la película, toda la tensión previa entre ellxs desemboca en Alejo tumbando a Ana sobre el pasto, y a la cámara que, entre algunos árboles, presencia los forcejeos y sonidos guturales de la protagonista pidiéndole que pare y se aleje. Pero ¿Qué ocurre durante la hora y veinticuatro anterior?

Como mencionábamos, entre ellxs se establece un con-tacto que oscila entre la seducción y la fascinación. El ambiente en el cual se desenvuelven es húmedo, acalorado, propicio para que lxs dos estén en traje de baño, caminando, mojándose en la pileta o las lagunas. Una de las escenas que condensa ese clima de miradas y roces los reúne primero en una habitación, donde Alejo toma una cerveza de Emilio y Ana le recrimina que es de su padre. Alejo, entonces, es representado como el que subvierte las reglas implícitas, los límites de lo que puede y no puede hacerse. Luego, caminando juntxs entre la maleza, entre árboles altos, con el sol en las pieles, Alejo la ayuda a cruzar un terreno resbaladizo. La agarra de las manos, casi apoya la cabeza en su hombro. Ana sonrío, lo mira. Rato después le sacará fotos mientras él se baña desnudo. Como esta escena, hay otras en las cuales la dinámica entre ellxs se repite. Acercamientos y distancias, vaivenes entre sus cuerpos.

¿Por qué, entonces, el desenlace de esta relación de seducción sumamente asociada al descubrimiento sexual tiene como punto culmine la violencia? ¿Qué (des)consideraciones están circulando respecto a la palabra de *La Madre*, que se niega a permitirle pasar la noche acampando con sus primos? ¿Cuáles son las posibilidades de movimientos que se le presentan a Ana? Movimientos que establezcan lejanías con el territorio familiar, y que le permitan ir construyendo su propio parecer y su propia percepción del mundo con otrxs. ¿Qué acarrea la decisión de concluir su historia con un primerísimo primer plano de Luisa y ella llorando, en un auto, yéndose de la casa familiar? Presentadas bajo las mismas decisiones estéticas que las homologan en un llanto compartido, que las señalan como parte de una misma historia que pareciera siempre repetirse. Una repetición proveniente de la desobediencia por parte de Ana a las advertencias de Luisa. En el momento en el que la voz materna (que parte de una autoridad caracterizada, en este caso, como instintiva) es desautorizada y desoída por Ana, los futuros posibles para ella se circunscriben al castigo, a la corrección de ese desvío (tanto un desvío en términos *simbólicos*, en cuanto desatención a la palabra de la madre, como un desvío en términos *espaciales*, Ana se aleja de su hogar, se desvía de los caminos conocidos para acampar con sus primos y es allí donde Alejo la viola). El disciplinamiento que padece Ana, y que la película decide mostrar con la cámara entre los árboles, está construido como evitable desde las decisiones estético-narrativas. Pareciera que si la voz y la mirada de Luisa, que teñían las escenas eróticas entre Alejo y Ana con un carácter de sospecha, no hubieran sido desestimadas entonces Ana *podría haber terminado* de otra forma.

Además, es interesante considerar que Ana comienza a percibir su sexualidad a partir de un despertar desbordante que la mueve y motoriza, pero que queda cuajado por medio de la violación ejercida por Alejo. Esa violencia la marca y la define, y el filme resalta ese espacio de la no-posibilidad, de la no-escapatoria, con los primeros planos asfixiantes del rostro de ella y su madre llorando, encerradas

en el auto que las conduce lejos de su familia. Un final que cerca las posibilidades de Ana en términos vinculares y afectivos, que la segrega a ese transporte en movimiento con su madre, a una muy temprana edad. Un final que deshabilita la posibilidad imaginativa de una adolescencia/juventud, conformada por deseos, vaivenes y dubitaciones, y que queda encapsulada en la escucha atenta de la voz/Ley Materna. Una pura clausura que sostiene la lógica represiva de “desobediencia y castigo”, olvidando la importancia de “encontrar (...) un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en ‘corporal’” (Irigaray, 1980: 10).

› III

Por otro lado, *Las siamesas* se estructura como una *road movie* en la que Estela (Valeria Lois) y su madre (Rita Cortese) emprenden un viaje hacia la costa para conocer un departamento que la primera heredó de su padre, a pesar de no tener contacto con él desde hace un largo tiempo.

A partir del título y la imagen ya podemos notar que el filme se centrará en el vínculo especial entre ellas dos y su imposibilidad de separación. Ambas están unidas, enlazadas, no son la una sin la otra. Las flores estampadas en sus prendas no tienen comienzo ni fin, se entrelazan y se funden con el fondo, puesto que en ese vínculo entre madre e hija no existe individuación posible. El problema vendrá al momento del desgarró, cuando Estela sienta la necesidad de independizarse.

El filme comienza con un plano configurado a partir de la oscuridad dentro de la casa y las luces que provienen del exterior, las cuales se cuelan tímidamente por las rendijas de la persiana formando una especie de barrotes asimilables a los de un calabozo. En el plano siguiente vemos en un vértice a Estela, acostada observando ese juego de luces y sombras opresivo, sosteniendo en sus manos las llaves que le abrirán la puerta hacia su independencia o, en otras palabras, hacia la separación con su madre.

La atmósfera opresiva de la primera secuencia funcionará como un núcleo sémico de toda la película. Si bien esta sensación asfixiante puede relacionarse con *Los sonámbulos*, a partir de esa cámara en mano que parece respirarles en la nuca, la diferencia entre ambas radica en que en *Las siamesas* la amenaza ya no irrumpe, no proviene del exterior, sino que se puede encontrar en la rutina de esa casa, de ese vínculo erosionado entre madre e hija. Los juegos de luces y sombras se mantendrán constantes durante toda la secuencia, combinados con la voz de la madre que enuncia desde el fuera de campo el nombre de “Estela”, coreografiando la circulación de su hija por el espacio. Sus movimientos parecen modelarse a partir del hastío y del desgaste, de una rutina que ha perdido su sentido luego de tanta mecanización y de la regulación del propio deseo ejercida por su madre. Las luces del exterior que lograban infiltrarse quedan totalmente anuladas al cerrarse las persianas, resaltando este encierro asfixiante que se termina de coronar con el humo de los cigarrillos fumados por Estela, y el repelente para insectos que ésta esparce por toda la casa carente de ventilación. Incluso la cámara se ha acostumbrado a la inercia de las siamesas. Cada vez que las enfoca solas, se encuentran posicionadas a un costado del plano fijo, dejando un espacio que potencialmente será ocupado por la otra, resaltando la imposibilidad de representarlas y pensarlas singularmente, como si el plano tuviera en cuenta la presencia inherente de la otra y la incorporara casi inconscientemente.

Al igual que en *Los sonámbulos*, Hernández construye a una madre temerosa, que se ahoga en su propia certeza fatalista y anticipa constantemente *un peligro*. Entonces, considerando que ambos filmes indagan en el vínculo maternofilial y construyen dos madres con características similares: ¿En dónde radica la diferencia entre ellos? Justamente, en la posibilidad de transformación de esos roles, que se evidencia a partir de la configuración como *road movie*, estructurando al filme como un “entre”, un *devenir*, una transición entre el comienzo clausurado y asfixiante, y el final de pura apertura donde *lo múltiple* puede acontecer.

Si en *Los sonámbulos* abundaban los esencialismos, en *Las siamesas* los roles ceden, se empastan, se mezclan y se transforman continuamente. Durante el viaje que emprenden hacia la costa, el estatuto de los personajes se metamorfosea: Estela es más madre de su propia madre que hija y Clota aparece infantilizada. Cuando la primera no responde a sus llamados, la segunda se encapricha, reniega de ponerse un abrigo, incluso necesita ayuda a la hora de ir al baño. Se pelean, llegan a insultarse, dejan de hablarse. Sin embargo, a pesar de evidenciarse el desgaste en su vínculo, comparten momentos afectivos (como ese gesto de tomarse las manos y reír juntas) dando cuenta de cierta ruptura maniquea en la representación de la relación, que excede la unidimensionalidad del primer filme. De esta manera, se abre la posibilidad de pensar el vínculo o el lazo maternofilial como incómodo e indefinible, dejando en evidencia “el doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso” (Amado y Domínguez, *op. cit.*: 14).

Al igual que en la secuencia inicial, el filme nos mantiene sumergidos en otra atmósfera opresiva como es la del viaje en micro. Empezando por la elección espacial del piso de abajo, que es aún más reducido que el de arriba, ese pasillo pequeño en donde la circulación de los cuerpos de madre e hija no se puede efectuar sin roces, acentuándose ese contacto a partir de los primeros planos de sus rostros casi aglutinados. Pasando por una cámara que no les da respiro y potencia el malestar a partir de la vibración constante del auto en movimiento. E inclusive el parpadeo de la luz roja que inunda de alerta el interior del micro, culminando con la presencia latente de una tormenta que amenaza con estallar al mismo tiempo que homologa la creciente tensión entre madre e hija. Todos estos elementos construyen una anticipación hacia un posible *peligro*, el cual es constantemente intuido y anunciado por el personaje de la madre. Sin embargo, si bien esta atmósfera asfixiante y tensa *in crescendo* también se hace presente en *Los sonámbulos*, aquí el miedo de la madre hacia el chofer (Sergio Prina), hacia aquel “extranjero” que viene a “poner en crisis la estabilidad del anfitrión” (Veliz, *op. cit.*: 11) (Clota lo llama despectivamente “el negro”) y romper con la seguridad del dogma materno, queda totalmente frustrado a partir de la circulación del deseo entre Estela y Primo y la defensa de ese espacio de intimidad que ambos construyen poco a poco.

No es inocente que esa frustración sea posterior a la pelea final entre madre e hija, en la cual Clota confiesa que su marido las abandonó porque ella no quiso abortar a Estela. Esa verdad funciona como un quiebre, en esta secuencia somos partícipes del desgarramiento de las siamesas. La cámara se cierra sobre sus rostros mientras frenéticamente los enfoca y desenfoca, acentuando el fuerte contraste entre la extrema oscuridad y la luz enceguecedora. Por un lado, no se nos permite distinguir los rasgos de los personajes escondidos por la negrura de la noche y, por el otro, el exceso de iluminación proveniente de las luces frontales del micro alumbra descarnadamente esa faceta casi monstruosa de la madre, mientras enuncia su confesión con cierto disfrute macabro. Al mismo tiempo que la narración llega

al punto de no retorno, a una especie de *anagnórisis* en donde se confiesa la verdad última que dará paso al desgarrar, a esa herida que supura completamente el vínculo maternofilial, la cámara parece decirnos que también ha alcanzado su límite, que ya ha hecho el máximo esfuerzo posible por acercarse y enfocar la clausura en ese vínculo.

Frente a este quiebre, el estatuto de personaje de Estela se modifica, su nombre enunciado por la madre ya no es capaz de demarcar su accionar. Ahora ella es la única responsable por la enunciación, quien tiene la capacidad de observar a Clota desde el piso superior del micro sin poder ser observada por ella. Ante la caída del matriarcado, que funciona bajo las mismas leyes patriarcales, confundiendo cuidado con vigilancia (Kohan, 2021:174), y la toma de conciencia de Estela que por fin es enunciada (“necesito vivir sola”), acontece el desborde y la rebeldía del deseo representada en el encuentro sexual torpe y abrupto con el chofer. De esta manera, el “instinto maternal” efectivo que anticipaba la fatalidad en *Los sonámbulos* y castigaba el incumplimiento de la Ley Materna, en *Las siamesas* se transgrede a partir de la circulación bidimensional del deseo entre Estela y Primo.

De todas maneras, el desgarrar de las siamesas, su separación definitiva, no puede existir sin el dolor inherente a la pérdida. Una pérdida que abre “un campo de ilocabilidad, de indeterminabilidad, incluso un destiempo, todo ese umbral poroso al que nos arroja inevitablemente el duelo.” (Cano, 2021:65) Una pérdida que desestabiliza y reordena la existencia de Estela, que necesita de esa rasgadura para poder virar y construir una vida más habitable, más amable.

Por primera vez en el film, el nombre de “Clota” es enunciado. Simbólicamente la madre deja de ocupar ese lugar y pasa a tener una entidad propia que no depende de su rol en relación a la hija, ya no se implican mutuamente. Esta independencia nominal nos anticipa la separación quirúrgica de las siamesas, y el hecho de que desgarrar esa compleja red imbricada entre ambas no puede existir sin un altísimo riesgo, es decir, sin la posterior desaparición de la madre. Sin embargo, si bien podríamos plantear que la anticipación fatalista materna se cumple, algo difiere respecto de *Los sonámbulos*. En el momento culmine, cuando Estela desciende hacia la forestación, alumbrada por esa luz que alerta la tragedia, el filme ejerce un corte abrupto. Toda esa tensión y expectativa que fueron generándose gracias al estruendo tempestivo, la falta de visibilidad, los gritos, los movimientos de cámara frenéticos y la música, se ven frustradas nuevamente por el corte que da paso a un plano semánticamente opuesto, similar a uno de los iniciales: Estela en silencio, acostada en una cama, mirando el techo y sosteniendo entre sus manos el celular.

En este sentido, y a diferencia de la primera película analizada, el filme no redundante en sus significados. No genera un cierre codificado y listo para entregar a lxs espectadorxs, sino que da lugar a la apertura, al disenso, a preguntas sin respuestas unívocas. Se abre paso a la posibilidad de brindarle cierta complejidad al vínculo maternofilial, permitiendo correrse del esencialismo del “instinto materno” que propone a *La Madre* como aquella que *intuye* y rastrea los posibles peligros circundantes, que tiende a alertarlos y a estar en lo cierto. Como plantea Rancière:

así tal vez produce un desplazamiento del afecto acostumbrado de indignación a un afecto más discreto, un afecto de efecto indeterminado, curiosidad, deseo de ver más de cerca [...] esos son, efectivamente, afectos

que nublan las falsas evidencias de los esquemas estratégicos; son dispositivos del cuerpo y del espíritu en los que el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello (*op. cit.*:104)

Por último, la secuencia final se construye en una directa oposición a la primera. La circulación de Estela por ese espacio nuevo ya no está mecanizada ni coreografiada por su madre. Aquí nuestra protagonista se mueve libremente, descubriendo la nueva casa (abriendo la heladera, espiando la alacena o probando las luces), dejando ese recorrido liberado al azar de quien no sabe con qué puede encontrarse. Las persianas que al comienzo se cierran, aquí se abren. Estela ya no fuma mirando hacia el exterior sino que efectivamente sale con su cigarrillo al balcón de su nuevo departamento.

Frente a los planos asfixiantes y clausurados del comienzo, aquí se contraponen planos amplios del exterior, del paisaje desierto de una ciudad balnearia en invierno, por la cual Estela circula siguiendo su propio deseo. La cámara, que durante todo el filme no le dio respiro, aquí cambia de estatuto y se posiciona alejada, dándole su espacio, con planos amplios y fijos, casi enfocando a Estela de casualidad, como parte incluida del paisaje abierto. En el plano final, la protagonista se ubica en el centro, como si la cámara ya no tuviese en cuenta la presencia de la madre para darle lugar solo a Estela en su singularidad.

› IV

A partir del cierre del filme y retomando nuestro planteamiento inicial respecto de las imágenes feministas, surgen ciertos cuestionamientos que nos resultan interesantes para continuar re-pensando las potencialidades cinematográficas y las posibilidades materiales existentes para que los movimientos feministas construyan relatos, narrativas y estéticas propias que desarmen los arquetipos circulantes en las producciones audiovisuales. La puesta en diálogo de estos dos filmes nos ayuda a esclarecer cuáles son las películas que constituyen el tejido de las llamadas “películas feministas” y qué ficciones están presentando como parte de esta categoría. Por eso, nos interrogamos ¿Qué implica (re)presentar la desregulación del deseo de una mujer de mediana edad? Frente a las narrativas dominantes que lo configuran y habilitan sólo para *ciertos* cuerpos, transformando el disfrute en una cuestión de privilegio tanto genérico como etario, ¿Qué nuevas configuraciones de los personajes femeninos se proponen aquí? ¿Qué decisiones políticas, en términos de reparto de lo sensible, habilita el film *Las siamesas* en contraposición a *Los sonámbulos*? ¿Qué corrimientos o rupturas pueden plantearse respecto a las representaciones estereotipadas de las mujeres en el audiovisual? Si *Los sonámbulos* concluía dentro del espacio limitado del auto, donde madre e hija eran homologadas a partir del llanto, dando cuenta de una historia que pareciera siempre repetirse, *Las siamesas* finaliza con un comienzo, como pura apertura: Estela diminuta mirando hacia lo ilimitado y apacible del mar, hacia ese futuro en donde todo puede acontecer. Esa sensación de espacio disponible y ese cuerpo que lejos está de la lógica de la conquista, sino que co-habita el mundo dado y dispuesto a ser modificado cobran relevancia por su carácter transgresor, y por sus habilidades para corromper los límites pre-establecidos y difundidos para las mujeres en las imágenes cinematográficas. Allí donde la relación entre madre e hija cobraba la dimensión de la asfixia, la cámara le deja espacio a Estela para que se reincorpore y rearme su vida. La posibilidad de un futuro, las ansias de esa tranquilidad y reorganización dan cuenta de las amplias expansiones que puede generar y compartir el cine para repensar la cotidianidad social y política

contemporánea, y diseminar los feminismos como los movimientos posibilitantes para pensar(nos) en *otros* lugares, abiertos, posibles, disponibles y por sobre todo alejado de la prescripciones, cercano a las experiencias y los deseos por una vida-otra, por un mundo completamente *otro*.

› Bibliografía

- › Amado, A. y Dominguez, N. (2004). "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción". En *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- › Cano, V. (2021). *Dar (el) duelo: Notas para septiembre* (p. 65). Buenos Aires: Galerna
- › Irigaray, L. (1980). "El cuerpo a cuerpo con la madre". Conferencia presentada en *5to Coloquio quebequés sobre la salud mental: Las mujeres y la locura*. En línea: El cuerpo a cuerpo con la madre (consulta: 06-09-2021)
- › Kohan, A. (2020). "Eros en el malestar de la época". En *Y sin embargo, el amor* (p.174). Paidós
- › Lamas, M. (2018). "Violencia sexual y victimismo mujerista". En *ACOSO: ¿Denuncia legítima o victimización?* (pp. 39-55). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- › Lauretis, T. (1989) "La tecnología del género". En *Tecnología de género. Ensayos sobre teoría, cine y ficción* (pp. 1-30)
- › Pérez Lence, F (2021) *Crítica de Como hermanas* (Camila Adaro Liloff, 2019): Encender el cuerpo al mirar. En *En la otra isla*, Núm. 4 (pp. 130-135)
- › Rancière, J. (2019 [2008]). "La imagen intolerable". En *El espectador emancipado* (pp. 85-105). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial
- › Veliz, M. (2009). "Primera parte: Otredad y discurso cinematográfico". En *De la reclusión a la inclusión: La problemática de la otredad en la filmografía de Tim Burton (1988-2005)* (pp. 7-59). Tesis de Maestría. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1989> (Revisado 28-06-2021)