

Formas del silencio y de las maternidades en *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020)¹

Francisca Pérez Lence

Universidad de Buenos Aires/CONICET - Argentina

francisca.pelence@gmail.com

Fecha de recepción: 14/05/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

Resumen

El siguiente trabajo propone un análisis estético y narrativo de la película *Las motitos* (Barrionuevo y Vidal, 2020) con el fin de delinear las modalidades filmicas que toma la imbricación entre los feminismos y el Estado a partir del debate acerca del aborto. La película explora la disputa política acerca del aborto a través del vínculo entre los personajes centrales y las instituciones públicas, puntualmente el sistema de salud y las fuerzas policiales.

En el artículo se plantea que la inhabilitación a nivel político de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) se evidencia a través de la elusión del aborto como una elección. En la película el aborto circula de manera ominosa en las imágenes, los sonidos y los diálogos de los personajes. En términos de puesta en escena, es el fuera de campo el espacio explorado para develar la decisión de abortar tomada por Juliana (Carla Gusolfini). La ausencia de ley desemboca en la trasgresión de la norma para conservar la vida y la desprotección por parte del Estado toma forma en el miedo que manifiesta la protagonista en distintas escenas.

Para pensar la vinculación con la esfera política resulta fundamental el diálogo entre las teorías filmicas feministas y los planteos teóricos de Jacques Rancière (1996) y de Florencia Angilletta (2021). Se recuperará la idea de una racionalidad política signada por el desacuerdo, la adecuación al contexto argentino y las formas constructivas en las cuales el reclamo por otra repartición de lo sensible aparece en el filme.

Palabras clave: *Las motitos* – Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo – Estado

¹ Este trabajo es una versión modificada del presentado como monografía final en el seminario de Doctorado "Interrogar la imagen Encuentros entre la Cultura Visual y la Investigación Histórica" a cargo de Dra. Cecilia Ivana Belej. Agradezco a Malena Verardi, Julia Kratje y a todo el equipo del grupo de investigación UBACyT "Retratos y archivos en el cine contemporáneo de Argentina, Brasil y Chile" por sus lecturas, comentarios y sugerencias.



argentino – cine cordobés

Forms of Silence and Maternity in *Las motitos* (Inés Barrionuevo and Gabriela Vidal, 2020)

Abstract

The following paper proposes an aesthetic and narrative analysis of the film *Las motitos* (Barrionuevo & Vidal, 2020) in order to delineate the filmic modalities that the imbrication between feminisms and the State takes based on the debate on abortion. The film explores the political dispute over abortion through the link between the central characters and public institutions, specifically the health system and the police forces. The article states that the disqualification at the political level of the Law on Voluntary Interruption of Pregnancy (IVE) is evidenced through the avoidance of abortion as a choice. In the film, abortion circulates ominously in the images, sounds and dialogues of the characters. In terms of staging, it is the off-screen that is the space explored to unveil the decision to have an abortion made by Juliana (Carla Gusolfini). The erosion of the rule of law necessitates the transgression of norms as a vital strategy for self-preservation, while institutional abandonment crystallizes into the pervasive fear exhibited by the protagonist throughout the film. To examine this intersection with the political sphere, it is imperative to foster a theoretical dialogue between feminist film theory and the conceptual frameworks of Jacques Rancière (1996) and Florencia Angilletta (2021). This analysis recovers the notion of a political rationality defined by disagreement, contextualizing it within the Argentine socio-political landscape and exploring the formal aesthetics through which the demand for an alternative 'distribution of the sensible' is articulated.

Keywords: *Las motitos* – Voluntary Interruption of Pregnancy Bill – Argentine State – Cinema of Córdoba

1. Introducción

1.1. Breve historia del debate por el aborto en Argentina

Argentina, 2018. La Cámara de Diputados aprueba, con 129 votos a favor, el proyecto de ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) elaborado por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. El proyecto propone, entre

otras cosas, el derecho a decidir y acceder a la interrupción del embarazo hasta la semana catorce de gestación. En agosto de ese mismo año, apenas dos meses después, la Cámara de Senadores lo rechaza, con apenas siete votos de diferencia entre las dos posturas.

Lo que en 2015 había sido una congregación masiva que juntó a agrupaciones feministas con años de trayectoria militante y a sujetos independientes que se veían nucleados en torno al reclamo del “Ni Una Menos”, en 2018 deviene en la consolidación de diferentes grupos feministas que encuentran en el reclamo por el derecho al aborto libre, seguro y gratuito un pilar primordial desde el cual construir una identidad política. Esta demanda estaba nucleada en la Campaña por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, una alianza federal lanzada en 2005 que sostuvo a lo largo de los años el reclamo por la ampliación de la educación sexual y de los derechos reproductivos. La defensa de la ley funcionó como núcleo identitario desde el cual expandir otras demandas. A su vez, diversos elementos como los pañuelos verdes o los brillos violetas en los rostros y cuerpos masificados en las vigiliadas frente al Congreso constituyeron la conformación de una estética feminista que comenzó a circular como un modo posible de militancia y activismo popular. La decisión de aunar ciertos elementos visuales con los reclamos políticos pueden pensarse como parte de lo que Gutiérrez describe como “un lenguaje y prácticas novedosas [que] inscriben una nueva gramática de las luchas”².

Apenas un año antes, en 2014, una joven renombrada como “Belén” llegó al Hospital Avellaneda de San Miguel de Tucumán a causa de un fuerte dolor abdominal y terminó presa acusada de haberse provocado un aborto. En ese año y en esa provincia el aborto era ilegal. Tras dos años de detención, en 2016, debido a la participación de una nueva abogada defensora y de la federalización del caso, y con multitudinarias concentraciones y marchas en el corazón de diferentes ciudades, la Corte Suprema reconoció la arbitrariedad de la condena y la liberó.

Argentina, 2020. Si bien la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito encuentra su origen en el XVIII Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) realizado en 2003 y en el XIX ENM llevado a cabo en 2004, durante los dos años siguientes al debate legislativo del 2018 su imagen pública se transforma debido, entre otras razones, al incremento exponencial de su circulación mediática. La presencia de referentes políticas feministas en programas televisivos y entrevistas periodísticas, y el incremento de la incorporación en estos medios de ciertas preguntas en torno a los vínculos interpersonales o a la percepción de género y la orientación sexual sostuvieron el debate en torno a este proyecto de manera sostenida. El reclamo por la legalización del aborto condensaba otras preguntas que los feminismos se habían encargado de formular alrededor de, por ejemplo, el género, la heterosexualidad obligatoria y la división sexual del trabajo doméstico. Por eso, cuando en 2020 se

² Gutiérrez, “Feminismos en acción: El debate de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo”, 2.

presenta por octava vez el proyecto, la presión de los movimientos feministas aparece con presencia y fortaleza y el proyecto logra obtener 131 votos afirmativos en la Cámara de Diputados y 38 en la Cámara de Senadores.

Apenas un mes antes, en noviembre, tiene lugar el estreno de *Las motitos*, una película cordobesa dirigida por la cineasta Inés María Barrionuevo y Gabriela Vidal, escritora de la novela “Los chicos de *las motitos*” que dio cuerpo al proyecto audiovisual. La película versa sobre la historia de Juliana (Carla Gusolfino) y Lautaro (Ignacio Pedrone), dos jóvenes cordobeses que atraviesan un embarazo no deseado y buscan diferentes maneras para acceder al sistema de salud y finalizar el embarazo. El clima que rodea a los adolescentes es tenso tanto en la esfera íntima como en la pública. Es el año 2013 y Córdoba está transformada debido a las protestas derivadas del alzamiento de la policía que reclamaba una mejora en los salarios y en las condiciones de trabajo. Este hecho produce una ola de saqueos en la provincia que en la película toma forma de diferentes modos.

Al momento de su estreno faltaría apenas un mes para la sanción de la ley por el Congreso Nacional y dos meses para su promulgación. Es una película que se estrena en el umbral de una transformación sustancial: el paso de la ilegalidad al de la legalidad.

El recibimiento elogioso por parte de la crítica es crucial para comprender cómo este filme dialoga con su contexto de producción al mismo tiempo que tiende puentes con el contexto histórico en el cual transcurre la historia de Juliana y Lautaro. En el albor de las discusiones alrededor de la ley, la película construye un modo de pensar los interrogantes que rondan al aborto en tanto práctica privada y problemática de salud y política pública. Mientras en los medios masivos de comunicación –diferentes programas de radio, notas periodísticas en diarios y soportes web, y distintos noticieros– el debate se construía alrededor del carácter ontológico de la vida, en la ficción propuesta por Barrionuevo y Vidal la pregunta radica en cómo comulgar la vida privada con la pública, y resalta, en el personaje de Juliana, los efectos corrosivos de la prohibición.

En este trabajo se plantea que la inhabilitación a nivel político de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo se evidencia en el filme en la elusión del aborto como posibilidad y opción. A lo largo de toda la película se localiza una imposibilidad del decir, esto es, el aborto circula, ominoso, pero no se hace presente ni en las conversaciones ni en las imágenes o sonidos. En términos de puesta en escena, es el fuera de campo el espacio explorado para develar la decisión de abortar tomada por Juliana.

Para pensar la vinculación con la esfera política argentina resulta fundamental el diálogo articulado entre el planteo teórico de Jacques Rancière (1996) y el de Florencia Angilletta (2021). Por un lado, el primero se encarga de dilucidar cómo la estructura de la política está sostenida en una racionalidad signada por el desacuerdo. Por otro lado, Angilletta articula producciones de la esfera cultural (literatura, cine, música) con discusiones públicas en torno a los derechos de las mujeres y disidencias para estudiar las discusiones feministas en Argentina. A su vez, para comprender las decisiones de

puesta en escena y la configuración de los personajes centrales se tendrán en cuenta las propuestas analíticas de las teorías fílmicas feministas.



Afiche de la película *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)

1.2. *Las motitos*: Contexto de producción y particularidades de la película

Al momento del estreno de *Las motitos*, el cine argentino atravesaba un momento prolífico en lo que a producciones vinculadas con las demandas, discursos e imaginaciones políticas de los feminismos se refiere. Tal como localiza Marcela Visconti:

En sintonía con las ideas y los acontecimientos que construyen un presente desde la revuelta y la marea feministas, reorganizando la escena pública a partir de la visibilización de demandas políticas sobre el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos, películas como *Hogar* (Maura Delpero, 2019); *Niña mamá* (Andrea Testa, 2019); *Alanis* (Anahí Berneri, 2017); *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015); *Mala madre* (Amparo Aguilar, 2019); *Desmadre, fragmentos de una relación* (Sabrina Farji, 2018); *Mamá, mamá, mamá* (Sol Berruezo Pichon-Riviere, 2020); *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020), entre otras, desmontan y ponen en cuestión el relato tradicional e idealizado de la maternidad para construir otras formas de figuración de maternidades diversas, plurales, fluidas³.

³ Visconti, "De niñas, monjas y 'malas'. Figuras de la maternidad en el cine argentino del siglo XXI", 164.

Sin embargo, *Las motitos* contiene la particularidad de abordar la maternidad descentrando la relación madre e hijo/a e incorporando el aborto como el eje rector de la relación de los personajes centrales con la idea de la maternidad. El conflicto del filme se desplaza desde las problemáticas vinculares propias de las relaciones maternofiliales para desembocar en la abnegación de Juliana por acceder a un aborto seguro. Esto no implica que el aspecto vincular entre Juliana y su madre Florencia (Carolina Godoy), o entre Lautaro y su madre (Erika Cuello), quede completamente borrado, pero sí que se encuentra opacado por la incertidumbre respecto al embarazo. La singularidad de la película reside también en el ocultamiento del embarazo a ojos de su madre, quien en la primera mitad del filme percibe que *algo* ocurre, y aunque intuye, observa y persigue no logra identificar de qué se trata.

Tras su estreno, la película circuló por distintos festivales nacionales e internacionales. En 2020 el Festival de Cine de Mar del Plata le otorgó una distinción debido al trabajo de la actriz protagonista, Carla Gusolfino. Al año siguiente, en el 24° Festival de Málaga obtuvo el premio a la mejor película iberoamericana en la sección “Zona Zine”, en la cual Gusolfino recibió el premio a la mejor interpretación femenina. También en 2021 fue premiada en el Shanghai International Film Festival y en la sección “Panorama” del New York Latino Film Festival.

La relevancia de esta película no sólo radica en su vistoso tránsito por la escena cinematográfica nacional e internacional sino también en su modo de producción. Con el apoyo del Polo Audiovisual de Córdoba —creado en 2016 a partir de la aprobación de la Ley 10.381 de Fomento y Promoción para la Industria Audiovisual de Córdoba— *Las motitos* formó parte de un conjunto de películas que comenzaron a pensarse y leerse bajo una lente territorializada: cineastas cordobeses logran filmar, producir, y distribuir películas localizadas en su provincia⁴. Esta normativa, que cuenta con un plan de promoción y un fondo de fomento, aúna películas con estéticas disímiles, pero que en su conjunto se leen como una muestra de la posible descentralización respecto a la producción cinematográfica de Buenos Aires.

Además del modo de producción y el circuito de circulación de la película, la crítica cinematográfica⁵ destacó otros dos componentes principales, esta vez en lo que refiere a la construcción del relato y al planteamiento de la historia: la

⁴ Entre las películas que contaron con el apoyo provincial podemos mencionar *Azul el mar* (Sabrina Moreno, 2019); *La noche más larga* (Moroco Colman, 2021); *Sangre Vurdalak* (Santiago Fernández Calvete, 2024); *Andá a lavar los platos* (Bahía Flores Pacheco y Natalia Comello, 2020). Salvo algunas excepciones, las películas circularon tanto por festivales nacionales como internacionales y obtuvieron reconocimientos o premios de diversa índole a lo largo de su producción y exhibición.

⁵ Las críticas que tenemos en consideración en este trabajo son las publicadas en revistas digitales de cine o en medios periodísticos con secciones dedicadas a la crítica cinematográfica. Disponibles en los siguientes enlaces: Brodersen, Diego. (18 de marzo de 2021). “*Las motitos*. Hay futuro”. Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/330179-las-motitos-hay-futuro/>; Leven, Victoria. (15 de marzo de 2021). “Crítica: *Las motitos* (2020)”. Cinerama-Plus. <http://cineramaplus.com.ar/critica-las-motitos-2020-de-ines-maria-barrionuevo-y-maria-gabriela-vidal/>; Iglesias, Analía. (15 de junio de 2021). “*Las motitos*: En el territorio de los padres sin nombre”. El País. <https://elpais.com/planeta-futuro/2021-06-15/en-el-territorio-de-los-padres-sin-nombre.html>.

configuración de la espacialidad a partir de la construcción de la periferia cordobesa en el año 2013 durante el acuartelamiento de la policía y, en el plano privado, la aparición del aborto como una decisión posible frente a un embarazo no deseado. Russo, por ejemplo, localiza que:

Las motitos (...) tiene un discurso con una fuerte impronta política y social, donde se narra con una sensibilidad atípica, y una puesta en escena detallista que hace foco en la cotidianidad, temas de la agenda nacional como el aborto, la educación sexual integral, la estigmatización del pobre, la violencia institucional o la figura de la mujer en una sociedad patriarcal⁶.

De esta manera, la película explora la disputa política a través del vínculo entre los personajes protagónicos y las instituciones públicas. Por un lado, Juliana se ve afectada por la legislación en materia de derechos reproductivos que restringe la posibilidad de decidir en torno a un embarazo. Por otro lado, Lautaro enfrenta la persecución y represión policial desplegada por los márgenes del barrio. Tanto las fuerzas de seguridad como el sistema de salud se estructuran como espacios institucionales que son tensionados por la película para pensar sus aristas, sus límites y sus efectos.

1.3. Algunas definiciones: Enlaces entre política y feminismos

Para pensar la relación entre política, narración y cine argentino establecimos un diálogo entre distintos autores y autoras dedicadas a pensar alguna de estas áreas de estudio con el objetivo de trazar imbricaciones entre sus teorías y las propuestas de lectura para analizar la película. En primer lugar, nos interesan las ideas desplegadas por Jacques Rancière en su libro *El desacuerdo. Política y filosofía*. Allí, Rancière aborda la relación entre política y filosofía a partir de una pregunta que funciona como eje y como sustento de todo el desarrollo: “¿existe la filosofía política?”⁷. Para él, la política descansa sobre una tensión sustancial: “la distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles?”⁸.

Esto es, para Rancière la política aparece cuando se torna evidente la parte que reclaman los sin parte de una comunidad. Existe una distorsión constitutiva de la política, de su racionalidad y su lógica, que es aquella repartición igualitaria y equitativa de lo sensible que se torna imposible. Por ende, la política se deja ver cuando los sin parte obturan, modifican, y trastocan el lugar que les es asignado en la comunidad. Consideramos relevante recuperar las metáforas del autor:

la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso

⁶ Russo, Juan Pablo. “Crítica de *Las motitos*”.

⁷ Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, 5.

⁸ Ibid., 7-8.

allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido⁹.

La idea de la transformación del ruido en un discurso audible es relevante para leer tanto algunas escenas de *Las motitos* como a la película en tanto discurso acerca del aborto. Por un lado, la película en tanto objeto de la cultura *sensibiliza*¹⁰ acerca de los conflictos, temores, y vericuetos que deben atravesarse como consecuencia de la penalización del aborto. El filme se inscribe en una idea del cine que sacude “esa arbitrariedad normalizada de la realidad”¹¹ y que genera un contexto para que “suceda una falla de la percepción”¹², es decir, que plantea “la posibilidad de un cambio”¹³.

Por otro lado, en lo que respecta a la construcción narrativa, en la película la política se trenza en el ámbito doméstico y es expulsada hacia lo público, hacia lo común. En ese vaivén el ruido se convierte paulatinamente en discurso, y en la segunda parte se vuelve identificable la inequidad de la repartición de lo común. Los personajes centrales señalan la parte que les falta y las miradas de las madres exponen el desacuerdo estructural constitutivo de toda política, aquel que, en este caso, expulsa a sus hijos a transitar situaciones de vulnerabilidad y exposición



.Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, 2020)

⁹ Ibid., 45. El destacado es mío.

¹⁰ Utilizamos aquí el término “sensibilizar” en línea con el pensamiento de Cecilia Macón. La autora establece una diferencia entre “visibilización” y “sensibilización” con el objetivo de reforzar el carácter de resistencia frente a la insensibilidad ante la injusticia. Esta idea se profundiza en este trabajo más adelante.

¹¹ Martel, *Un destino común*, 37.

¹² Ibid., 37.

¹³ Ibid., 37.

A su vez, para profundizar en la configuración del contexto argentino contemporáneo cabe retomar las ideas principales del libro *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*, escrito por Florencia Angilletta. En los cinco capítulos que componen el libro, Angilletta explora las modulaciones de los feminismos en la arena política argentina. Para pensar la película resulta productivo retomar las preguntas que plantea para pensar la violencia como el signo de la vida moderna. La violencia ocupa y preocupa a los protagonistas y a sus madre, y enmarca la práctica del aborto en su arista de peligrosidad. En esta película, el exterior es intrínsecamente violento y la aparición corrosiva del Estado contiene una violencia explícita figurada en las detenciones arbitrarias en medio de la noche, la persecución a los jóvenes de los barrios populares y la criminalización de las jóvenes que esperan acceder a un aborto seguro. Sin embargo, las escenas dedicadas a pensar las alternativas frente a un embarazo no deseado transitan un terreno poroso. Angilletta se encarga de pensar la vida en común a partir del interrogante “¿cómo organizar las distinciones entre vulnerabilidad, precariedad, daño, delito?”¹⁴ y señala que es la ley la encargada de organizar esas sutiles diferencias. En esa línea, la autora propone que la vulnerabilidad y la precariedad están contenidas en toda vida expuesta a los otros; que el daño refiere a todo aquello que no podría ser protegido desde el Estado, y que el delito es aquello sobre lo que la protección estatal debe estar garantizada¹⁵.

En el filme, estas cuatro vertientes se amalgaman hasta tornarse indiscernibles. La vulnerabilidad de la joven frente a las escuetas opciones que se le presentan como posibles empuja a la decisión de acceder a un aborto clandestino. Si bien la preocupación del personaje está ligada a la muerte aparejada al aborto en esas circunstancias (Juliana enfatiza que puede morir en varios diálogos con su novio, Lautaro) no deja de complejizarse la noción misma de delito ya que la protección del Estado, encarnada en la noción de legalidad, se vuelve en contra de la adolescente. Fueron los feminismos los que desataron el nudo que unía al aborto con el delito en su modo de “dinamita[r] la distinción entre público/privado/estatal. Politizar tiene una dimensión política: que ‘lo privado’ no sea un espacio privado de derechos”¹⁶. En la película, el aparato estatal interviene en su deficiencia y acude para perseguir, victimizar o culpabilizar.

El filme está pensando la incidencia del diálogo entre los feminismos y el Estado en una historia mínima, particular y específica. La ficción construye una idea acerca de la política en tanto “denuncia desgarrada desde la exclusión y la opresión originaria fundante de este estado de cosas”, como describe Catalina Trebisacce para pensar el feminismo como un gesto de desacuerdo¹⁷. En otras palabras, podría decirse que la trama narrativa de la película se sostiene sobre el reclamo por la parte que falta o en la denuncia por una nueva repartición de lo sensible. Los discursos, construcciones y

¹⁴ Angilletta, *Zona de promesas*, 100.

¹⁵ Ibid., 100-101.

¹⁶ Ibid., 103.

¹⁷ Trebisacce, “Habitar el desacuerdo”, 189.

tránsitos de los personajes contienen un señalamiento al estado de cosas en su carácter de injusto e inequitativo. El desacuerdo que postula Rancière es aquí intrínseco a los feminismos que es, a su vez, la perspectiva desde la cual estamos pensando el acercamiento a esta película.

La ausencia de ley, que para Angilletta funciona como la que distribuye una cierta relación entre las palabras y las cosas y que, por defecto, “nunca contiene lo que se espera de ella”¹⁸, en la película desemboca en la transgresión de la norma en post de conservar la vida y de sostener la imaginación de un futuro acorde a lo esperado. Los personajes centrales funcionan como una sinécdoque de la comunidad, encarnando dos conflictos políticos que atraviesan sus cuerpos de maneras específicas y generizadas. En el caso de Lautaro, la persecución policial y en el caso de Juliana las restricciones para abortar. Trabajaremos el análisis considerando que el cine permite “interrogar, en sus claves representativas –visuales, narrativas– los vínculos que [las] películas mantienen con cada presente considerado”¹⁹.

2. Las motitos: La maternidad bajo una lupa

2.1. Miradas adolescentes

cómo cada generación está encendida y rota a su manera.

Florencia Angilletta

Las motitos puede inscribirse en el género cinematográfico denominado con el anglicismo *coming-of-age*, esto es, un crisol de películas cuyo soporte temático es la transformación y el crecimiento de protagonistas jóvenes. Puntualmente, abrevan en la construcción de un grupo de personajes tipificados: protagonistas que se topan con conflictos internos y externos que los obligan a adentrarse (las más de las veces precipitadamente) en el terreno de las decisiones adultas. Debido a que este género puede incluir protagonistas adultos, Alistair Fox²⁰ propone tres categorías para leer estas películas en función de las edades de sus protagonistas²¹. En primer lugar, las dedicadas a los “pre-adolescentes”, aquellas películas que incluyen protagonistas de doce o menores de doce años. En segundo lugar, las entendidas como “de adolescentes”

¹⁸ Angilletta, Zona de promesas, 100.

¹⁹ Amado, *La imagen justa*, 17.

²⁰ Fox, *Coming-of-age cinema New Zealand*, 5.

²¹ En el original: “Coming-of-age stories can be told with characters of any age, but no matter what the age of the character, they all explore a *growth* into some form of mature awareness. As Selbo puts it, ‘even if the characters are adult, there may still be traits of childhood or adolescence (insecurities, residual anger, neuroses that block forward progress, and more).’” (Fox, *Coming-of-age cinema New Zealand* 5). La traducción es mía.

con personajes protagónicos que oscilan entre los trece y los diecinueve años. Por último, las “post-adolescencia” en las cuales los personajes tienen veinte años o más²².

El grupo protagónico de *Las motitos* puede leerse bajo esta división. El personaje de Juliana otorga el marco para decodificar el filme como una *coming-of-age* de adolescentes, mientras que su hermana menor Jose (Catalina Pereyra) se incluye en la primera categoría y su madre, Florencia, en la tercera. La línea que las pone en contacto y que, indefectiblemente, las hace entrar en tensión es un guion de género particular y específico: el guion impreso sobre la maternidad, aquel que la tiñe de mandatos, preceptos, juicios y valores. Por un lado, Juliana rehúye a su madre, rechaza lo que percibe como autoritarismo y control, no atiende sus llamadas y desoye sus indicaciones. Por el otro, Juliana le devela a su hermana –sin intención, casi ignorando sus efectos– los pormenores del ingreso al mundo adolescente, aquel del coqueteo, del noviazgo y de la experimentación. Esta lógica está plasmada en el filme a partir de las miradas que se posan sobre Juliana. Mientras ella escapa por los ventanales de su casa, la madre la observa desde lo alto de la escalera. Mientras ella baila con una amiga, su hermana menor husmea desde el marco de la puerta imitando sus movimientos de manera desprolija y descoordinada (Ver Imagen 1 y 2 e Imagen 3 y 4).



Imagen 1 y 2. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Plano y contraplano de Juliana y su madre, Florencia.

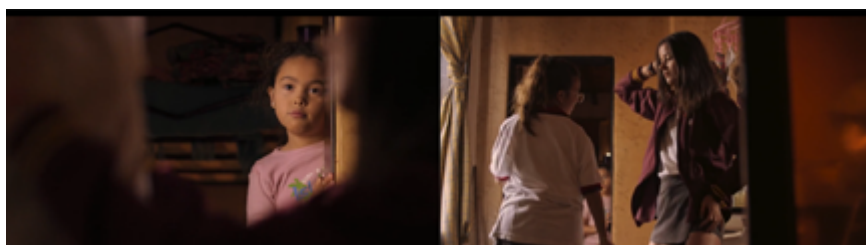


Imagen 3 y 4. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Plano y contraplano de Jose y Juliana.

²² En el original: “Characteristically, however, coming-of-age films fall into three categories: (1) the *pre-teen*, involving a protagonist who is twelve years of age or younger; (2) the *teen/adolescent*, with a protagonist who is between thirteen and nineteen years of age; and (3) the *post-adolescence*, in which the protagonist is twenty years and over.” (Fox, *Coming-of-age cinema New Zealand* 5). La traducción es mía.

Para analizar a los demás personajes puede replicarse la categorización que marca a las películas *coming-of-age*. En este caso, Lautaro se espeja con Juliana como protagonista joven. En el ámbito familiar, su madre, Ana, y sus dos hermanos menores amplían y profundizan el parámetro. En el entorno social, su amigo y confidente Hueso (Alan Cabanillas) cumple la misma función que Emi (Martina López Vidal) para Juliana. Ambos participan de las decisiones y construcciones de opinión de sus amigos.

Para enfatizar la incorporación en el registro de las *coming-of-age* podemos pensar en la relación entre Lautaro y Hueso, quienes presentan dos escenas sostenidas en una intimidad amistosa basada en la confidencia. Una confidencia que contiene experiencias vitales de puro contacto con el mundo de la adultez, es decir, vivencias que son comprendidas como precipitadas por los protagonistas. Para Lautaro, el embarazo de Juliana resulta sorpresivo y se percibe como una situación sin una salida próxima. Para Hueso, el cuidado de su madre enferma y, más adelante su fallecimiento, tiñen de preocupación su estado de ánimo.

El punto nodal del filme está compuesto por las preguntas acerca de la maternidad. La cercanía con la posibilidad de convertirse en madre determina los tránsitos y diálogos de la protagonista, Juliana, presa de la pregunta por el futuro. Las madres son presentadas en su despliegue cotidiano, esto es, mientras observan, juzgan, cuidan, sobreprotegen o invaden al tiempo que realizan las labores de cuidado y sostenimiento de la vida (cocinar para dar de comer, lavar y tender la ropa, estirar las sábanas y acomodar los colchones). Con su embarazo inesperado, Juliana comienza a transitar el mundo a través de una mirada inquisitoria, una mirada que se posa de modos extraños —por la espalda, por sobre los hombros, casi de refilón— sobre madres y bebés con los que se cruza por el barrio. Pero es su madre la que concentra toda su atención. Juliana se transforma en voyeur de su propia cotidianidad, alejándose del automatismo y concediéndole un momento de contemplación a los modos de actuar de Florencia. La cámara la acompaña en la mirada o, en su defecto, la devela desde lejos como espectadora del entorno.

Esa mirada interrogativa le permite esbozar una pregunta singular, específica y particular acerca de la historia de su propia madre. Una pregunta que aparece, caída luego de un largo silencio, durante una conversación que mantiene con su padre mientras ella lo acompaña en su jornada laboral. Es la primera aparición de su padre (Gabino Penillas), quien no lleva un nombre propio y es sólo referenciado a través de su función paterna —“pa, papá”— por otros personajes y que está allí para suplir una carencia que no puede resolverse (aún, por el momento) en una conversación entre madre e hija. Durante ese encuentro, Juliana le pregunta el porqué del casamiento con su madre. Su padre aclara que no están ni estuvieron casados, pero que sí estuvieron muy enamorados. Y agrega “además, se embarazó”. Ese comentario da pie a Juliana para deslizar una pregunta que es para él y, a su vez, para ella misma: “¿Y si no hubiera estado embarazada de mí?”. Con la cabeza sobre unos papeles, desde el fuera de campo, el padre, categórico, replica: “Los ‘hubiera’ no existen”. La distancia aterradorante que existe entre la posibilidad de acceder a un aborto y su deseo de

acceder a un aborto y, a su vez, la cercanía escalofriante con la advenediza repetición de la historia de sus padres es concluyente, la escena termina porque la conversación ya no puede continuar, ahí no queda nada por decir.

El “hubiera” que no existe para el padre, y que pareciera clausurar también las posibilidades de Juliana, condensa la ausencia de un marco legislativo que pudiera proporcionar un abanico de decisiones factibles para el caso de embarazos inesperados o no deseados. El miedo que Juliana manifiesta en distintos diálogos es la forma que toma en la película la desprotección por parte del Estado, la presencia de un agujero en la legalidad. No es tanto el tránsito entre lo legal y lo ilegal, sino el pasaje entre conservar la vida o arriesgarse a la muerte lo que preocupa a Juliana. Tal como señala Mabel Bellucci “quienes abortan prefieren correr riesgo de muerte a la certeza de tener que subordinarse al mandato de una maternidad obligatoria”²³. Como la decisión está tomada desde el inicio del filme la cámara insiste en acompañarla en sus confusiones y en su determinación.

A su vez, el silencio estatal cobra su reverberación en los silencios y susurros de la joven. Juliana murmura confesiones veloces con Lautaro, encargado de proponer diferentes métodos para detener el embarazo que no terminan de convertirse en opción para su novia. La forma del secreto es resaltada por la espacialidad que habilita estas conversaciones, las más de las veces en los límites entre las puertas del hogar y el exterior, sobre la moto y el asfalto, y con el motor encendido.

También Lautaro modifica su modo de vincularse con el mundo a partir de la noticia del embarazo. Dentro de su casa incorpora un acercamiento *extrañado* al mundo que lo rodea, deja a sus hermanos y a su madre hablando solos, las habitaciones y el comedor se tornan espacios asfixiantes, las comidas sobre la mesa son apresuradas. Para construir una sensación de desconcierto, la película elige los primeros planos de los personajes centrales, sus rostros perdidos o cautivados por elementos fuera de campo que, al develarse, están fuertemente asociados con la maternidad por venir. El diálogo entre el campo y el fuera de campo suele estar sostenido por la mirada y el silencio de los protagonistas (Ver Imagen 5 y 6).

En ambos casos la conversación acerca del embarazo está habilitada por fuera del espacio familiar. Lautaro conversa cómplice con Hueso y Juliana lo secretea durante un recreo de la escuela. Sin embargo, ninguno de los confidentes logra presentarles soluciones o alternativas. Para ellos también pareciera tratarse de una situación sin “hubiera” posibles.

²³ Bellucci, *Historia de una desobediencia*, 395-396.

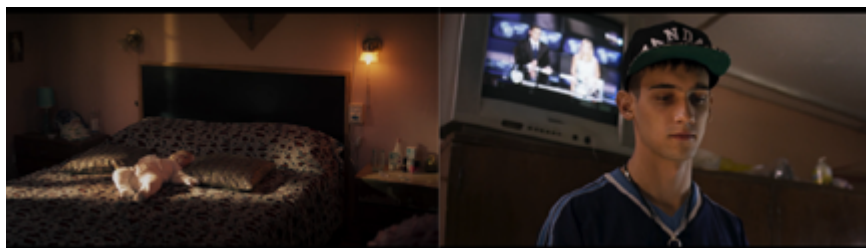


Imagen 5 y 6. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Plano y contracampo de Lautaro y su hermana.

De esta manera, la película plantea una idea acerca de la familia tanto como un espacio de cuidado y preservación como un esquema con destinos prefijados. Para los dos jóvenes protagonistas, sus familias son una puesta en escena de lo que indefectiblemente vendrá si no consiguen acceder a un sistema de salud que les permita decidir poner fin al embarazo.

Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre ambos. Mientras Lautaro recorre los espacios de su casa en silencio y soledad, Juliana mira mientras es mirada. Su hermana menor, Jose, replica la posición de espectadora de Juliana y se posa sobre marcos de puertas o ventanas para imitarla en sus movimientos. En la casa de Juliana las miradas se cruzan y superponen. Juliana imita a su madre en sus gestos y Jose imita a Juliana en los suyos. El género como guión, como gestos reiterados y como condensaciones de movimientos repetidos se pone en evidencia²⁴.

Las escenas de baile son las más paradigmáticas para pensar esta copia y repetición que devela al género como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos²⁵. Además, son las escenas que presentan a los personajes *representando* unos movimientos para ser *vistos* por otros. Son una puesta en escena del cuerpo y del desahogo necesario luego de una situación de tensión. En el caso de Juliana, tras recibir un beso inesperado de su amiga, se dispone a bailar en medio de la casa. En lo que respecta a Florencia, tras descubrir el embarazo de su hija, sube a la terraza para bailar con varias amigas. Ambos despliegues son semejantes en su construcción: ocurren en la casa y con amigas. Y son vistos por Jose. La hermana menor abreva en los movimientos de su hermana y los pule mirando y copiando videos de internet. La computadora, más que la televisión, aparece como una tecnología audiovisual que propone coreografías del cuerpo y esquemas de movimientos y actitudes. Jose representa lo que ve y es la única de las tres que no es observada, lo que aquí significa que no es copiada. La

²⁴ En este pasaje, estamos pensando junto con el desarrollo conceptual de Judith Butler (1990) cuando sostiene que “el género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (p. 273). Por cuestiones de espacio no profundizaremos en el análisis descriptivo de todas las escenas en las cuales Juliana y Jose repiten actos y gestos que delinean una imagen sobre el género que quieren representar.

²⁵ De Lauretis, “La tecnología del género”, 8.

imbricación entre mirada e imitación resulta interesante para pensar la construcción del género. La mediación de la mirada singular, de cada una de estas mujeres, es la que permite diferenciarlas del arquetipo de la Mujer. Aquí, las mujeres están pensadas como “sujetos sociales” definidos por “la tecnología del género y engendradas por las relaciones sociales”²⁶.

Lautaro y Hueso bailan también, pero la diferencia entre las escenas radica en que no hay en la diégesis ningún observador (Imagen 7). Están solos y se mueven con los ojos cerrados. El plano es cerrado y pueden verse los rostros de los amigos bailando. El único espectador es el de la película, mientras que, en el caso de la familia de Juliana, el espectador encuentra una duplicación. Mira a otras mirar. La feminidad está espectacularizada, desplegada como representación, pero su destinatario está conformado por otras mujeres. Se desmonta así la escisión entre “activo/masculino y pasivo/femenino” que plantea Mulvey²⁷ para desarrollar los elementos constitutivos del placer de mirar.



Imagen 7. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Lautaro y Hueso bailan en el patio de Hueso.

Las miradas que recaen sobre Juliana tienen un doble filo. El de la imitación en relación con su hermana menor y el del escrutinio con respecto a su madre. Reiteradas son las escenas de Florencia mirando a su hija, siguiéndola por la casa u observándola en sus huidas con Lautaro. Tal es así que el descubrimiento del embarazo toma forma a través de una mirada. Florencia encuentra a su hija llorando encerrada en el baño y confirma lo que sospechaba. El diálogo del plano y del contraplano se acentúa, y en contraposición al silencio que rodea al embarazo, Juliana le reclama una palabra a su madre: “Decime algo”, le pide. Lo no dicho punza la relación entre ambas, y la imposibilidad de la palabra es otra de las formas de la clandestinidad. La madre

²⁶ Ibid., 13.

²⁷ Mulvey, “Placer visual cine narrativo”, 370.

atina sólo a decir que ya lo sospechaba, aunando la circulación por el exterior con la experimentación sexual.

Este momento es el punto de inflexión y el que segmenta la película en dos partes. La primera, regida por la sospecha de Florencia y las averiguaciones de Juliana. La segunda, con un montaje más acelerado, está atravesada por la resolución del problema: la madre realiza un par de llamadas, vista desde el marco de una puerta como una figura perdida en la profundidad de campo, el tío (Nicolás Cucinelli) la acompaña a realizarse un aborto y el orden armonioso de la casa se restituye. El secreto sobrevolaba la convivencia y, una vez resuelto, pareciera que la casa se transforma: las hermanas bailan juntas, ríen con la madre, escapan a su cama para dormir en una noche de calor y cortes de luz.

2.2. Madres de adolescentes

pero es martes y entra mi mamá
que no tenía que volver a entrar
deja una ropa sale
Mariano Blatt

El ámbito doméstico les permite a sus madres la posibilidad de acercamiento, de diálogo, y de protección del afuera, donde se encuentra lo público tensionado por el reclamo policial y el acecho de los efectivos en los barrios más pobres.

El filme presenta un modo de pensar el vínculo entre la familia y el exterior como un espacio en el cual se condensan ciertas dinámicas sociales del presente de la narración. El afuera se erige como un espacio de peligrosidad, y a la instancia privada se le adjudica “la característica de secreta y hasta clandestina, como resultado de afectos de generización”²⁸. Ambas madres tejen una relación con el exterior condensada en el miedo, que inevitablemente tiñe el lazo con sus hijos. Sin embargo, el temor toma formas disímiles en cada caso.

Por un lado, para Ana el peligro radica en cómo es visto su hijo a los ojos de los policías. Su preocupación está focalizada en cómo se viste, en cómo transita el espacio y con quiénes lo hace, intentando así evitar una detención arbitraria. Por otro lado, Florencia localiza en el afuera un peligro que no tiene que ver con la protesta social, sino con la sexualidad de su hija. El silencio que rodea al aborto es coincidente con el que rodea a la iniciación sexual de Juliana y Lautaro. El afuera es decodificado como el terreno propio para el encuentro amoroso. Así, el foco de la mirada de Carolina está puesto en las apariciones constantes de Lautaro en la puerta de su casa. Sin ir

²⁸ Macón, *Desafiar el sentir*, 48.

más lejos, Florencia aparece por primera vez en la película cuando Juliana besa a Lautaro sobre la moto y ella, desde la altura de la escalera, los observa con seriedad.

En otro barrio, cerca pero no tanto, Ana está atenta a los recorridos sonoros y lumínicos de la policía. Juliana no implica un peligro para su hijo, sino apenas una molestia o una distracción. Esta diferencia de lectura sobre el entorno está condensada en la escena de la detención de un vecino del barrio de Lautaro (Imagen 8 y 9).

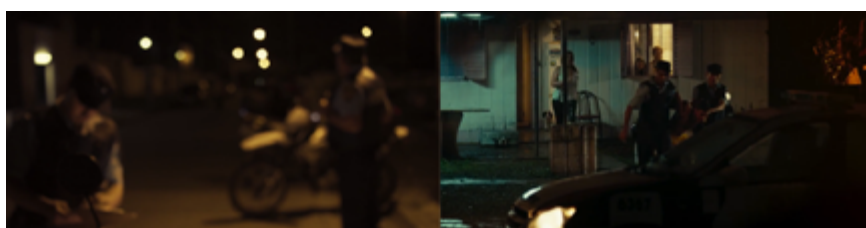


Imagen 8 y 9. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Lautaro y Hueso bailan en el patio de Hueso.

Por la noche, las órdenes policiales y los gritos de una mujer los despiertan y “Lautaro y su madre miran el allanamiento y la detención cubriéndose detrás de la cortina que tapa la ventana. La cortina los vuelve invisibles para el afuera, los apaña en su rol de testigos ocultos”²⁹. Se forma así una especie de espejo en el cual proyectarse, aquella madre, tan parecida a Ana y aquel joven, tan parecido a Lautaro, se presentan como una posibilidad del futuro cercano. Si Juliana halla dentro de su casa las imágenes de un futuro, por su parte Lautaro se replica en ese joven y Ana se encarga de subrayar esa similitud preguntando –en reiteradas ocasiones, casi dejando caer la misma pregunta una y otra vez– si él participó de alguna situación que lo incrimine.

En el cine, y particularmente en el cine producido en Argentina, la familia como núcleo de sentido atraviesa distintas modificaciones a través del tiempo y reformula su relación con el contexto histórico, a veces en consonancia y otras con leves interferencias. A partir de la década del noventa, la familia transforma su referencialidad con la coyuntura sociopolítica y pasa a caracterizarse por presentar una “evasiva del contorno alegórico y la preferencia por la literalidad”³⁰. Sin embargo, al estudiar el cine argentino contemporáneo, Zangrandi advierte que este rasgo no significa que la familia pierda, en las películas, su vinculación con la política sino que este giro “responde a una reterritorialización de la problemática familiar”³¹ y a una “politicidad” visible en el cine contemporáneo. Este aspecto emplaza a la familia en el espacio público y altera la organización de la vida social sobre el eje público/privado. Como señala el autor, “la familia se convirtió en un verdadero campo de batalla alrededor de nuevas normativas que movilizaron intensamente a la sociedad y la opinión pública

²⁹ Lencina, “Crítica de *Las motitos*”, 115.

³⁰ Zangrandi, “Lazos visibles. Proyecciones políticas”, 22.

³¹ *Ibid.*, 22.

en los últimos años”³². Entre esas normativas resalta la ley y la implementación de la Educación Sexual Integral a partir de 2006, la aprobación de la ley de Matrimonio Igualitario en 2010, la ley de Identidad de Género aprobada un año después y el proyecto de legalización de la Interrupción Legal del Embarazo.

En esta línea, las familias de *Las motitos* recuperan cierta tradición del cine argentino presentando una familia fragmentada que ofrece a los espectadores “un lenguaje, un clima, unos personajes”³³, es decir, que “nos entregan un mundo”³⁴. En ambos casos, un núcleo familiar sostenido económicamente por las madres y con padres desdibujados, borrados o no nombrados. Las dos familias conservan, tangencialmente, una relación alegórica con el contexto social y político. Pero es una alegoría tensionada, opaca, casi indefinible, que resquebraja su vínculo referencial con el contexto.

Las madres portan una doble encarnadura. Aparecen como figuras restauradoras del orden, que promulgan y sostienen una idea del deber y de la responsabilidad y que en sus discursos insisten en la inserción de sus hijos en un modo de vida disciplinado: ir a la escuela, ayudar con el trabajo, y acatar las normas de cierto orden moral. Sin embargo, en esa rigidez insiste un desvío. Para proteger a su hija de la falla de la ley vigente, Florencia transgrede la norma. Se comporta de manera indebida y esa decisión contiene un modo a contrapelo de ejercer la maternidad. La madre de Juliana esboza una familia que en su displicencia señala los quiebres del contexto social.

En la decisión de ignorar la ley hay una puja por una nueva repartición de lo común. Esto es, frente al silencio que rodea al aborto, provocado por el afuera y reiterado en el adentro, la decisión de Juliana y la ayuda que brindan su madre y su tío se constituye como una aparición de lo sensible “que (...) define así un mundo de comunidad virtual –de comunidad exigida– sobreimpreso al mundo de los órdenes y de las partes que da su uso a todas las cosas”³⁵. En la secuencia narrativa que muestra a Juliana con su tío saliendo del ascensor y dirigiéndose a un pasillo con apenas una luz (Imagen 10) el silencio ocupa la escena y el fuera de campo se lleva consigo a los personajes. Sin embargo, esta secuencia aparece como el paradigma de los “mundos de disentimiento” o “mundos comunes –lo que no quiere decir consensuales–”³⁶, es decir, el mundo de la comunidad del cual surgen los sujetos que, en y desde su disentimiento, están proponiendo y pujando por una nueva repartición de lo sensible.

³² Ibid., 22.

³³ Aguilar, *Otros mundos* 23.

³⁴ Ibid.

³⁵ Rancière, *El desacuerdo. Política filosofía*, 78.

³⁶ Ibid., 79.

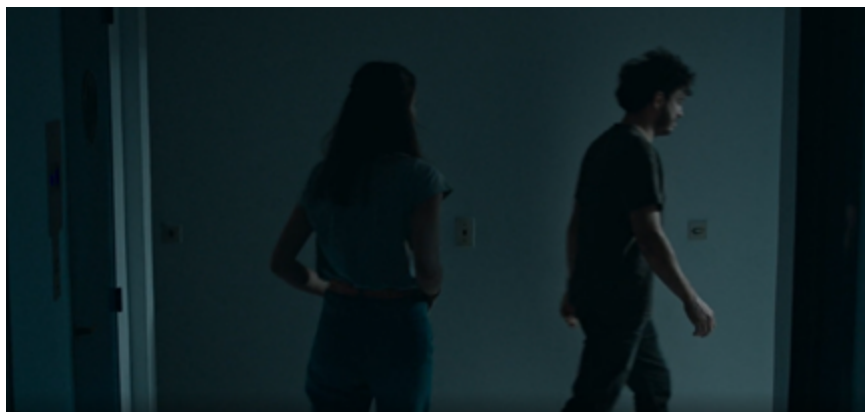


Imagen 10. Fotograma de *Las motitos* (Inés Barrionuevo y Gabriela Vidal, Argentina, 2020). Juliana y su tío ingresando al departamento para llevar a cabo un aborto.

La politicidad de la familia está allí, en la política de sus acciones. Esta película focaliza en una experiencia cotidiana, trasmutando la microhistoria de los protagonistas y sus familias en una manera de pensar el contexto de disputas y tensiones políticas. La familia aparece como resguardo frente a las desigualdades que propone el mundo exterior y, al mismo tiempo, es un terreno de imaginaciones. Desde un principio, el eje está colocado en la relación intergeneracional entre mujeres. El movimiento es triangular: Juliana mira a su madre que le devuelve la mirada mientras mira a su hermana que la mira a Juliana. Esa estructura familiar propone otra organización de la vida doméstica por fuera del arquetipo de una familia tradicional. A su vez, en esta película la decisión de abortar es impulsada por el entorno familiar y, una vez pasada la intervención quirúrgica, Juliana descansa y recibe cuidados amorosos de su madre. La tensión de la primera parte del filme se aliviana dando paso a un tránsito más cálido en ese ámbito doméstico.

Allí también está localizada su politicidad, en el reemplazo de la violencia o la posible culpabilización de Juliana por el cuidado que proporciona su madre. Las escenas del final de la película proponen una “sensibilización” que permite “señalar la resistencia como una manera de objetar la insensibilidad, el adormecimiento o el entumecimiento ante la injusticia”³⁷. El sutil intercambio entre un gesto de reproche o reclamo por el del apoyo y la protección develan una manera de pensar el contexto de disputas y tensiones políticas en torno a la falta de una ley que no sólo permita, sino que además otorgue las condiciones para abortar.

³⁷ Macón, *Desafiar el sentir*, 240-241.

3. Espacios signados: géneros y espacios públicos

En el apartado anterior se mencionó que la película está inscrita en el género *coming-of-age*, y que en este tipo de filmes los personajes centrales establecen, de manera anticipada, un contacto con el mundo adulto. En el caso de *Las motitos* Juliana y Lautaro se topan con ciertas decisiones entrelazadas con la adultez a partir de su salida hacia el exterior del hogar. Por un lado, para Juliana el exterior se traduce en un lugar propicio para sus primeras experiencias sexuales. La película decide comenzar desde el embarazo y eludir cualquier situación de encuentro amoroso. El terreno de la sexualidad aparece en las elisiones o en los silencios. Por otro lado, Lautaro se topa con una ciudad que lo repele. La policía se convierte en un peligro o un obstáculo a sortear. El entorno que debería presentarse como propicio para el tránsito, la experimentación y el encuentro con los pares se vuelve hostil.

La circulación por el espacio público está signada por el género. Giuliana Bruno, en su ensayo “Una Geografía de la Imagen en Movimiento”, discurre acerca del vínculo entre el cuerpo, el cine y la arquitectura. Una de sus preguntas centrales es acerca de cómo se conecta el cuerpo con el espacio y cómo esta conexión plantea diversos relatos de género, relatos espaciales de la sexualidad que, afirma, no suelen ser tomados como eje en los estudios filmicos. Para llevar adelante un análisis en esa línea, sugiere que:

el cine y la arquitectura sean tomadas como prácticas sexuales unidas por sus relatos públicos de la vida privada. El cuerpo-en-el-espacio es el terreno narrativo donde estas prácticas se reúnen en suelo público-privado. (...) El avance, más bien, debe partir desde la 'división sexual' hacia la espacialidad; es la historia del espacio cinematográfico la que aquí se une a la historia del cuerpo. Por lo tanto, la pregunta concierne el modo en que el género moldea nuestro escaneo espacial como sujetos³⁸.

Tal como señala Bruno, el género moldea la relación con el espacio, así como el espacio transforma las posibilidades de tránsito en función del género. En lo que refiere a *Las motitos*, para Juliana el espacio público está completamente anexado a la sexualidad. Sus paseos en el exterior son siempre en compañía de Lautaro y la única escena que presenta un momento de ocio con un grupo de jóvenes desemboca en una situación violenta entre varones debido a que ella es utilizada como sujeto de burla y coqueteo en una batalla de rap. En ese momento, es apenas “la novia de”. La escena remite a lo que John Berger³⁹ describe como “los hombres *actúan* y las mujeres *aparecen*”. Es uno de los pocos momentos del filme en el cual los guiones de género se siguen al pie de la letra: Lautaro quiere pelear con el joven que coquetea con Juliana, Juliana está parada detrás de él, en silencio y con la cabeza gacha. Además, Juliana escucha cómo es *mirada* por sus pares.

³⁸ Bruno, “Geografía Imagen Movimiento”. El destacado es mío.

³⁹ Berger, *Modos de ver*, 27.

Sin embargo, en lo que resta de la película la repartición de lo público y lo privado trastoca el guión de género establecido, aquel que estipula la domesticidad para llevar adelante la vida de las mujeres y lo público como el terreno fértil para la vida en comunidad de los hombres. En este caso, Juliana percibe el ámbito doméstico como amenazante y Lautaro está en permanente movimiento arriba de su moto. La habitabilidad del espacio público se ve coaccionada para Lautaro debido a la presencia policial. El *callejeo* se transforma en derroteros, y Lautaro sólo se mueve a sabiendas, de un destino hacia otro. Como el espacio público está *trastocado*, se transforma en el espacio de lo inaccesible, reglado con normas y leyes que resultan ajenas. Esto es, el “afuera” del hogar se presenta como un espacio *intervenido* por la institución policial y por el sistema de salud.

Esa distancia doble —con las propuestas de género y con la repartición de lo público— construye desde la trama narrativa una idea sobre el Estado. *Las motitos* se inscribe en una serie de películas que imbrican los feminismos con el Estado —sea en tensión, sea acompañados o enemistados profundamente⁴⁰. Tal como explicamos más arriba, la ausencia de un horizonte permisivo respecto al aborto, inscrita en el filme a través del silencio que rodea la decisión de Juliana, devela la falta de una política de salud pública, la falla de un “horizonte de derechos”⁴¹ constitutivo de la democracia.

La puesta en escena enfatiza la sensación de exclusión en relación tanto con el ámbito doméstico como con el espacio exterior. En línea con Victoria Lencina, podemos pensar que “el uso y el empleo que tienen los marcos de las puertas y las ventanas en *Las motitos* (...) delinean una relación entre el adentro y el afuera. En ese *entre* se inscribe una integración y a su vez una exclusión”⁴². La mirada de los protagonistas habita y traspasa ese *entre*. Son ellos los que resaltan un chirrido insistente, un desconcierto tanto en el adentro como en el afuera.

Sin embargo, la incursión de Juliana en el terreno de lo considerado ilegal no es punitiva ni significa para el personaje un final trágico. Por el contrario, desde el plano narrativo la película amplía el espectro de lo posible a través del rechazo del personaje central al mandato de maternidad celebrando su decisión por salirse del destino de género prefijado y figurado en su madre. Algo parecido ocurre con Lautaro, quien insiste en apropiarse de la vía pública a pesar de la represión policial, junto con la represión policial. Sin embargo, en estos dobles insiste por aparecer una pátina de género. La decisión de Juliana contempla una ruptura generacional con su madre, ligándose con el contexto de producción de la película, que permite distanciar la experiencia del género “femenino” de la maternidad. Tal como recupera Angilletta:

⁴⁰ Por citar algunos ejemplos, estamos pensando en *Alanis* (Anahí Berneri, Argentina, 2017); *Crímenes de familia* (Sebastián Schindel, Argentina, 2020); *No nos llamamos más* (Wanda López Trelles, Argentina, 2022); *Belén* (Dolores Fonzi, Argentina, 2025), entre otras.

⁴¹ Angilletta, *Zona de promesas*, 165.

⁴² Lencina, “Crítica de *Las motitos*”, 115. El destacado pertenece al original.

“La maternidad ya no es destino. Los feminismos hacen crujir su imperativo”⁴³. Al mismo tiempo, la compañía que Florencia otorga a su hija es también una manera de habitar la maternidad desde otras aristas afectivas, vinculadas con el acompañamiento y el apoyo.

Los personajes protagónicos resaltan cómo la desprotección del Estado puede generar, entre otras sensaciones y afecciones, temor. Aún así, en esta película se encargan de sortear la quietud que define al temor y pulsar por modificar apenas algo de su entorno. Podemos pensar con Angilletta que esta decisión demuestra cómo “no toda imaginación política es imaginación estatal”⁴⁴. Las vidas que trazan los personajes delimitan una imaginación política que discrepa de la permeabilidad del Estado sobre las cotidianidades.

Este gesto de imaginación política –imaginar allí donde parece estar todo dado o todo perdido, todo señalado y repartido– demuestra cómo “las imágenes crean lo político desde las cláusulas representativas de la ficción, desde la realidad material del mundo o con el registro documental de sus eventos”⁴⁵. La ficción lacera el vínculo estrecho entre los acontecimientos y sus interpretaciones, entre los roles de género y sus contratos actitudinales, entre lo concebible y lo posible.

4. Conclusiones

Las motitos tuvo su estreno en un contexto de albor político. La aprobación e implementación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo constituyó un punto de quiebre para la consolidación política de las mujeres y de los colectivos feministas como sujetos de derecho. La ampliación del espectro de lo posible permitió comenzar a imaginar nuevas modulaciones de género, otras posibilidades de tránsito y experimentación del terreno de la sexualidad, y la visibilización de prácticas antes clandestinas que, se creía y confiaba, podían quedar atrás. En ese entorno, *Las motitos* consolida una manera de pensar acerca de los efectos cotidianos de las inhabilitaciones políticas. Allí donde la imposibilidad del decir encuentra su cauce, y Juliana logra abortar, seguir adelante con su noviazgo y recomponer la relación con su madre y hermana, radica la explicitación de un Estado que falla, que falta. Y si bien, a la manera de Angilletta⁴⁶, comprendemos que “los feminismos en la Argentina no empiezan ahí” sí podemos decir que “desde entonces impactan un nuevo orden sensible –para matizarlo, discutirlo o incluso confrontarlo–”. Esa reconfiguración del orden sensible que obtuvo su forma a nivel institucional se presenta en la película como un desvío, como una puja por parte de los sujetos para reconfigurar lo que les es dado. Incurrir en la ilegalidad es lo que les permite preservar la vida, continuar con la vida,

⁴³ Angilletta, *Zona de promesas*, 177.

⁴⁴ Ibid., 21.

⁴⁵ Amado, *La imagen justa*, 45.

⁴⁶ Angilletta, *Zona de promesas*, O.

modificar sus vidas. En esa propulsión radica una potencia de modificación capilar y anónima que permite imaginar lazos –pequeños, a veces invisibles– para sostener y alentar otra manera de vivir.

Bibliografía

4.1. Bibliografía citada

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Angilletta, Florencia. *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Bellucci, Mabel. *Historia de una desobediencia. Aborto y feminismo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Bruno, Giuliana. “Una Geografía en la Imagen en Movimiento”, en *laFuga*, 20, 2017, 2004.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 1990.
- De Lauretis, “La tecnología del género”, en *Revista Mora*, N°2, 6-34, 1996.
- Fox, Alistair. *Coming-of-age cinema in New Zealand. Genre, Gender, and Adaptation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Gutiérrez, María Alicia. “Feminismos en acción: El debate de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo”, en *Sociales en debate*, n°14, 1-7, s/f.
- Lencina, Victoria. “Crítica de *Las motitos*”, en *La Otra Isla*, n°5, 112-117, 2021.
- Macón, Cecilia. *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Omnívora Editora, 2021.
- Martel, Lucrecia. *Un destino común. Intervenciones públicas y conversaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2025.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”, *Documentos de trabajo* vol. 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/ Instituto de Cine y RTV y Minneapolis, University of Minnesota, julio 1988.
- Russo, Juan Pablo. “Crítica de ‘*Las motitos*’, aborto, estigmatización y violencia institucional”, en *Escribiendo cine*. Disponible en: <https://www.escribiendocine.com/noticias/2020/11/27/5497-las-motitos> (Revisado 5/07/2026).
- Trebisacce, Catalina. “Habitar el desacuerdo. Notas para una apología de la precariedad política”, en *Debate*, pp. 185-190, 2018.
- Visconti, Marcela. “De niñas, monjas y ‘malas’. Figuras de la maternidad en el cine

argentino del siglo XXI”, en *Cuaderno 138*. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2021/2022), pp. 163-181, 2021.

Zangrandi, Marcos. “Lazos visibles. Proyecciones políticas de la familia en el cine argentino contemporáneo”, en *TOMA UNO*, n°8, 19-34, 2020.

4.2. Bibliografía consultada

Aimaretti, María Gabriela. “Madres extraordinarias en los cines clásicos de Argentina y España”, en *Accadere. Revista de Historia del Arte*, n°7, pp. 87-112, 2024.

Esposito, Roberto. Diez pensamientos acerca de la política. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2025.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fiordo, 2023.

Filmografía

Barrionuevo, Inés Maíra y Gabriela Vidal: *Las motitos*. Buenos Aires: Gualicho Cine, 2020.