

La organización social del cuidado en el sistema penitenciario. Las cuidadoras en *Por sus propios ojos*, *La visita* y *Las ranas*

Por Laura Olivero*

Resumen: El cine argentino contemporáneo ha abordado la experiencia de mujeres que visitan y proveen cuidados a prisioneros, visibilizando el refuerzo de un rol femenino que se construye ante la ausencia de una corresponsabilidad en la organización social del cuidado. Desde una perspectiva que articula la teoría cinematográfica con los estudios sobre el cuidado y la prisión, se analiza la representación del disciplinamiento físico y moral de las cuidadoras en los filmes *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *La visita* (Leandro Colás, 2019) y *Las ranas* (Edgardo Castro, 2020). Estos relatos se focalizan en los costos que implica trasladar el trabajo de cuidados desde la esfera doméstica al espacio de encierro, como ser el incremento laboral, la vulneración del derecho al cuidado ejercido por la violencia institucional y la demanda de una conducta abnegada.

Palabras clave: cine argentino, prisión, organización social del cuidado, género, trabajo de cuidados

A organização social do cuidado no sistema penitenciário. As cuidadoras em *Por sus propios ojos*, *La visita* e *Las ranas*

Resumo: O cinema argentino contemporâneo tem abordado a experiência de mulheres que visitam e prestam cuidados a prisioneiros, visibilizando o reforço de um papel feminino que se constrói diante da ausência de uma corresponsabilidade na organização social do cuidado. A partir de uma perspectiva que articula a teoria cinematográfica com estudos sobre o cuidado e a prisão, este trabalho analisa a representação do disciplinamento físico e moral das cuidadoras nos filmes *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *La visita* (Leandro Colás, 2019) e *Las ranas* (Edgardo Castro, 2020). Esses relatos enfocam os custos envolvidos na transferência do trabalho de cuidados da esfera doméstica para o espaço de confinamento, como o aumento da carga de trabalho, a violação do direito ao cuidado exercida pela violência institucional e a exigência de uma conduta abnegada.

Palavras-chave: cinema argentino, prisão, organização social do cuidado, género, trabalho de cuidados.

The social organization of care in the penitentiary system. Caregivers in *Por sus propios ojos*, *La visita* and *Las ranas*

Abstract: Contemporary Argentine cinema has addressed the experience of women who visit and provide care to prisoners, highlighting the reinforcement of a female role that is constructed in the absence of shared responsibility in the social organization of care. Drawing on perspectives from film theory, care studies, and prison studies, this paper analyses the representation of the physical and moral disciplining of the caregivers in the films *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *La visita* (Leandro Colás, 2019) and *Las ranas* (Edgardo Castro, 2020). These narratives focus on the costs involved in transferring care work from the domestic sphere to the prison environment, such as increased workload, the violation of the right to care exercised by institutional violence, and the demand for selfless behaviour.

Key words: Argentine cinema, prison, social organization of care, gender, care work.

Fecha de recepción: 14/01/2025

Fecha de aceptación: 02/10/2025

Introducción

En el cine argentino contemporáneo nos encontramos con una representación del sistema penitenciario que se expande sobre sus muros externos e incorpora a las mujeres que mediante sus visitas asisten material y emocionalmente a los hombres encarcelados. La decisión de privilegiar el punto de vista de estos personajes femeninos transgrede la invisibilidad en la que se sumerge la experiencia de este colectivo de “cuidadoras”, categoría que proponemos para analizar el abordaje de dichos roles en los filmes *Por sus propios ojos* (Liliana Paolinelli, 2008), *La visita* (Leandro Colás, 2019) y *Las ranas* (Edgardo Castro, 2020).

El cuidado es una noción pluridimensional que abarca dimensiones que pueden involucrar tanto a la economía, así como al derecho y a la ética. Su presencia es un factor clave para el sostenimiento de la vida y en su distribución intervienen

distintos agentes que configuran una *organización social del cuidado*¹ de la que participan las familias, el Estado, el mercado y las organizaciones comunitarias.

En las películas mencionadas la construcción del papel de la cuidadora expresa de manera exacerbada las funciones que cumplen las mujeres provenientes del universo familiar y afectivo, en tanto son las principales proveedoras de cuidados ante la ausencia de una corresponsabilidad social y de género. El incremento de los costos que implica trasladar el trabajo de cuidados desde el espacio doméstico al espacio de encierro se manifiesta en el orden físico y moral a través de una representación que problematiza la abnegación y el disciplinamiento físico de estos cuerpos itinerantes que atraviesan, dentro de la puesta en escena, los difusos límites entre el documental y la ficción.



La visita (Leandro Colás, 2019)

¹ En adelante, "OSC".

La representación cinematográfica del espacio carcelario

La cárcel ha sido tempranamente objeto de representación en la cinematografía argentina, tomando por caso la utilización de imágenes y ambientación del penal de Sierra Chica en las producciones de Julio Irigoyen *Espectros en las sierras* (1915), *Sierra chica* (1938) —precedida por un cortometraje documental sobre la institución en 1929— y *Su íntimo secreto* (1948).² Entre los films en que se despliega como un escenario primordial destacaremos el policial *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) y aquellos que abordan la prisión femenina como *Mujeres en sombra* (Catrano Catrani, 1951), *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), *Las procesadas* (Enrique Carreras, 1975), *Atrapadas* (Aníbal Di Salvo, 1984), *Correccional de mujeres* (Emilio Vieyra, 1986) y *Leonera* (Pablo Trapero, 2008).

El espacio transitado por los personajes reclusos posee la característica de encontrarse signado por normativas institucionales bajo el amparo de la justicia. Por tanto, como plantea Clara Kriger (2025) refiriéndose al género policial, cuando hablamos de la ley y de su administración se pone en relieve la intervención del Estado como agente mediador en la resolución de conflictos dentro del orden social. Instalándose en los filmes, de tal manera, los conflictos privados en la esfera del debate público. El riesgo del cuestionamiento estatal que conlleva la representación cinematográfica del ámbito carcelario se hace manifiesto en la censura que subyace a los carteles disuasivos que dan inicio a dos de las películas citadas, en cuyas leyendas se puede leer: “sucedió o pudo suceder hace varios años... Entonces las cárceles no eran como ahora...” (*Apenas un delincuente*); así como también: “este relato es fiel a una dramática realidad —ya superada— que en su momento dio origen a trascendentes

² Este recinto adquirirá a fines de siglo un notorio protagonismo en los medios de comunicación a raíz del motín ocurrido en la Semana Santa del año 1996, conflicto encabezado por “los doce apóstoles” (como los denominó la prensa) que desencadenará un plegamiento de protestas en la mayoría de los establecimientos dependientes del Servicio Penitenciario de Buenos Aires entre el 30 de marzo y el 7 de abril. Los trágicos eventos sucedidos durante la toma de rehenes en dicha cárcel serán llevados a la ficción en el film *Motín en Sierra Chica* (Jaime Lozano, 2014).

medidas para cambiar el régimen de ciertos establecimientos penales donde ocurrieron tan deplorables episodios” (*Las procesadas*). El penal incluso puede asumir los contornos de un “Estado benefactor” en el caso paradigmático del filme *Deshonra* de Daniel Tinayre (Aguilar, 2007), en donde mediante la articulación entre el relato y su contexto político se incorpora a la narrativa melodramática las reformas peronistas centralizadas en los derechos de los presos que introdujo el director de Institutos penales Roberto Pettinato.

Al reparar nuevamente sobre las películas propuestas para el presente artículo, podemos destacar dos aspectos diferenciales. En primer lugar, el protagonismo recae sobre un personaje itinerante que suele operar de modo subsidiario en las narrativas carcelarias. Su rol se asienta en el vínculo de los/as reclusos/as con el exterior y con la ilusión de redención y/o libertad, permaneciendo habitualmente en la incertidumbre y el fuera de campo el desarrollo de su cotidianeidad. En segundo lugar, en las interacciones se hace notoria, por una parte, la ausencia de figuras que ocupen elevados rangos jerárquicos. Por otra parte, se procede a una caracterización apática del personal de seguridad, muy distanciada como ser de aquel sadismo ejercido por las guardias presentes en las cárceles de mujeres de los filmes del siglo pasado. Mediante la puesta en escena de estos recintos se vislumbra el funcionamiento de un mecanismo burocrático en el que persiste un sesgo deshumanizado proveniente de los agentes institucionales, que si en películas como las mencionadas anteriormente llegó a manifestarse a través de la crueldad, en estos relatos lo hace a través de la indiferencia. La negligencia por parte del Estado y sus intermediarios abona el territorio de abandono por el que circulan los presidiarios y precipita la conformación de las redes de mujeres que aportan al sistema penitenciario su trabajo de cuidado para asegurar el bienestar de los reclusos. Una función de vital relevancia para quienes han solido ocupar, sin embargo, papeles marginales.

Estas son historias que versan sobre estrategias feminizadas para la supervivencia. En su accionar intentan paliar las consecuencias de insalubridad que conlleva la indolencia del aparato estatal respecto a las condiciones habitacionales de los internos. Una problemática infraestructural que al ser trasladada para su resolución al orden privado y familiar revela el carácter político que reviste la intervención de las cuidadoras. La crisis del Estado y sus instituciones tras el fracaso del modelo neoliberal de los años noventa ha propiciado dentro del nuevo cine argentino innovadores cruces entre el arte y la política. Natalia Taccetta (2010) utilizaba el concepto de “cine argentino de la poscrisis” para dar cuenta de filmes en donde frente al desmantelamiento estatal se planteaban sentidos históricos alternativos, novedosas formas de subjetivación, de habitar el espacio público y construir comunidad. Películas que desarrollaban una visibilización diferente de los diversos sectores de la trama social e incorporaban a nuevos sujetos de representación. Ana Amado (2009: 209), por su parte, reconocía tras el estallido del 2001 una aproximación del lenguaje artístico al encuentro suscitado entre la clase media empobrecida y los “otros” —los excluidos desde antes— que borroneaba los límites entre centro y periferia alimentando miradas solidarias. En su análisis de la producción cultural de la época incorporaba las nociones de “cansancio” y “agotamiento” para reconstruir la imagen de una sociedad que intentaba la recreación de lazos comunitarios sin el patronazgo de los poderes. Una dinámica que se jugaba entre el cansancio generalizado de los/as ciudadanos/as y el agotamiento de un Estado en el que había desaparecido toda iniciativa de transformación. En continuidad con el análisis de estas autoras, encontramos en estos filmes una aproximación a la experiencia de las cuidadoras que las extrae desde el anonimato y las incorpora al espacio de representación, en tanto sujetos políticos que establecen alianzas entre ellas para garantizar el cuidado de los prisioneros y subvencionar con su propio trabajo no remunerado a un Estado agotado.

La puesta en escena de las películas seleccionadas explora el interior y la periferia de penitenciarías ubicadas en las provincias de Buenos Aires (Sierra

Chica) y Córdoba (San Martín y Bouwer). En la utilización de estas locaciones se expresa el impulso etnográfico y la inflexión local que Aguilar (2007) resaltaba en otras representaciones de la prisión dentro de la cinematografía nacional, lo cual genera un distanciamiento de la celda como metáfora abstracta y favorece la función de denuncia. Se despliega, de tal modo, la hibridez de un espacio entre la ficción y el registro documental que coincide con la mirada “documentalizante” que se ha diversificado en el cine desde mediados de los años noventa (Aprea, 2008: 89). En contemplación de la mixtura de los códigos y procedimientos formales utilizados, ubicaremos en el extremo de mayor proximidad al discurso documental al filme *La visita*. En el mismo, a través de la modalidad de observación (Nichols, 1997), el director se sumerge en la descripción del ritmo cotidiano de un grupo femenino que concurre al penal de Sierra Chica durante los fines de semana. En el otro extremo, *Por sus propios ojos* instala en el centro de su universo ficcional los conflictos y dilemas éticos que enfrenta una estudiante de cine durante la producción de un documental sobre las mujeres que visitan la cárcel del barrio San Martín. Finalmente, *Las ranas* habita una posición intermedia en donde se concreta un encuentro del mundo histórico y el ficcional a través del trabajo amateur de la pareja protagonista y la experiencia real de encarcelamiento.

La economía, el derecho y la ética del cuidado en el territorio carcelario

Antes de introducirnos en el análisis de los filmes profundizaremos algunos conceptos provenientes del marco teórico sobre los cuidados y la prisión. Comenzaremos partiendo de una definición brindada por Carol Thomas, para quien:

Los cuidados son la prestación remunerada o no remunerada de apoyo en la cual intervienen actividades que implican un trabajo y estados afectivos. Los prestan principal, aunque no exclusivamente, mujeres, tanto a personas adultas sanas como a personas dependientes y a los niños y niñas en la esfera pública o en la esfera doméstica, y en una diversidad de marcos institucionales. (2011: 169)

Es así como también nos toparemos con diferentes tipos de cuidados, como ser el cuidado directo sobre los/as otros/as, el cuidado indirecto a través del suministro de las precondiciones necesarias (tareas domésticas, provisión de servicios básicos de la vivienda, etc.), el autocuidado dirigido a nosotros/as mismos/as y la gestión del cuidado. De tal manera, la noción de la OSC nos permitirá discernir el modo mediante el cual las familias, el mercado, el Estado y las organizaciones comunitarias participan de la producción y distribución del cuidado (Esquivel, Faur y Jelin, 2012; Rodríguez Enríquez y Pautassi, 2014).

La posición ocupada por la cuidadora habilita, a su vez, una lectura desde la *economía del cuidado*, la cual analiza el “trabajo que nutre a las personas de los elementos físicos y simbólicos que requieren para vivir en sociedad y que genera o contribuye a generar valor económico” (Rodríguez Enríquez, 2013: 133). Esta perspectiva permite ahondar, por un lado, en aquellos trabajos remunerados caracterizados por poseer un contenido de cuidados (el servicio doméstico, la docencia, la enfermería, etc.), en los que se revela una sobrerrepresentación femenina y distintos grados de desvalorización y precarización laboral. Por otro lado, y de manera central para nuestro posterior análisis, al observar lo que ocurre dentro de la institución familiar posibilita visibilizar los aportes y costos provenientes del trabajo de cuidados gratuito que realizan las mujeres en los hogares, el modo en que impacta sobre sus posibilidades de inserción en el mercado laboral —en pos de conciliar cuidados parentales y empleo— y los niveles en los que afecta a sus calidades de vida (Esquivel, 2011; Esquivel y Pereyra, 2017).

El escenario descrito da cuenta de una injusta relación de partes dentro de la OSC que perjudica el ejercicio del *derecho al cuidado* en condiciones equitativas y adecuadas. En continuidad con el estudio de Laura Pautassi (2023), nos encontramos partiendo del postulado según el cual todas las personas en su calidad de ciudadanos/as deben gozar del derecho a cuidar, a ser cuidado/a y a cuidarse (autocuidado). Se plantea, entonces, la exigibilidad de una

corresponsabilidad social y de género compartida por los distintos sectores públicos y privados. Es así que con el establecimiento del cuidado como un derecho humano se desprenderán, en consecuencia, obligaciones jurídicas a las que deberán responder el Estado mediante la provisión de los recursos necesarios, la abstención de generar entorpecimientos e impedimentos, y la imposición del cumplimiento a terceros.

A los enfoques de la economía y el derecho añadiremos la mirada aportada por la *ética del cuidado*, un concepto elaborado por Gilligan (1982) que ha sido fuente de múltiples debates y reelaboraciones. En esta discusión la propuesta central radica en la posibilidad de plantear una perspectiva de carácter contextual, basada en la responsabilidad y el compromiso interpersonal, que se despliega en experiencias de índole cotidiana. De tal modo, se desenvolvería en términos disímiles a los de una *ética de la justicia* fundada en la imparcialidad de principios universales y abstractos. Y los rasgos que adquirirá esta ética del cuidado serán provistos por el terreno en el que se producirán las prácticas de cuidados, siendo en esta oportunidad el sistema penitenciario. A este respecto, es pertinente recuperar el punto de vista de Anderson cuando habla de “acciones estratégicas” (2009: 245) para referirse a las decisiones que son tomadas en situaciones de vulnerabilidad socioeconómica, en las cuales, ocasionalmente, se deben realizar ambiguas evaluaciones de riesgo y protección para elegir entre una serie de opciones de las que ninguna es positiva. Es menester destacar que, no obstante los gestos desinteresados y sacrificios realizados por las cuidadoras, sus comportamientos serán juzgados moralmente en vistas a un orden jerárquico que ha sido señalado Mancini (2021) en su trabajo de campo: las madres, las parejas formales y “las ranas”. Categorías dispuestas en un orden de importancia que coinciden respectivamente con las protagonistas de cada película.

Entre los estudios sobre la prisión nos encontramos con el abordaje de una zona que se dice habitar bajo la “larga sombra de la cárcel”, la expresión elegida por Comfort (2010: 24) al investigar las vivencias de las mujeres que visitan el penal

de San Quintín en California. Focaliza aquí su atención en lo que sucede en el “espacio liminar” (26) que aquellas deben atravesar para ingresar y en el cual transmutan de seres libres a prisioneras mientras dure su estadía. En la interacción reiterada con el aparato burocrático penitenciario es que se produce un proceso de aprendizaje que Ferreccio llama “socialización carcelaria”, en donde las visitantes adquieren la “capacidad para desenvolverse *en la prisión como si* estuvieran detenidas” (2018: 52). A lo largo del análisis entraremos, por tanto, en contacto con lo que esta autora denomina la “experiencia carcelaria” (67), la cual se puede desenvolver más allá de los límites arquitectónicos y jurídicos, de manera autónoma y paralelamente a la del detenido.

En estos films, la cárcel será el escenario en donde el cuidado se despliegue de manera conflictiva en sus diversas aristas: como un derecho vulnerado a través de la violencia institucional ejercida sobre los presos y las visitas, como un incremento del trabajo no remunerado femenino que es trasladado desde el ámbito doméstico al espacio de encierro y como una demanda moral que exhorta a una conducta abnegada por parte de las protagonistas.

Pedagogía de la socialización carcelaria

En la representación del sistema penitenciario se destaca la porosidad de sus muros a través de los cuales se produce el intercambio de cuidados mediante la circulación de cuerpos y mercancías. Y el discurrir de las cuidadoras por ese sitio fronterizo será el camino que perseguirá Alicia, la protagonista de *Por sus propios ojos*, una joven estudiante de cine que realiza un documental sobre dichas mujeres que visitan la cárcel del barrio San Martín en la ciudad de Córdoba.

Las inmediaciones del penal es el lugar donde reside su objeto de estudio, un colectivo femenino al que se propone entrevistar para lograr acceder a sus experiencias carcelarias. La hipótesis que se encuentra elaborando sugiere que el encierro produciría una inversión en los roles de género debido a que la mujer

se tornaría más activa mientras que el hombre se sumiría en la pasividad. No obstante, estas ideas serán puestas en cuestionamiento a lo largo del film al observarse que el incremento de la actividad femenina se produce en términos de trabajo y no de libertad de acción, mientras que, por otra parte, la dimensión coercitiva de la prisión no impide a los reclusos incidir transversalmente en la organización cotidiana de aquellas. Se juega entonces una suerte de “prisionización secundaria” que altera sus vidas debido a que la reclusión masculina “infiltra y distorsiona sistemáticamente los mundos personal, doméstico y social” (Comfort, 2010: 24). En este sentido, se hace presente un elemento receptor de reiterados primeros planos que pone en evidencia este incremento laboral femenino. Nos referimos a esas bolsas con mercadería denominadas “bagayos” (Ferreccio, 2017: 372; Mancini, 2021: 5), que cuelgan como anexos de los cuerpos de las visitas. Estos bultos condensan un cúmulo de labores y costos que ha quedado invisibilizado en el fuera de campo, como ser el tiempo y el trabajo (remunerado y no remunerado) implicado en la compra de mercadería, los viajes y la preparación de alimentos. Y así es cómo este objeto que metamorfosea el cuerpo de las visitas permite trasladar formas del cuidado indirecto desde el ámbito doméstico al espacio de encierro.

La aproximación de Alicia al universo de las cuidadoras se precipitará al ser interceptada por Elsa, una mujer que tiene preso a su hijo Luis y que la manipulará al percibir en ella una nuera potencial, poniendo en marcha con tal fin el proceso de una socialización carcelaria. Este personaje de clase media, tal como analizara Amado en su estudio sobre las ficciones televisivas de *Okupas* y *Tumberos*,³ se convertirá entonces en una “figura mediadora en el viaje iniciático por los códigos del margen” (2009: 222). Comenzará para la protagonista una incursión a través de aquel espacio liminar que se traducirá en

³ Las series televisivas *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) fueron dirigidas por los directores de *Pizza, birra y faso* (1996), filme paradigmático del nuevo cine argentino. Podría trazarse un paralelismo entre el proceso de aprendizaje que, tomando elementos del *bildungsroman*, recorren los protagonistas de ambas series (Settón, 2015), con el proceso de socialización carcelaria iniciado aquí por Alicia.

el pasaje desde una mirada externa sobre las cuidadoras a la asunción de tal experiencia. El primer paso se produce cuando Elsa la convence de ingresar unas provisiones. Durante este trayecto la cámara acompaña a Alicia en un simbólico camino iniciático, cual si fuera cargando las ofrendas para el joven. Al avanzar resuena el sonido de las pesadas rejas cerrándose a sus espaldas, tras lo cual voltea la cabeza y logra distinguir la figura de Elsa a través del alambrado, su mirada se encuentra en el adentro finalmente. En este primer momento de su socialización un plano detalle sobre la tarta de manzana destinada a Luis registra el examen que efectúa el policía a cargo: la huele, rebana, pincha e inspecciona los huecos bajo los trozos de las frutas. Dicha acción prefigura la amenaza de la requisa corporal requerida para acceder a una visita presencial, consistente en la obligación de desnudarse y someter a revisión las cavidades corporales, la ropa y demás pertenencias.

Llegará, entonces, el día en que Alicia transite por esa zona fronteriza para concretar el postergado encuentro con Luis. La secuencia en cuestión transcurre dentro de los parámetros de un realismo de corte didáctico que ilustra las diferentes etapas de la visita, con las esperas y filas como separadores: la compra de pastelitos en el almacén, la entrega de números para ingresar, la requisa del bagayo, el control de los objetos personales y la requisa corporal. Este último examen transcurre mediante un plano fijo dentro de un reducido cubículo en el que la protagonista se transforma en un cuerpo obediente que responde sin objeciones a las indicaciones de la mujer policía, la cual: registra su mochila, palpa su cuerpo con la ropa puesta, observa las costuras de su corpiño, le pide bajar su ropa interior para hacer la inspección anal y revisa su cabello.⁴ La representación de esta instancia precedente a su ingreso en la celda se distinguirá notablemente de la siguiente visita emprendida hacia el final.

⁴ El desarrollo de esta escena contrasta con la conducta lasciva que en la película *Atrapadas* ejercía una agente de seguridad sobre la hermana de la protagonista durante la requisa. Comportamiento que ha sido señalado en dicho filme por Taccetta y Peña (2008: 117) para describir las expresiones del arquetipo de la guardia sádica que somete sexualmente a las internas en el subgénero de cárcel de mujeres.

Este segundo encuentro con Luis se efectuará en el penal de Bouwer al que ha sido trasladado, localidad hacia la que parte en micro una vez que ha concluido la preparación de su bagayo. En esta oportunidad hay un énfasis respecto a la distancia recorrida mediante los cambios del paisaje tras la ventanilla. En lo que sigue, un montaje que reducirá significativamente el tiempo descriptivo concedido con anterioridad a las esperas y requisas dará cuenta de la progresiva eficacia de su socialización carcelaria a través de una sucesión de breves planos que registran los silenciosos movimientos mecánicos de Alicia. En su tranquilo desplazamiento por los largos corredores, cual habitante nativa de esos pasillos, cruzará una serie de rejas que impedirán el movimiento de la cámara, distinguiéndose entre los barrotes su figura que continuará avanzando y disminuyendo su tamaño. Esta puesta en evidencia del punto de vista de la cámara acentúa el cambio físico y subjetivo de la posición de Alicia. Si en el comienzo partía desde una mirada externa sobre las cuidadoras, ahora ella también conforma ese colectivo que se conduce adiestradamente dentro del penal portando su propia experiencia. El reencuentro con Luis no solo carecerá de la hostilidad y desconfianza generada en la visita anterior, sino que además culminarán besándose. Tras un abrupto corte en el montaje Alicia recogerá sus pertenencias y correrá hasta lograr atravesar el espacio liminar que le permita salir del penal. Su socialización se ha internalizado traspasando un umbral que ha vuelto su experiencia carcelaria cada vez más real.

La representación del sistema penitenciario se expresa como un territorio en donde se produce un conflicto entre el goce del derecho al cuidado de los prisioneros y la gestión del cuidado por parte de las autoridades institucionales. No son las entrevistadas las únicas que sugieren la violencia institucional sufrida por los presos. El film también nos brinda información acerca de la problemática incorporando datos provenientes del mundo histórico mediante los titulares de reconocidos periódicos que cubrieron el motín ocurrido en dicha cárcel pocos años antes con un saldo de 8 víctimas fatales. Así es como se incorpora al universo ficcional las denuncias realizadas respecto a la violación sistemática de

los derechos de los presos, manifiesta en el hacinamiento, la mala alimentación y desprotección sanitaria. Dicho escenario se complejiza aún más al tomar en consideración la violencia ejercida sobre las visitas mediante las condiciones que deben tolerar para ingresar a la prisión y los procedimientos sufridos durante las requisas. Si el disciplinamiento físico es una de las formas en que se expresa el éxito de la socialización carcelaria en el film, hay a su vez en el orden subjetivo una resignación del auto-cuidado que reviste a la figura de la cuidadora de un halo sacro. En vistas a lo cual, es notoria la conformación mayoritariamente femenina de la población que realiza las visitas al penal, ya que, como desarrolla Ferreccio (2017: 146), los hombres gozan de una protección cultural que los exime de someterse a las vejaciones de las requisas.

La construcción del discurso audiovisual es el núcleo de los conflictos desencadenados para la protagonista. A este respecto, Paolinelli había realizado un cortometraje documental en 1996 llamado *¡Motín!*, en donde mediante el formato de las “cabezas parlantes” un grupo de cinco mujeres —cuyos vínculos familiares con los internos correspondían al de hermana, madre y esposa— daban testimonio de distintos aspectos de su experiencia carcelaria.⁵ Si bien persiste en *Por sus propios ojos* el abordaje de una temática similar, la principal diferencia para la directora reside en su cambio de posición ética, ya que ambas películas plantean distintas obligaciones morales. Como explica Carl Plantinga (2011), el documental exige una particular obligación ética con la audiencia —el esfuerzo por alcanzar la exactitud y la verdad— y con los sujetos representados, debido a que tiene “el potencial para cambiar considerablemente percepciones públicas y para afectar seriamente las vidas de aquellos cuyas imágenes aparecen en el film”. Los ecos de estas preocupaciones emergen en el conflictivo rodaje de Alicia, en la negativa de una mujer a entregar su testimonio por temor

⁵ Antes de comenzar las entrevistas, se suceden dos carteles que adelantan algunos temas: “¿Cuánto tiempo hace que van a la cárcel? ¿Cuánto les queda por ir? Si trabajan, si viven lejos... ¿Cuánto tiempo duran las visitas? ¿Qué les gusta...? Si pertenecen a alguna asociación... ¿Cómo son sus casas? ¿Serán 200 mujeres, tal vez más? ¿Se parecen entre sí?”.

a las posibles consecuencias laborales que le provocaría, o en los recaudos de Elsa frente a los inconvenientes que podría generar la entrevista en la causa judicial de su hijo. Se hace expreso el poder que porta el discurso documental, transformándose incluso en una herramienta en disputa entre el proyecto de Alicia y su instrumentalización para difundir los reclamos de los prisioneros por parte de Luis.

En estos films el cuidado dentro del sistema penitenciario se revela como un problema a resolver por las mujeres frente a una negligencia institucional que pone en crisis el reconocimiento de la condición ciudadana de los internos. Y en *Por sus propios ojos* el personaje materno es el que orquestará la organización del cuidado de su hijo, para cuyo propósito buscará introducir en la socialización carcelaria a la protagonista.

Una geografía emocional bajo la sombra de la cárcel

El documental *La visita* transcurre en la localidad de Sierra Chica y nos aproxima a la experiencia de un grupo de mujeres que viajan periódicamente para visitar a sus parejas en la prisión. En esta película el interior del penal será desplazado a un estricto fuera de campo a fin de poder echar luz sobre el paisaje configurado en su entorno. Asumiendo rasgos de la *modalidad de observación* desarrollada por Nichols (1997), la intervención del director se encuentra limitada y tiende a disimularse la presencia de la cámara, dando paso a una descripción exhaustiva de la cotidianeidad y sus ritmos característicos. Esta elección procedimental posibilita el diseño de lo que dicho autor llama una “geografía emocional del espacio” (75-76) en la que ciertas zonas se asocian a personajes específicos y a su propio sentido de situación e identidad. En el film, estos lugares coinciden con espacios de tránsito ocupados durante los lapsos temporales previos y posteriores a las visitas, los cuales son: la pensión de Bibi, la confitería de Emilio (“el Gallego”) y la fila de entrada a la penitenciaría.

Si bien predomina un discurso indirecto a través de las conversaciones, se intercalan dos fragmentos de una entrevista a la dueña de la pensión. En la misma se da cuenta del nivel de alteración que sufre la cotidianeidad de estas mujeres al tener que recorrer asiduamente extensas distancias desde sus hogares, cuando no es que cambian directamente su domicilio —como Elsa en el film anterior y Bibi ahora—. En los diálogos entre las inquilinas afloran experiencias compartidas vinculadas a sus temores por el bienestar de los presos, su reinserción social, los estigmas que las afectan, sus dificultades económicas, las visitas íntimas en las carpas ⁶ y la certera sospecha de que los hombres no harían tales sacrificios si ellas fueran las encarceladas. La pensión es el espacio donde se entreteje una red femenina de apoyo en la que circulan cuidados durante la convivencia y en las idas y venidas a la cárcel que comienzan antes de que despunte el amanecer.

La fila es el espacio que aglutina a todos/as los/as visitantes en Sierra Chica, compuesta en su gran mayoría por mujeres y menores. En la angosta vereda va creciendo una hilera de cuerpos que se agolpan cargando sus bagayos, enfundados dentro de las camperas y capuchas durante los días fríos, y con bolsas de consorcio los días de lluvia. Durante la noche comienza la procesión de cuidadoras desfilando por las calles y descendiendo de los denominados *micros tumberos* que llegan desde distintas regiones del país. La espera consume largas horas y ansiedad, produciéndose al aproximarse el horario de entrada una aglomeración que irrumpe intempestivamente al abrirse la puerta, la cual deberá cerrarse con esfuerzo para frenar la afluencia. Es durante esta rutina para el acceso cuando la cámara descubre que han levantado ligeramente el alambrado generando un hueco por el cual se introducen mujeres, niños/as y bultos. Esta burla a las maniobras de seguridad en el mecanismo de ingreso

⁶ Nombre con el que se denominan a las instalaciones improvisadas en el patio de la cárcel — con mantas y frazadas—, dentro de las que se pueden mantener relaciones sexuales. Estos precarios espacios de privacidad logran sortear su carácter ilegal debido a las negociaciones entabladas entre los presos y el personal penitenciario (Ferrecio, 2017).

denota, una vez más, la porosidad de los muros y los saberes estratégicos acumulados en la socialización carcelaria. Al desvanecerse la fila, entre el silencio humano solo reinan los restos sobrevivientes, deshechos de mercadería y mensajes tallados en las paredes: declaraciones de amor, firmas femeninas y una amenazante advertencia de “muerte a las ranas”.

La confitería y almacén del Gallego se encuentra en las proximidades del penal. Es un lugar de suministro de productos para el bagayo y otros servicios, como los detallados en los pequeños carteles dispersos en el ambiente: “se guardan valores 40\$ x bulto”, “baños 3\$”, “carga de celu salón: 25\$ cocina: 15\$”, “planchita 20\$”. En los momentos previos a la apertura para las visitas el local se visibiliza colmado de mujeres realizando los últimos preparativos, comprando provisiones y arreglando su aspecto mediante planos que las espía maquillándose, depilándose las cejas y planchándose el cabello. Los intercambios en el mostrador entre ellas y el Gallego son ocasiones en que se despliegan hilarantes diálogos propiciados por el humor del dueño. En tales escenas sale a relucir la participación de las personas en los documentales en su carácter de “actores sociales” (Nichols, 1997: 76), en tanto se representan a sí mismas conservando la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se sitúan. La comicidad inserta en estas charlas cotidianas, así como en los chistes intercambiados entre las visitantes, introduce la calidez y alegría que también circulan en las redes de cuidadoras, ya que si bien transitan severas dificultades van a reunirse con sus afectos encarcelados. Al cerrar ya no quedan personas en el local pero, como queda registrado a través de una sucesión de planos fijos, permanecen sus pertenencias resguardadas, los celulares cargando y los bultos amontonados (“valores”). La luz se apaga y la confitería del Gallego se sume en el mutismo y la penumbra mientras las mujeres permanecen en sus visitas.

El documental propone una temporalidad cíclica en los movimientos desplegados por las cuidadoras cada fin de semana, estableciendo una

estructura del relato cuyo inicio y final coinciden con la llegada y partida de los micros a la ciudad y de las mujeres a la pensión de Bibi. La representación se asienta iluminando los espacios de tránsito habitados por aquellas, configurando una geografía emocional dentro del mundo histórico en donde se hace cuerpo y voz el rol cumplido dentro de la OSC. Este reconocimiento de la película toma la forma de una coda hacia el cierre, en el cual se suceden distintos planos frontales de estas actrices sociales junto a sus hijos/as mientras suena de fondo el bolero “Sombras nada más”.

En *La visita* se destaca la figura de la pareja formal y se exalta el trabajo de cuidado realizado por amor, como un deber ser de la *buena esposa*. Pero no solo el sentimiento hacia los hombres es retratado, sino que además se enaltece la relevancia de las alianzas femeninas y la conformación de una red de apoyo sororo que brinda herramientas para el cuidado mutuo.

La sociabilidad en los márgenes

En *Las ranas* regresamos al penal de Sierra Chica a través de una ficción en la que se produce un encuentro con el mundo histórico mediante la puesta en escena de la relación de una mujer con un hombre que se haya encarcelado dentro y fuera del régimen ficcional. En este film se construye una continuidad entre el interior y el exterior en términos de espacios de sociabilidad y marginalidad, en donde se asumen riesgos en las prácticas de cuidado que atentan en términos también legales contra el autocuidado.

En los viajes en micro al penal, la protagonista (Bárbara) coincide con el mismo par de mujeres, conformando un grupo de cuidadoras al que, se infiere, hace referencia el título “las ranas” —una denominación que señala a quienes frecuentan prisioneros que suelen tener parejas y para los cuales ingresan objetos prohibidos—. La informalidad y clandestinidad son rasgos que se reiteran en la cotidianeidad de esta joven madre, ya sea a través de su situación de precarización laboral en la venta ambulante de medias, su relación afectiva con

un preso que recibe paralelamente en una visita familiar a su novia/esposa, así como también al contrabandearle un celular dentro de su cuerpo. Si en los films anteriores el bagayo concentraba formalmente las tareas de cuidado a través de bultos que metamorfoseaban el aspecto externo de las cuidadoras, en esta película el trabajo de cuidado sufre de una mayor invisibilidad al implicar una vulneración física auto-infligida. La crudeza de estas acciones es representada a través de un plano detalle en el que una de las compañeras de viaje de la protagonista introduce en su vagina, envuelto dentro de un condón, un teléfono móvil junto a unas pastillas.

A lo largo de la película se percibe una pulsión por registrar y utilizar el carácter indicial que posee la imagen fílmica, tal como lo señalaba Gonzalo Aguilar en films del nuevo cine argentino que se apoyaban “tanto en escenarios que —para decirlo de alguna manera— ya están armados, como en la potenciación recíproca entre ficción, documental e improvisación” (2010: 67). La profundización del nexo con lo real que encontraba en la elección de actores y actrices amateurs aquí se asienta sobre la pareja protagónica, haciendo uso de un repertorio de gestos acumulados en la historia de vida personal y habitando el espacio desde la experiencia cotidiana, como sucede con el personaje/actor protagónico (Nahuel) que recibe y acompaña hacia el interior de la prisión a las visitas. Los cuerpos itinerantes de las cuidadoras portan un ritmo cansino durante los extensos traslados a la prisión, a donde Bárbara llega un día cargando a su hija y otro con un bolsón de mercadería sobre su espalda. Son cuerpos en tránsito que, en términos de Deleuze, nunca están en presente, sino más bien conteniendo el antes y el después, la fatiga y la espera (1987: 251).

Durante el relato se establece un paralelismo entre el afuera y el adentro, tanto en la referencia al delito y la violencia —a través de la presencia de un hombre armado y herido en el hogar de la protagonista—, como también en la generación de un ámbito celebratorio de encuentro. Es así que en el interior del penal se representan a los presos y las visitas de manera conjunta cocinando, comiendo,

escuchando música y charlando. Son escenas que nos recuerdan el comienzo del film con un grupo de hombres preparando la comida en el patio de una casa mientras hablan de fútbol y suena reggae de fondo. Dentro de la prisión se destaca la emergencia de un espacio de sociabilidad en el que hay sitio ya sea para los encuentros íntimos en las habitaciones, como para las reuniones familiares en el comedor. La hibridez en la que transcurre la puesta en escena de este film, lo aproxima al cine contemporáneo de la indeterminación propuesto por Bernini (2016), a partir del encuentro entre el mundo histórico y ficcional mediante el devenir personaje de un otro que no queda subordinado al poder del discurso documental.

En el recorrido entre las películas, es en esta última donde se despliega la mayor marginalidad transitada por las cuidadoras. En *Por sus propios ojos* Alicia era un personaje foráneo dentro del universo penitenciario al que se acercaba a documentar, mientras que en *La visita* se focalizaba sobre los espacios de tránsito que eran habitados temporalmente. En *Las ranas*, por el contrario, hay una construcción más extensa de la cotidianeidad de la protagonista y, por tanto, de los costos de sus visitas. Bárbara proviene de un hogar de bajos recursos en una villa, está a cargo de su pequeña hija, atraviesa gran parte del día en la calle trabajando y utiliza ese dinero para poder comprar el celular que ingresará en la prisión y realizar los largos viajes hasta el lugar. Sin embargo, a pesar del esfuerzo requerido y el riesgo asumido en sus prácticas de cuidado, su figura y sacrificio quedan supeditados a una desvalorización debido al juicio moral que se extiende sobre las denominadas *ranas*.

Conclusiones

En las presentes películas se aborda la representación de las mujeres que proveen cuidados a los prisioneros, visibilizando el robustecimiento de un rol femenino que se erige frente a la ausencia de una corresponsabilidad social y de género en la OSC. El universo femenino de las cuidadoras construido en *Por sus propios ojos*, *La visita* y *Las ranas* transgrede la característica opacidad que se

ciernes sobre las prácticas de cuidado, para realizar una puesta escena que problematiza el disciplinamiento físico y moral sufrido por las protagonistas.

Desde una perspectiva que plantea una articulación entre la teoría cinematográfica con los estudios sobre el cuidado y la prisión, hemos analizado las diferentes aproximaciones que proponen los films con procedimientos que atraviesan una zona fronteriza entre el documental y la ficción. A partir de este cruce de miradas se destaca en los relatos la focalización sobre los costos requeridos para trasladar el trabajo de cuidados desde el espacio doméstico al de confinamiento, como ser el incremento laboral remunerado y no remunerado, la vulneración del derecho al cuidado ejercido por la violencia institucional a través de las condiciones de ingreso y las requisas vejatorias, así como también la demanda de una conducta abnegada que atenta contra las formas del autocuidado.

Los límites entre el afuera y el adentro son relativizados al poner en evidencia un mecanismo de interdependencia entre ambas esferas, en el cual la socialización carcelaria funciona como un proceso de aprendizaje que brinda herramientas a las cuidadoras para transitar eficazmente sobre un territorio liminar. La continuidad se hace manifiesta en términos de marginalidad, pero aún en mayor medida lo hace desplegando un espacio celebratorio de reunión que permite el intercambio de cuidados y afectos. Esta trama de cuidados, tejida afanosamente en el sistema penitenciario, se desarrolla en los films como el producto del trabajo de las cuidadoras en calidad de colectivo, conformando distintas modalidades de alianzas femeninas a través de cuyo despliegue se reelaboran —en términos artísticos y políticos— prácticas de sororidad y problemáticas debatidas por el feminismo en el ámbito público contemporáneo.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2007). "Culpable es el destino: el melodrama y la prisión en las películas Deshonra y Carandiru" en *Nueva Sociedad*, número 208, marzo-abril. Buenos Aires: Nueva Sociedad. Disponible en: <https://www.nuso.org/articulo/el-melodrama-y-la-prision-en-las-peliculas-deshonra-y-carandiru/> (Acceso en: 20 de septiembre de 2025).

____ (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Anderson, Jeanine (2009). "Invertir en la familia: factores preventivos y de vulnerabilidad frente al trabajo infantil doméstico en familias rurales y urbanas de Colombia, Paraguay y Perú" en María Valenzuela y Claudia Mora (eds.), *Trabajo doméstico: un largo camino hacia el trabajo decente*. Santiago: Oficina Internacional del Trabajo.

Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de Sarmiento.

Bernini, Emilio (2016). "La indeterminación epistémica. Observación en torno a Los labios. (Santiago Loza/Ivan Fund, 2010)" en Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilshke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo. Visiones y discursos*. Madrid: Iberoamericana.

Comfort, Megan (2010). "En el Tubo de San Quintín: la 'prisionización secundaria' de las mujeres que visitan a los reclusos" en *Cuadernos de estudios sobre sistema penal y derechos humanos*, número 9, agosto. Buenos Aires: Grupo de Estudios sobre Sistema Penal y Derechos Humanos (GESPyDH), Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG), Universidad de Buenos Aires (UBA). Disponible en: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/1127> (Acceso en: 13 de enero de 2025).

Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Esquivel, Valeria (2011). *La economía del cuidado en América Latina. Poniendo a los cuidados en el centro de la agenda*. Panamá: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).

Esquivel, Valeria, Eleonor Faur y Eizabeth y Jelin (2012). "Hacia la conceptualización del cuidado: familia, mercado y estado" en Valeria Esquivel, Eleonor Faur y Elizabeth Jelin (eds.), *Las lógicas del cuidado infantil. Entre las familias, el Estado y el mercado*. Buenos Aires: Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES).

Esquivel, Valeria y Francisca Pereyra (2017). "Las condiciones laborales de las y los trabajadores del cuidado en Argentina. Reflexiones en base al análisis de tres ocupaciones seleccionadas" en *Trabajo y sociedad*, número 28, verano, Santiago del Estero: Universidad Nacional de Santiago del Estero. Disponible en: <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/28%20DOSSIER%2004%20PEREYRA%20FRANCI>

[SCA_ESQUIVEL%20Trabajadoras%20del%20cuidado%20Editado.pdf](#) (Acceso en: 13 de enero de 2025).

Ferreccio, Vanina (2017). *La larga sombra de la prisión. Una etnografía de los efectos extendidos del encarcelamiento*. Buenos Aires: Prometeo.

____ (2018). "El otro encarcelamiento femenino. La experiencia carcelaria de las mujeres familiares de detenidos" en *Crítica penal y poder, número 15, octubre. Barcelona: Universidad de Barcelona*. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/CriticaPenalPoder/article/view/22238/28092> (Acceso en: 13 de enero de 2025).

Gilligan, Carol (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development*. Cambridge: Harvard University Press.

Kruger, Clara (2025). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.

Mancini, Ines (2021). "Relaciones de género en los intersticios de las prisiones argentinas. Tensiones en torno a derechos y cuidados" en *Religación, volumen 6, número 30*. Quito: Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades desde América Latina (CICSHAL-RELIGACION). Disponible en: <https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/856> (Acceso en: 13 de enero de 2025).

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Pautassi, Laura (2023). "El derecho al cuidado. De la conquista a su ejercicio efectivo" en *Friedrich Ebert Stiftung, marzo. Ciudad de México: Fundación Friedrich Ebert*. Disponible en: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/mexiko/20144.pdf> (Acceso en: 13 de enero de 2025).

Pautassi, Laura y Corina Rodríguez Enríquez (coords.) (2014). *La organización social del cuidado de niños y niñas. Elementos para la construcción de una agenda de cuidados en Argentina*. Buenos Aires: Equipo Latinoamericano de Justicia y Género (ELA).

Plantinga, Carl (2011). "Documental" en *Cine Documental*, número 3., primer semestre. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Revista Cine Documental. Disponible en: <https://revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html> (Acceso en: 20 de septiembre de 2025).

Peña, Fernando Martín y Natalia Taccetta (2008). "El amor de las muchachas" en Adrián Melo (comp.), *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

Rodríguez Enríquez, Corina. (2013). "Organización social del cuidado y políticas de conciliación: una perspectiva económica" en Laura Pautassi y Carla Zibecchi (coords.), *Las fronteras del cuidado* (pp. 133-154). Buenos Aires: Biblos.

Settón, Román (2015). “*Tumberos: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades*” en *Badebec*, volumen 4, número 8. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Disponible en: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/301/280> (Acceso en: 20 de septiembre de 2025).

Taccetta, Natalia (2010). “Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis” en *El río sin orillas*, número 4, octubre. Buenos Aires: El río sin orillas.

Thomas, Carol (2011). “Deconstruyendo los conceptos de cuidados” en Cristina Borderías, Cristina Carrasco y Teresa Torns (eds.), *El trabajo de cuidados. Historia, teorías y políticas*. Madrid, España: Catarata.

*Laura Olivero es Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Educación Media y Superior en Artes (UBA). Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (EIDAES-UNSAM). Ha integrado diversos proyectos de investigación sobre cine y teatro argentino. Se especializa en el cruce entre los estudios sobre el cuidado y el cine contemporáneo, línea de investigación que desarrolló en su tesis “Las redes femeninas y la organización social de los cuidados en el cine argentino contemporáneo”. E-mail: lolyvero@hotmail.com