

Fuera de casa. Familia y espacio en *Mi amiga del parque* y *Los salvajes*

Por Marcos Zangrandi*

Resumen: Este artículo estudia los ejes espaciales que atraviesan la organización familiar en las películas argentinas *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015) y *Los salvajes* (Alejandro Fadel, 2012). Estas dos producciones coinciden en formular vínculos relativos a la familia fuera del entorno doméstico, y en este sentido, la emplazan en un exterior construido como un territorio especialmente desamparado y peligroso, en contraposición con los valores de cuidado y orden atribuidos de forma tradicional al hogar. El análisis de ambos films descubre las tensiones de las disciplinas androcéntricas, reproductivas y domésticas, en diálogo con las disputas sociales y políticas que, desde hace una década, se producen en torno a la familia en Argentina. Al mismo tiempo, las trayectorias de los personajes, aun con sus diferencias, ponen de manifiesto la caducidad de los modos convencionales y la eventualidad de incorporar lo no reconocible como parte de los lazos familiares.

Palabras clave: Cine argentino, familia, espacio, exteriores, parentesco, género.

Fora de casa. Família e espaço em *Mi amiga del parque* e *Los salvajes*

Resumo: Este artigo estuda os eixos espaciais que atravessam a organização familiar nos filmes argentinos *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015) e *Los Salvajes* (Alejandro Fadel, 2012). Essas duas produções coincidem na formulação de vínculos relacionados à família fora do ambiente doméstico e, nesse sentido, a colocam em um exterior construído como um território particularmente abandonado e perigoso, em contraste com os valores de cuidado e ordem tradicionalmente atribuídos à casa. A análise de ambos filmes revela as tensões das disciplinas androcêntricas, reprodutivas e domésticas, em diálogo com as disputas sociais e políticas que, há uma década, se produzem em torno da família na Argentina. Ao mesmo tempo, as trajetórias dos personagens, mesmo com suas diferenças, revelam o esgotamento dos modos convencionais e a eventualidade de incorporar o irreconhecível como parte dos laços familiares.

Palavras-chave: cinema argentino, família, espaço, exteriores, parentesco, gênero.

Out of home. Family and space in *Mi amiga del parque* and *Los salvajes*

Abstract: This article studies the spatial axes that cross the family organization in Argentine films *Mi amiga del parque* (*My friend from the park*, Ana Katz, 2015) and *Los salvajes* (*The wild ones*, Alejandro Fadel, 2012). These two productions coincide in formulating links related to the family out of home, and in this sense, in an exterior built as a particularly helpless and dangerous territory, as opposed to the values of care and order attributed traditionally to the domestic circle. The analysis of both films discovers the tensions of the androcentric, reproductive, and domestic disciplines, in dialogue with the social and political disputes that, for a decade, occur around the family in Argentina. At the same time, the trajectories of the characters, even with their differences, reveal the expiration of conventional modes and the eventuality of incorporating the non-recognizable as part of the family ties.

Key words: Argentine cinema, Family, space, exteriors, kinship, gender.

Fecha de recepción: 09/26/2022

Fecha de aceptación: 12/13/2022

Las ficciones cinematográficas argentinas de los últimos años emplazaron de forma dilecta distintas figuras relativas a lo familiar. Películas como *Los sonámbulos* (Paula Hernández, 2019), *Familia* (Edgardo Castro, 2019), *De nuevo otra vez* (Romina Paula, 2019) y *Las buenas intenciones* (Ana García Blaya, 2019), entre otras producciones, ponen de manifiesto un interés sostenido por la problemática de los vínculos, los órdenes y sujeciones instauradas en el hogar. Se trata de construcciones que se diferencian de otros contornos que adquirió la familia en la ficción, como aquella tradicional que la recortaba como núcleo social-moral o, más aún, aquella que la propuso como imagen alegórica de procesos políticos y sociales contemporáneos, como era visible, por ejemplo, en las familias de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956), *Los hijos de Fierro* (Pino Solanas, 1972) y *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). En los films recientes, en cambio, hay un énfasis en el objeto, y en este sentido, una voluntad de explorar una imagen literal –y a la vez poner en foco– de la misma familia. Esta posición se acerca al modo de producción contemporánea que se plantea menos en una articulación simbólica

y más como un recorrido de lenguajes y de mundos (siguiendo una tendencia de la ficción contemporánea, tal como ha sido señalado por Aguilar (2010) y Ludmer (2010). A la vez, este interés está vinculado con los debates públicos que movilizaron a la sociedad argentina en los últimos años, y, a la vez, con las teorías y militancias inscriptas en el espectro del género y las sexualidades. Todos estos procesos expusieron los temas relacionados con lo familiar como un campo de batalla, y en este sentido las familias de la ficción reaparecen con un nuevo brillo político.

En este marco, quisiera reflexionar en torno a dos películas que, apuntadas en este plano problemático, colocan a la familia en una situación de extrema desprotección, y por ello, extenuan los atributos de sus aglutinantes. Se trata de *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015) y de *Los salvajes* (Alejandro Fadel, 2012). En la primera, Liz, una mujer joven de clase media sin la presencia de su marido, debe cuidar a su bebé recién nacido a la vez que intenta continuar su trabajo como escritora. Durante su paseo por el parque, conoce a las hermanas Rosa y Renata, vinculadas también a una niña, pero con unos hábitos que contradicen las responsabilidades asignadas a la maternidad. La relación conflictiva y movilizante con esas mujeres espolea los miedos y los deseos de Liz. La película de Fadel, con un registro que se inicia realista y que va incorporando rasgos fantásticos, pone en escena a cinco adolescentes con antecedentes criminales que se escapan de un reformatorio, Gaucho, Grace, Simón, Demián y Monzón. Los jóvenes avanzan por sierras y por ríos solitarios en dirección a la casa de un “padrino” en donde está la promesa de cobijo y alimento. No obstante, esa imagen que invoca al hogar va desdibujándose a medida que ellos avanzan. Uno a uno, los fugitivos comienzan a caer en enfrentamientos violentos o desertan. Sólo Simón llega hasta el lugar prometido, donde no hay más que escombros. Con sus diferencias poéticas ostensibles, ambas películas coinciden en la construcción de un espacio exterior –explotado especialmente por los recursos audiovisuales– en el que todo fundamento de unión familiar se debilita, pero, al mismo tiempo, revela

otros modos de alianzas que ponen en cuestión los órdenes coercitivos del hogar puestos sobre los cuerpos, los deseos y los vínculos.

Hay una larga tradición social y cultural que asocia la figura de la familia con un interior que a la vez que protección es una zona de gobierno específica. En efecto, tal como lo señala Hannah Arendt en *La condición humana* (2016), ya en la antigua Grecia había una separación estricta entre el ámbito público, territorio de la virtud y la excelencia, y el *oikos*, espacio de la producción y la necesidad, relativo al dominio doméstico. Oculto de la visibilidad, el hogar era una zona de desigualdades; allí el *oikodespotes* (antecedente del *paterfamilias* romano) tenía poder soberano para disponer sobre la esposa, los hijos, los esclavos, los animales y ciertos territorios. Había una jerarquía estricta que delimitaba lo doméstico, lugar prepolítico y coercitivo, de lo público, que aspiraba a una igualdad entre los libres. En este sentido, la casa y la familia se formulaban como un *enclave*: un territorio de cuidados, protecciones y órdenes, y un área restringida respecto del mundo social. Aristóteles en su *Política* (2015) había delimitado la función específica de la familia/*oikos*, vinculada estrictamente con la generación (y por lo tanto con la diferencia sexual) y regida por el dominio del *oikodespotes*, en tanto amo, varón y padre, a partir de los cuales se montan los tres lazos jerárquicos en la casa: la comunidad despótica (amo-esclavo), la comunidad conyugal (varón-mujer), y la comunidad de crianza (padre-hijos).

En esta perspectiva (cuyas proyecciones llegan hasta el presente) *tener familia* significa *poseer*: tener protección, asumir un lugar social inteligible, disfrutar de una zona de dominación, ostentar una estirpe. En relación con este argumento es que Friedrich Engels señalaba en *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* (2017) que la conformación del modelo monogámico y jerárquico tiene como fin mayor la conservación de la propiedad dentro del linaje masculino. En efecto, la familia que se había formulado en la antigüedad clásica y que se perpetuaba en la modernidad tenía sus fundamentos en el

cálculo capitalista, la lógica de la propiedad privada y el poderío masculino. Por esto, Engels consideraba que la familia obrera, sin bienes ni linajes (pero llenos de hijos), en condiciones de cuidado y refugio precarios, no era estrictamente una familia. Mucho de esto ya estaba propuesto en el *Manifiesto del Partido Comunista* (2006) que Engels y Marx escribieron en 1848: había que abolir la institución familiar, uno de los escaños del dominio de la burguesía capitalista. Independientemente de esta proposición, el diagnóstico de Engels coincidía con la tradición clásica en la vinculación entre el entorno familiar y su lógica de la posesión.

Junto con esto, la familia fue tradicionalmente configurada como el recinto necesario (aunque oculto) de la virtud social, y a partir de allí, de la intervención política. En la antigua Grecia, siguiendo los argumentos de Arendt (2016), no había habilitación para un ciudadano (un varón libre) sin familia. El no tenerla implicaba estar desplazado de todo lo que significaba la vida pública. Desde esta premisa, y siguiendo a Foucault en *El uso de los placeres* (2003), el gobierno del hogar (y de todas las dimensiones que estaban presentes en él) era contiguo al gobierno de sí. Cuidarse a sí y vigilar la familia son acciones coligadas –temperar el cuerpo y los deseos, administrar la economía ligada al *oikos*, dirigir las acciones de la mujer y los hijos– que sirven como modelo a escala: sólo el hombre que es capaz de regir las disciplinas del hogar puede aspirar a conducir la ciudad.

Familias fuera del hogar

Los salvajes y *Mi amiga del parque* coinciden en poner los lazos familiares en un espacio exterior en el que los poderes del hogar están disminuidos o asediados. En la película dirigida por Ana Katz ese afuera son las calles y los parques de una ciudad pequeña durante el invierno. Liz y su hijo salen hacia ellos cada día, siempre con la expectativa de volver a casa. Los recorridos, en este sentido, toman la forma de un bucle (salir de casa para volver a ella) y se adhieren a un plan sanitario (tomar el sol necesario que el hogar no tiene,

despejarse del encierro), en línea con las pautas tradicionales. Sin embargo, la disposición patriarcal está disgregada en esta casa. Gustavo, la pareja de Liz, se encuentra trabajando en otro país; sus únicas participaciones son comunicaciones remotas –sólo aparece en la pantalla de la computadora–. El estado emocional de Liz se vuelve frágil frente a las obligaciones de llevar la casa, sobre todo en relación con las responsabilidades y dificultades de cuidar a su bebé. Para paliar estos problemas, contrata a una mujer, Yasmina, con una larga experiencia en crianza, que actúa como “ordenadora” de las disciplinas del hogar (y que ocupa un rol habitual en torno a la crianza y el hogar), pero con quien Liz va a tener confrontaciones, justamente, en función de los cuidados que demanda este espacio. En sus paseos por el parque vecino, Liz se encuentra, por un lado, con el círculo de las madres y padres cuyo lenguaje, sociabilidad y modos de crianza son reconocibles y están dentro de las expectativas de reproducción social. Por el otro, con Rosa, Renata y la bebé Clarisa. Alrededor de ellas hay ambigüedades y confusiones. Hay señales de que ninguna de las dos es honesta: Rosa se va del bar sin pagar, ambas piden plata, ropa y autos que no devuelven, hacen afirmaciones poco claras. Rosa y Renata, que pertenecen a la clase trabajadora, son la comidilla de las otras familias que se juntan en el parque (“No son como vos y yo”, le comentan a Liz). Aun así, entre el primer grupo –extensión inmunizada de los hogares– y los riesgos del segundo, Liz toma su elección por este último. Con ellas, y con todos los peligros y disgustos que las hermanas le traen, se escapa del circuito ordenador de lo familiar. Prefiere las eventualidades del exterior a las asignaciones y disciplinas que el hogar demanda. “¿Vos te perdiste alguna vez?” le pregunta Rosa a Liz durante su primer encuentro. *Perderse* aquí enlaza la desorientación con una *pérdida*, que en este caso se vincula tanto a la desgracia social como a los desprendimientos del contorno familiar (no tener pareja, no tener madre, no querer el lugar asignado como madre).

La idea de perder(se) –y desde allí, perder el gobierno, la antesala de la anomia– es una de las matrices conceptuales de *Los salvajes*. Los

adolescentes, cuya condición básica es su orfandad, salen de un espacio de protección relativa –o más bien de contención– en busca del hogar del *padrino* de Gaucho y de Simón. Ese objetivo relacionado con el espectro de la familia es, desde un comienzo, enigmático. La figura de un “padrino” no supone un lazo de sangre ni uno nominal; se trata en cambio de un rol ligado a razones religiosas o tradicionales (y en ocasiones por obligaciones patronales y corporativas) cuya función principal es un acompañamiento, una protección o una iniciación –en el ámbito cinematográfico, este término direcciona inevitablemente a la saga de Francis Ford Coppola y al mundo mafioso de los inmigrantes italianos en Estados Unidos–. Pero si ese objeto es poco claro en la trama parental, menos es la materialidad del destino. Las miradas en primer plano de Simón hacia su hermano en las ocasiones en que éste menciona al “padrino” ponen de manifiesto un descreimiento respecto de ese destino promisorio y una incertidumbre respecto del camino que realizarán.



Los salvajes

Después de escapar del reformatorio, los adolescentes están en un territorio desprotegido. Allí todo puede pasar. No hay cuidados mayores ni protección de sus vidas en este exterior. Ellos podrían ser muertos o lastimados sin mayores consecuencias; también pueden matar en las mismas condiciones. Lo que parece un camino a la casa (ese circuito que invoca un retorno) se va

desmontando. Los cinco emprenden una evasión que no tiene ni un destino ni una dirección. Están perdidos, fuera del ejido de los cuidados y de las sujeciones relacionadas con el hogar, incluso de la protección que podría ofrecer un “padrino”. La imagen más clara de ese estado es la que muestra la radio de Demián que no alcanza a sintonizar alguna estación (aun puesta en distintas direcciones) y que emite de forma intermitente una nube de ruidos confusos. Lejos de amedrentarlos, los fugitivos se recrean en este afuera *salvaje* que los amenaza y los hace perderse –las drogas y el alcohol acompañan este transcurso–. Aquí la intemperie, captada en planos amplios del paisaje, se comunica con los cinco jóvenes, del mismo modo que las calles y el parque se comunican con las hermanas Rosa y Renata (un procedimiento de vínculo entre ambiente y los personajes que remite a Balzac).¹ Todos ellos comparten la falta de la familia, y por extensión de *lo familiar*, esto es, de lo cercano y reconocible que son propiedades de la casa. En última instancia, la imagen de este terreno inhóspito muestra que la pertenencia y beneficios que otorga la familia, tal como estaba pautado en las sociedades antiguas, no son universales, sino que es un cerco que delimita quiénes pueden acceder a ella y quiénes quedan afuera.

Por otra parte, el foco sobre el recorrido, y más sobre ciertos aspectos del extravío, dan cuenta de un aspecto contemporáneo de la narración. Tamara Kamenszain (2016) señala que buena parte de la literatura de la burguesía europea se construyó alrededor de la casa y de las familias que la habitaban (por ejemplo, las de *Rojo y negro*, de Stendhal, la de *Anna Karenina*, de

¹ En su clásico estudio *Mimesis*, Erich Auerbach detecta en la novela realista del siglo XIX el procedimiento de comunicación entre el espacio y los personajes. Auerbach observa la “unidad de ambiente” (2011: 443) presente en *Papá Goriot* (publicada en 1835), de Honoré de Balzac, en la cual la larga descripción de la cocina de la pensión habla moral y socialmente de su dueña, Madame Vauquer (en ambas instancias hay suciedad y miseria). En ese sentido es que se principia un “realismo ambiental” (2011: 445) a partir del cual hay, por un lado, una inscripción fundamental de los personajes en la historia, por el otro una espacialización de la acción novelística (y a partir de allí, por qué no cinematográfica), y que tendría su culminación en la literatura de Gustave Flaubert.

Tolstói), en las que se maniobraba alrededor del eje privado-público (y a partir de allí, se explotaba el secreto familiar en relación con el mundo social). Las ficciones del presente, en cambio, se inclinarían por “casas de puertas abiertas que funden sus límites con el exterior” (Kamenszain, 2016: 19). Las acciones, así, no estarían confinadas en el hogar sino dispuestas en un continuo andar y en un registro del pasaje temporal y espacial, en el que la casa no es ya sino uno de los puntos de tránsito –una línea que actualiza y reformula la *flânerie* de Charles Baudelaire–. Es natural que, en este marco, el acto de perderse sea un recurso frecuente en la literatura contemporánea (o, dicho de otra manera: la ficción opera a través de diversas formas del extravío). En una dirección cercana, Eduardo Cartoccio (2016) indica que, en varias películas argentinas de fines de los años 1990 y principios del 2000, la salida de los jóvenes de sus hogares se configuró bajo formas diversas de circulación y deriva en busca de propiciar nuevas territorialidades, y nuevas formas de enunciación. Los espacios abiertos que recorren los personajes de *Mi amiga del parque*, y sobre todo de *Los salvajes*, están vinculados con estos argumentos. En ambas ficciones el afuera que construye la cámara se constituye como un lugar que desorienta o tuerce el rumbo de los personajes y, por ende, la travesía evita una dirección edificante. De forma paralela, el relato cinematográfico se afirma sobre las variaciones de los presentes sucesivos que soslayan la gravitación uniforme de un objetivo (por ejemplo, la vuelta a la casa, o el regreso de un padre que restaura las rutinas domésticas). La casa es el referente del orden espacial y temporal; la inmersión en el territorio desprotegido –el monte, el parque– significará, en cambio, desasirse de las sujeciones y de la proyección de la familia.

Los peligros del exterior

Penetrar en ese espacio externo trae consigo una alteración de las disposiciones establecidas en el hogar. Tal como fue establecido en la larga tradición androcéntrica que recorre la construcción de Occidente (Bourdieu, 2000), el hogar es un enclave donde se ejerce un gobierno. Allí están

instauradas las disciplinas que actúan sobre los que habitan la casa y se trazan los conocimientos que se consideran elementales para gestionar la vida (el orden de los cuerpos, los hábitos saludables, las jerarquías domésticas). Uno de los aspectos que desconciertan a Liz respecto del grupo Renata/Rosa/Clarisa, asiduamente apostadas en el parque, es la anomia de sus hábitos familiares. Ese desorden se manifiesta, primeramente, en la indefinición del sujeto de la maternidad de la bebé. Aunque biológicamente la madre ha sido Renata, la que la cuida y observa es Rosa frente a las negligencias de su hermana. De allí una maternidad doble y un lazo complementario que produce confusiones o por lo menos interrogantes acerca de lo que es una madre a los ojos de Liz. Hay en estas hermanas-madre una ruptura con el estándar tradicional de la diferencia sexual como base de los roles de padre y de madre, y una desavenencia con el guion del útero como recipiente simbólico de la maternidad. Renata y Rosa, en todo caso, y frente a las carencias y desprotecciones que ellas reciben y ofrecen, comparten un cuerpo que materna. Con Liz no sólo tienen en común la condición de madres recientes, sino, además, el hecho de no tener más familia que ellas mismas (Liz confiesa que recientemente murió su propia madre). El desafío para Liz (y por extensión, también para Renata) es criar sin la guía de los saberes familiares –es decir, la pauta de *criar sola*– y por esto, en una línea metafórica, por afuera del contorno simbólico del hogar.

Los desórdenes (percibidos como negligencias en relación con la maternidad) de Rosa y Renata son visibles: no la cuidan suficientemente del frío del invierno, no parecen organizarle una rutina cotidiana ni un hogar estable. Y junto con ellos, ostentan vicios propios de la *mala vida* social: el fumar, el robar, habilidades para timar. Al lado de las madres de clase media que se juntan con sus hijxs en el parque, ellas son dos cuerpos peligrosos de las cuales es mejor apartarse siguiendo una línea inmunizante. La progresión que va desde el desorden al peligro va ganando lugar en tanto las hermanas van ocupando lugar en la casa y en la rutina de Liz, y encuentra su clímax cuando ésta

descubre un arma en el bolso de Renata. En este juego de riesgos, vacilaciones y deseos, esos *malos hábitos* que desafían la virtud del hogar van contagiando a Liz; ella también comienza a fumar, descuida los horarios de alimentación de su hijo, se anima a besar a su amigo Lucho. Esa *mala vida* de las hermanas “R” es lo suficientemente atractiva como para romper el cerco de una maternidad –y de una vida– modelada por la reproducción social.



Mi amiga del parque

Hay otro aspecto verdaderamente transgresor en la reciprocidad entre Liz y Rosa. Se trata del énfasis que hay sobre su vínculo amistoso en un momento de carencia de lazos familiares y en el proceso de fragilidad que implica la maternidad. La antropóloga Kath Weston (2003) ha señalado el lugar clave que las relaciones de amistad tuvieron en la reformulación de la familia entre personas *gays* de los Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980. Si por un lado *lxs* *amigxs* cubrían las faltas de cuidados y de afectos, en razón de las expulsiones y rechazos que sufrían por parte de las familias de sangre, por el otro, esos vínculos no biológicos desmontaban los límites del enclave familiar. De acuerdo con esto, la amistad alteraba el orden parental tradicional, cuya disposición establece obligaciones ineludibles (por ejemplo, la que exige una pertenencia, la que determina una cercanía, la que instaura prohibiciones, la que asegura una reproducción). En esta perspectiva, la amistad entre Liz y

Rosa descubre un nuevo peligro que amenaza las formas familiares instituidas (como el lugar de la pareja de Liz), los modos de vincularse (por ejemplo, la habilitación de los vínculos restringida a otras madres de su clase), o la barrera que separa las relaciones de amistad no eróticas con las que se erotizan.

En *Los salvajes*, la travesía en un territorio que se vuelve más y más hostil multiplica los peligros que rodean a los fugitivos. Esas amenazas provienen menos del consumo de drogas o alcohol –no hay estándares sociales que los condenen por esos hábitos– que de los riesgos de sobrevivir en el tránsito a un destino indefinido. El peligro en este territorio es extremo; ellos son eventuales ladrones y asesinos de aquel que se cruza en el camino de los adolescentes. Ellos pueden ser también las víctimas potenciales de aquel que sea más hábil o fuerte que ellos. En este lugar no hay más leyes que estas (lo cual implica que, en realidad, no hay ninguna ley). Las vidas de los cinco jóvenes aquí, siguiendo el concepto de Giorgio Agamben (1998), son *nuda vida*, esto es existencias sin valor, equiparables a una *tierra de nadie* a las que puede eliminarse sin responsabilidades ni mayores consecuencias. En el film, la presencia de un jabalí que merodea y amenaza a los prófugos, construido mediante sonidos fuera de campo, encarna ese peligro constante sobre esas vidas expuestas.

Gaicho cae muerto en la lógica soberana de la *nuda vida*. Los otros miembros del grupo no planean una venganza, no reclaman por su muerte, porque no hay un lenguaje común con quienes lo mataron (o con aquellos a quienes ellos dieron muerte a sangre fría). El nombre *Gaicho* aquí no sólo recorta determinados aspectos relacionados con el personaje (acaso su coraje, tal vez su astucia frente a las dificultades) sino que invoca los escenarios y las acciones vinculados al género gauchesco; esto es, las grandes estancias ganaderas sudamericanas, las zonas de la frontera y de guerra, y, más allá, el llamado “desierto” donde están apostadas las poblaciones indias. Algo de ese mundo de persecuciones, asesinatos y deserciones (empezando por los que

sirven de disparador de la narración, los que cometen contra sus cuidadores del orfanato) y de recorridos por tierras sin ley señalan la contigüidad del film de Fadel con el mundo gauchesco, al que también es afín por la ausencia de impulso épico. La añoranza del hogar perdido del *Martín Fierro* (“Yo he conocido esta tierra/en que el paisano vivía/y su ranchito tenía/y sus hijos y mujer.../ Era una delicia el ver/ cómo pasaba sus días” [Hernández, 2000: 17]), en *Los salvajes* se direcciona hacia los hogares posibles –no existe una familia para evocar, sino para esperar, siempre ubicada en un futuro eventual–. Ese hogar no sólo es la casa del *padrino* para Gaucho y Simón, sino los que Gaucho primero y luego Demián le prometen a Grace, invitándola a desertar juntos (finalmente ella se decide por Wabi). En cualquiera de los casos, el deseo de la casa familiar, además de movilizador, se construye en contraposición con un exterior al que se considera tan inestable como transitorio.

Existe en *Los salvajes*, no obstante esas expectativas efímeras, una violencia resuelta de los personajes hacia todo lo que significa la familia. Gaucho y Simón en realidad mataron a su padrino, como se revela al final; Monzón le dispara al hombre que lo ha cuidado en el reformatorio y al único que recuerda con afecto; más tarde se apresta a destruir el hogar que conforman Grace y Wabi. Hay entre estos adolescentes una fuerza contraria a todo aquello que significa la familia. Un modo de actuar que va incluso en contra de los sentimientos. “¿Qué culpa tiene él de que yo sea tan hijo de puta?”, piensa Monzón, recordando a su mentor asesinado. Esa reflexión parece menos el reproche moral del personaje que la puesta en evidencia de la presencia en su interior de un espíritu maléfico, tal como este personaje lo señala, al recordar que su abuela le decía que tenía el diablo en el cuerpo. En esta línea de lo fantástico-mítico puede entenderse también el acto final de Simón (un personaje especialmente ligado a un plano trascendente), cuando, al llegar a la casa de su padrino en ruinas –esto es, a los restos de la familia que él y Gaucho aniquilaron– se incinera en una hoguera, a modo de expiación.

El femicidio, una figura ligada a la problemática de la familia, se recorta como adjunta a estas violencias. Está presente en la historia oculta del solitario Wabi, quien dice, en un tono ambiguo, que mató a una chica como Grace; está también en la escena con la que se encuentra Demián: un hombre que está enterrando una mujer a escondidas. Más aún, esta amenaza está en Monzón – su nombre evoca al famoso boxeador argentino que asesinó a su mujer en 1988– a quien el despecho parece llevarlo a una venganza contra Grace (aunque el resultado de ese acto es incierto en el film).

Alianzas y desmembramientos

La rebelión y la huida de los fugitivos de *Los salvajes* van en un sentido inverso a la premisa de lo familiar como cerco de la estabilidad y las protecciones asociadas al hogar. ¿Cuál es el aglutinante, entonces, que sostiene a los cinco adolescentes? ¿Hay algo que puede acercarse a la idea de familia dentro de este grupo? Después de todo, el número cinco es apropiado para la forma familiar nuclear, y, además, la diferencia sexual (la presencia de una mujer) invita a pensar en la posibilidad de procreación. No obstante, la amalgama grupal es muy débil. La idea de una empresa común –huir, llegar a un lugar donde obtendrán refugio– sólo les sirve como motor para salir del reformatorio, pero estas motivaciones se diluyen pronto en el camino. Las protecciones mutuas se vuelven ocasionales; permanecen activas sólo en las situaciones de ataque o de defensa –en razón de esos escenarios, las acciones de un grupo que tiene el atributo de *salvaje* se vinculan con los malones indios del siglo XIX y, nuevamente, con los personajes de las fronteras–. Luego de estos momentos, esas alianzas se desarman y comienzan a emerger los roces. Los motivos esotéricos que se ponen de manifiesto a medida que avanza la narración tampoco le aportan adherencia al grupo; su lógica ambivalente los une únicamente ante la muerte de Gaucho. En definitiva, la alianza que los une sólo invoca la forma familiar sin asimilarla.

La condición de orfandad podría eventualmente unirlos en una fraternidad (la de los excluidos de la familia y por extensión, de la sociedad); la condición de homicidas prófugos podría asociarlos en una pandilla. Nada de esto sucede. Hay otras dimensiones que operan para bloquear estas formaciones. Por un lado, el deseo hacia Grace genera roces entre los varones del grupo: primero Gaucho, luego Demián, finalmente Monzón –Simón la desprecia–. Los enfrentamientos no son directos entre ellos, sin embargo, la pretensión tiene como efecto la defección del deseante. Como en el relato de la horda primitiva de Sigmund Freud en *Tótem y tabú* (1975), el deseo de posesión de una mujer actúa como elemento de conflicto para la organización doméstica y social.² Por otro lado, los impulsa una motivación esotérica. Esta dimensión recodifica la huida en expiaciones individuales y, en este sentido, transforma la trayectoria grupal en un desmembramiento inevitable (de ahí la resignificación de la idea de perdición siempre presente), en una línea opuesta, justamente, a la lógica aglutinante y ordenadora del hogar. Aun así, ya en un plano inmanente, las dificultades de forjar un hogar por parte de un grupo de marginados ponen de manifiesto (por esto aquí hay un costado político de la ficción) que la familia no es una forma universalmente disponible. El interrogante adjunto es, entonces, quién puede tener familia, o, en otros términos, qué habilitaciones permiten integrar a esa plataforma de reproducciones y maniobras sociales que es la familia.

²A partir de diversas fuentes antropológicas de su tiempo, Sigmund Freud conjeturaba que las prácticas totémicas (y sus derivas sociales contemporáneas) estaban vinculadas a la existencia de un grupo humano primitivo gobernado por un “padre violento y celoso, que se reserva para sí todas las hembras y expulsa a sus hijos conforme van creciendo” (1975: 185). Frente a ese poder exogámico, el resto de los varones (reconocidos como hermanos) que desean a las mujeres del padre, se organizan y se sublevan, luego matan y devoran al padre. Sin embargo, al comerlo, introdujeron simbólicamente su ley, de modo que, a partir de un parricidio originario (y del remordimiento consecuente), se establece un nuevo orden social que instaaura definitivamente la ley paterna. Se trata, por supuesto, de un argumento heterosexista y exogámico, sin mayores fundamentaciones, y cuyo mayor valor reside en el mito-fetichismo, más literario que científico, de la “horda primitiva”. Puede verse una crítica a las aporías de la teoría psicoanalítica desde una perspectiva de género en Gayle Rubin (2013).

A diferencia de la posición negativa que plantea *Los salvajes*, en *Mi amiga del parque* sí hay en cambio la idea de reformulaciones de lo familiar que evitan el perfil disciplinador del mundo doméstico. En efecto, los encuentros y desencuentros con Rosa y Renata promueven que Liz revise y se replantee su lugar en la casa, ya como madre, ya como cónyuge, ya como regente del orden del hogar. El efecto es de un desguace de esos roles convencionales, a partir del cual surgen otros modos de maternidad, distintas formas de organización del hogar, nuevos deseos que se escapan del matrimonio. Una de las primeras imágenes de la película da cuenta de ese estado inicial de Liz: el encuadre muestra las dificultades de la madre para sacar a su niño de la bañera y a la vez intentar llegar a la toalla para secarlo. Esta escena señala las responsabilidades extremas puestas en la madre, a quien, además, se la estimula a ser la agente única de la maternidad (de allí su deseo de amamantar para crear un vínculo *natural* con el bebé). En otras palabras, el mandato que pesa sobre Liz es *estar sola*; en ausencia de su pareja *debe* administrar el hogar por ella misma. Las relaciones con otras personas (por ejemplo, otras madres con un perfil social similar) no deben alterar esta disposición y no son más que cruces que no perturban la mecánica doméstica.

El lazo con Renata y Rosa desbarata esta configuración. Las negligencias y las carencias de las hermanas sintonizan con las fragilidades de Liz frente a las exigencias de una maternidad coactiva. La pregunta que apremia a Liz es sobre el tipo de madre que quiere ser –lo que tiene como consecuencia una reconsideración del armado doméstico y social–. Es aquí donde emergen otras modalidades invisibilizadas de los vínculos parentales. La relación con Rosa y Renata tuerce el proyecto familiar hacia una idea de cooperación abierta y rompe las disciplinas impuestas por el hogar. La premisa de la teórica estadounidense Donna J. Haraway de los años 1980 parece hacer mella en esta acción: “generen parientes, no bebés” (2019: 311). Se trata de que el parentesco deje de estar adherido a la reproducción. Y a la par, que lo no sanguíneo, e incluso lo no reconocible (eso que se presume como el núcleo de

lo doméstico), forme parte de una nueva configuración de lo familiar. En todo caso, frente a las jerarquías y exigencias asfixiantes del hogar, surgen solidaridades que trazan otro itinerario de los cuidados que se consideran propios de la familia. Un aspecto que toma mayor sentido cuando se trata de una alianza de mujeres, y aún más, de madres. El hilo que parte de un estado de soledad hacia la cooperación es el que acompaña el argumento de *Mi amiga del parque*.

Conclusiones: lo familiar a la intemperie

Uno de los núcleos que estructura la familia, tal como se constituyó históricamente, es su forma de enclave, esto es, la presencia de un cierre que divide la vida doméstica del espacio social y cultural exterior cuya lógica es ajena. Esta clausura relativa significa, ante todo, un espacio de gobernabilidad a partir del cual se instrumentan pautas reproductivas, androcéntricas y heterosexistas, entre otras, sobre la producción material y simbólica del hogar.

La casa familiar, así, se configura como un territorio ambivalente de sujeción y disciplina, de afectos y protecciones. Este es la disposición con la que debaten las imágenes de *Los salvajes* y *Mi amiga del parque*. Ambas películas ponen en cuestión (o directamente objetan) el funcionamiento de los órdenes tradicionales. Para esto, el enfoque cinematográfico se desplaza a la familia hacia un espacio externo. Esa condición de exterioridad está enfatizada, y, más aún, puesta en escena para discrepar de todo aquello que sugieren los lazos familiares. Las imágenes de esos espacios parecen, por ello, contrastar con los cuidados y las normativas domésticas en las que se articulan las acciones de los personajes. En esta línea, las películas dan forma a un territorio que se estructura como intemperie, peligro y alteridad, antes que acercarse a otras configuraciones (lo natural, lo originario, lo libre, o lo higiénico, tal como aparece en un primer momento en la película de Katz, a partir de la recomendación del pediatra).

Puestas en estos escenarios, los tejidos familiares se enrarecen. Todos los sentidos convencionales alrededor del núcleo madre-hijo de *Mi amiga del parque* comienzan a ponerse en cuestión, sobre todo en relación con la idea de cuidado. En un principio del film, la responsabilidad absoluta puesta en la madre respecto del cuidado de su bebé restringe sus posibilidades sociales y constriñe el rol familiar a un lugar fundamentalmente reproductivo. La relación conflictiva con Rosa y Renata (asociadas con ese lugar exterior atestado de riesgos e inseguridades) tuerce esos límites y abre una reformulación del sentido del hogar. Con una visión radical, los personajes desterrados del entorno familiar (incluso del que puede ofrecer el reformatorio) del largometraje de Fadel, quedan ellos mismos identificados con el carácter de esa zona que recorren con un rumbo incierto, precisamente *salvaje*. Desprendidos con violencia de todo lo que significa la familia, tampoco lograrán trazar vínculos parentales entre ellos. Las tensiones y los celos (más las presencias invisibles discordantes) les impiden formular una nueva forma grupal para aquellos que rechazan las disciplinas del hogar. Su travesía es la experiencia de un grupo que se desmiembra hasta su aniquilación.

En conjunto, estas dos películas ponen de manifiesto las insuficiencias de los órdenes tradicionales del hogar. Prefieren, en cambio, romper con la marca más característica de todo lo que significa la familia: su forma de enclave. El deslizamiento de lo familiar hacia el exterior, en este sentido, puede entenderse como un gesto político en el marco general de los debates en torno a la familia, encendidos en los últimos años en Argentina alrededor de las leyes de Educación Sexual Integral (2006), Matrimonio Igualitario (2010) e Interrupción Voluntaria del Embarazo (2021), junto a los movimientos y activismos que se generaron en torno a ellas. El gesto de los dos largometrajes no sólo participa de estas plataformas coyunturales, sino que proyecta un horizonte en el cual la familia no está asentada sobre el terreno de lo reconocible y de lo propio (esto es, en los mecanismos de la reproducción social). En cambio, ambas ficciones apuestan por una red de vínculos que se construye sobre territorios extraños.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (1998 [1995]). *Homo sacer. I, El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2010 [2006]). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Arendt, Hannah (2016 [1958]). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Aristóteles (2015). *Política*. Buenos Aires: Prometeo/ Universidad Nacional de Quilmes.
- Auerbach, Erich (2011 [1942]). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- Bourdieu, Pierre (2000 [1998]). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cartoccio, Eduardo (2016). *Modos de salir del hogar paterno. Representaciones familiares y derivas juveniles en el nuevo cine argentino (1996- 2005)*. Buenos Aires: Librería.
- Engels, Friedrich (2017 [1891]). *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (2003 [1984]). *Historia de la sexualidad. 2- El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1975 [1913]). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Hernández, José (2000 [1872]). *Martín Fierro*. Barcelona: Edimat.
- Kamenzain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich (2006). *Manifiesto del partido comunista*. Buenos Aires: Letras Universales.
- Rubin, Gayle (2013). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo. En Lamas, Marta (ed.), *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (35- 96). México: PUEG/ Porrúa.
- Weston, Kath (2003 [1991]). *Las familias que elegimos. Lesbianas, gays y parentesco*. Barcelona: Bellaterra.

*Marcos Zangrandi es Investigador de CONICET (Argentina) del área de Literatura. Pertenece al Laboratorio de Investigación en Ciencias Humanas y al Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de San Martín. Es Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Imparte clases regularmente en la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de San Martín sobre teoría literaria. Editó las compilaciones *La ciudad viva. Buenos Aires, 1963* (2009) y *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2020), además de

numerosos artículos sobre literatura y cine en distintas revistas latinoamericanas. En 2017 publicó *Familias póstumas. Literatura argentina, fuego, peronismo* y en 2023 *Los agentes dobles. Escritores y cineastas en la transformación del cine argentino*. E-mail: marcoszangrandi@gmail.com