

**JUSTICIA EN SUSPENSO: REIVINDICACIONES
FEMINISTAS Y FAMILISMO NEOLIBERAL
EN *CRÍMENES DE FAMILIA*
DE SEBASTIÁN SCHINDEL**

Justice in Suspense: Feminist Claims and Neoliberal Familism
in Sebastián Schindel's *The Crimes That Bind*

Marina Bettaglio, Ph. D.
University of Victoria, BC, Canada
Correo electrónico: bettagli@uvic.ca

Resumen

Sobre el telón de fondo de las luchas feministas en cuanto a la salud sexual y reproductiva en la Argentina actual, *Crímenes de familia* (2020) de Sebastián Schindel recurre al *thriller* judicial para poner el foco en el rol de la justicia en los casos de violencia de género e infanticidio. Explorando la vertiente social de este tipo de narración filmica, la película, protagonizada por tres madres, indaga las múltiples opresiones —de género, clase y raza— que se esconden en el ámbito de las estructuras familiares. A partir de un análisis de los efectos mortíferos del familismo neoliberal (Segato, Brown, Cooper, Gago), el presente artículo examina cómo, a través del suspenso y del melodrama, el discurso feminista que estructura la narración acaba apoyando la mística de la maternidad sacrificial, mientras aboga por nuevas configuraciones de parentesco dentro de una sociedad racialmente dividida.

Palabras clave: maternidad, infanticidio, suspenso, feminismo, violencia de género, cine argentino

Abstract

Against the background of feminist struggles for sexual and reproductive rights in contemporary Argentina, Sebastián Schindel's *The Crimes That Bind* turns to legal thriller to question the role of the justice system

in cases of gender-based violence and infanticide. Exploring the social aspect of this filmic narration, the movie, whose protagonists are three mothers, exposes the multiple oppressions—based on gender, social class, and race—that remain hidden within family structures. Starting with an analysis of the mortiferous effects of neoliberal familism (Segato, Brown, Cooper, Gago), the current article examines how, by means of suspense and melodrama, the feminist discourse that structures the movie ends up supporting the mystique of sacrificial motherhood, while it proposes new kinship structures within a racially divided social system.

Keywords: motherhood, infanticide, suspense, feminism, gender-based violence, Argentinian cinema

Recibido: 8 de julio de 2021. *Aceptado:* 27 de abril de 2022.

«Ya nadie desconoce que el espacio doméstico es una escena del crimen recurrente».

Ileana Arduino

«Es el terreno de la reproducción social donde moral y explotación se anudan».

Verónica Gago y Celia Palmeiro

Producida con el aval de ONU Mujeres y de la Organización Internacional del Trabajo, *Crímenes de familia* (2020) del director argentino Sebastián Schindel recurre al *thriller* legal para visibilizar las problemáticas sociales y jurídicas en cuanto a la violencia de género y la salud sexual y reproductiva¹. En un clima social marcado por la intensificación de los discursos familistas, la película pone el foco en esta consagrada institución social como microcosmo en el que se anidan tensiones, opresiones y violencias. En diálogo con las reivindicaciones de los movimientos Ni

¹ Una versión de este artículo fue presentada en el seminario «Maternidad, reproducción social y cuidados en la época neoliberal». La autora agradece los comentarios del grupo de investigación, así como las sugerencias de Olga Albarrán Caselles, Fabricio Tocco, Mercedes Ontoria y las evaluadoras externas que tuvieron la amabilidad de ofrecer valiosas sugerencias para mejorar mi trabajo.

Una Menos (NUM, de aquí en adelante) y la Marea Verde que desde 2015 han llenado las calles y plazas de Buenos Aires y del resto del país, *Crímenes de familia* se une a las denuncias de las violencias machistas, subrayando la necesidad de cambios legislativos para poner fin a todo tipo de maltrato contra las mujeres². En oposición a los discursos punitivistas de cuño neoliberal, el *thriller* legal permite cuestionar la legitimidad del aparato judicial y exponer las dinámicas de poder que se despliegan dentro y fuera de las salas de los tribunales.

A través de un análisis del recrudecimiento del familismo neoliberal (Segato, Brown, Cooper, Gago), el presente artículo revela los aspectos biopolíticos de la maternidad, entendidos como «un dispositivo de sexualidad vinculado al proceso de conformación del Estado-nación» (Arcos 32). Así, este ensayo muestra cómo, a través del suspenso y del melodrama, el discurso feminista que estructura la narración aboga por nuevas configuraciones de parentesco, al tiempo que secunda la mística de la maternidad sacrificial. Gracias a una trama llena de claroscuros, focalizada en una matriarca burguesa católica, interpretada por Cecilia Roth, el filme plantea una reflexión sobre el actual ordenamiento jurídico-judicial, poniendo de manifiesto el racismo estructural de la sociedad argentina. De esa manera, aporta una narración visual fácilmente accesible para el gran público que, además, apoya «la demanda por la legitimación del aborto, la garantía de la Educación Sexual Integral, el reclamo en contra de la violencia hacia la diversidad sexual y la denuncia del impacto del ajuste en las mujeres, especialmente en las más vulnerables» (Daich y Tarducci 79).

Director y productor comprometido con la actualidad de su país, Schindel –tras la película realista social *El patrón, radiografía de un crimen*

² Caracterizada por el uso de pañuelos verdes, la Marea Verde ha protagonizado multitudinarias manifestaciones feministas a partir de 2015, año en el que al grito de «Ni Una Menos» ha canalizado el amplio malestar frente al feminicidio, las violaciones y la desaparición de mujeres. Sobre el origen de NUM, véase, entre otros, el artículo de Deborah Daich y Mónica Tarducci «De feminismos y violencias. Recuperar la historicidad de las luchas para enfrentar nuevos desafíos». Sobre el activismo feminista en América Latina, se recomienda el volumen colectivo coordinado por Marina Larrondo y Camila Ponce Lara en el que se subraya que, «además del pedido básico ‘Vivas nos queremos’, los colectivos feministas avanzan sobre la denuncia de prácticas discriminatorias en torno al trabajo y la desigualdad salarial, la denuncia en torno al acoso laboral, callejero, el derecho al acceso al aborto, la visibilidad y el reconocimiento de las disidencias sexuales entre otras demandas» (22).

(2014) y el *thriller* psicológico *El hijo* (2019)— retoma en su última realización algunas inquietudes que caracterizan su filmografía, ahondando en las relaciones de explotación, dominación y subalternidad de personas racializadas provenientes de zonas rurales. Además, como en su anterior largometraje, vuelve a abordar temas relativos a la procreación y las denuncias por maltrato, vinculándolos a la violencia de género. En línea con el empeño social que caracteriza una filmografía que con frecuencia centra su atención en el sistema judicial, vuelve a cuestionar los mecanismos legales que sustentan el machismo estructural de la sociedad argentina. Rescatando el potencial social del cine, respalda las demandas feministas en cuanto a la necesidad de profundas reformas legales en cuanto a la salud sexual y reproductiva y al aborto³ al tiempo que señala que «lo real debe ser ficcionado para ser pensado» (Rancière 48).

Inspirada en casos reales, *Crímenes de familia* refleja las reivindicaciones y tensiones de los discursos feministas que animaron la creación de Ministerios de las Mujeres, Géneros y Diversidad (diciembre 2019) en cuanto a la denuncia de desigualdades, opresiones y violencia de género. Asimismo, señala las injusticias de clase, género y raza sustentadas por el sistema judicial. De acuerdo con algunas de las ideas claves del feminismo anticapitalista, en particular la necesidad de repensar la producción y la reproducción social en clave feminista (Gago), Schindel va desvelando los abusos y las problemáticas vinculadas con el trabajo doméstico en un país en el que escasean las medidas destinadas a paliar la crisis de los cuidados (Messina 86). Frente a la reconfiguración represiva del Estado, la renovada pujanza de las ideas feministas permite «comprender la vida cotidiana y las desigualdades que se jugaban en la intimidad del hogar» (Daich y Tarducci 85). En un clima político y cultural marcado por un renovado compromiso social, Schindel ambienta su largometraje en un territorio doméstico en el que la respetabilidad burguesa se ve permanentemente alterada por eventos delictivos que perturban su estabilidad.

Jugando con las expectativas creadas por el título —que remite a atmósferas mafiosas en las que los crímenes involucran a un «clan» familiar⁴— el filme muestra los aspectos más siniestros de la alianza neoliberal

³ Sobre las movilizaciones sociales a favor del aborto legal, gratuito y seguro, véase el documental *La ola verde (Que Sea Ley)* de Juan Diego Solanas (2019).

⁴ Pensamos, por ejemplo, en películas como *El Clan* de Pablo Trapero (2015), que retrata la historia real de las actividades delictivas de la familia Puccio, la cual llevó a cabo se-

que aboga por «desmantelar la sociedad, [...] y en un mismo movimiento familiarizarla y cristianizarla» (Gago y Palmeiro 13). Frente a la hipocresía del conservadurismo neoliberal, la película cuestiona la credibilidad burguesa, socavando aquella dicotomía entre civilización y barbarie que estructura el imaginario social argentino en términos raciales. Al poner el foco en tres personajes maternos –Alicia, su criada Gladys y su ex-nuera Marcela– la película demuestra el despertar de la conciencia feminista de un personaje alineado con el conservadurismo católico, al tiempo que revela la profunda influencia del modelo de madre abnegada, sufridora y sacrificial de origen judeocristiano que opera, si bien con matices diferentes, en tres personajes diferenciados por clase, origen racial y estatus social.

Mientras Alicia, la rubia y elegante señora porteña, se demuestra incapaz de reconocer el alcance de la violencia ejercida por su hijo Daniel, su fiel empleada doméstica Gladys, que representa la subalternidad asociada con los rasgos de los pueblos indígenas, es condenada por homicidio agravado por el vínculo de parentesco, es decir por infanticidio. Por otra parte, Marcela, una mujer de clase trabajadora, se enfrenta al descrédito de Alicia dentro y fuera de los tribunales, donde emergen los prejuicios patriarcales y clasistas que construyen a las mujeres pertenecientes a las clases populares como mentirosas y manipuladoras. Por último, resaltan los lazos de sororidad que finalmente emergen entre suegra y ex-nuera en las nuevas configuraciones de parentesco.

Mediante un tipo de cinematografía caracterizado por la presencia de una mirada observacional particularmente respetuosa de la intimidad de los personajes, la película se distancia de la misoginia que caracteriza gran parte del “maternal horror” (Subero 111), así como de la espectacularización de la violencia sexual, tan presente en los productos culturales actuales. La decisión de no mostrar escenas de violencia permite tomar distancia de una tradición filmica en la que “the fecund female subject is directly associated with monstrosity” (Subero 111). De esta manera, la película se posiciona en contra del conservadurismo del cine de horror en su tratamiento de los crímenes maternos.

Al recurrir al *thriller* judicial, el filme juega con su capacidad de ofrecer “a new angle on the investigation, so as to bring about a final

cuestras, extorsiones y asesinatos. Asimismo, la referencia al ambiente familiar retrotrae a tramas criminales urdidas gracias al apoyo de organismos afines al Estado como se hace patente en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

outcome different from the one originally devised by the investigators” (Sauerberg 1). Este aspecto genérico de la narración judicial permite indagar en la corrupción del sistema penal y revelar la impunidad de la clase dominante, señalando los prejuicios de clase y raza que acompañan las actuaciones judiciales. En la indagación de dos procesos judiciales, la audiencia está llamada a participar en la reconstrucción de unos hechos que desmienten las verdades procesuales que se establecen en las salas de los tribunales.

Frente a una justicia corrupta, este tipo de narración visual se inserta en la tradición del género negro argentino en el que, tras el relato oficial, se esconden verdades incómodas que finalmente salen a la luz, desencadenando acontecimientos inesperados⁵. A diferencia de lo que ocurre en la anterior película de Schindel, *El hijo*, en la que el padre de la criatura es injustamente condenado por violencia de género y así alejado de la custodia de su recién nacido, este «relato de suspenso judicial» (Brodersen, sin pág.) sorprende al espectador a través del choque entre la sentencia absolutoria del hijo de Alicia –Daniel Arrieta– y la condena a 18 años de reclusión de Gladys, cuya compleja historia de violencias, agresiones, abusos, amenazas y coacciones se va paulatinamente revelando a lo largo de la narración fílmica.

Desde el pasillo angosto que, como un canal de parto, desemboca en la escena del crimen, el primer encuadre de la película enmarca una narración visual en la que el suspenso interpela al espectador en el intento de esclarecer unos hechos que se presentan inquietantes. El evento traumático, que queda oculto tras la puerta cerrada del baño de servicio, vuelve obsesivamente a interrogar al espectador, llamado a reconstruir la dinámica de unos hechos turbadores. Entrelazando unas imágenes enigmáticas con las problemáticas procesuales del hijo de Alicia, Schindel configura una trama que nos invita a «una lectura más compleja de la violencia de género, haciendo referencia a las desigualdades de recursos y de poder, a la continuidad de las discriminaciones, a los prejuicios, al sentido común sexista» (Pitch 23). En este sentido, la película permite disipar la noción según la cual el monstruo violador es un «otro» –con frecuencia racializado– perteneciente a las clases sociales marginales, para poner de relieve

⁵ Sobre este aspecto del género detectivesco, Cynthia Schmidt-Cruz cita las palabras del escritor Pablo de Santis, según el cual, “the idea of telling a story that connects to another hidden story is something that is in our narrative unconscious” (x).

las responsabilidades individuales y sociales en cuanto a las violencias contra las mujeres.

A través de la figura de Daniel, el queridísimo hijo del adinerado matrimonio Arrieta, procesado por una serie de reiterados delitos de violencia de género, la película contribuye al debate sobre un tipo de feminismo disciplinario apoyado por los partidos de derechas y las derivas punitivistas⁶ que con frecuencia demandan un endurecimiento de las penas tanto en la Argentina como en los Estados Unidos. Asimismo, reconstruir la historia de los maltratos, violaciones, intimidaciones y amenazas desenmascara los discursos neoconservadores que apelan a:

un pasado mítico en el cual las familias eran felices, estables y heterosexuales, cuando las mujeres y las minorías raciales estaban en su lugar, cuando los barrios eran ordenados, cuando la heroína era un problema de los negros y el terrorismo no existía dentro de la patria, y cuando un cristianismo y una blanquitud hegemónicas constituían la identidad manifiesta, el poder y el orgullo de la nación (Brown 26).

Consumidor de «paco», la droga barata asociada con las villas miserias y las clases más subalternas, el personaje de Daniel, gracias al aspecto angelical que le proporciona la actuación de Benjamín Amadeo, invita a un cuestionamiento de los prejuicios que acompañan los discursos neoconservadores.

De esta manera, la película permite repensar, en clave crítica, la estructura familiar como territorio atravesado por múltiples formas de opresión. Si, como señala Laura Podalsky, el nuevo cine latinoamericano hace uso de la estructura del *thriller* para explorar el pasado con el fin de “promote a sense of epistemic urgency or a desire to know” (22), en la indagación de las relaciones de poder dentro del ámbito familiar, el suspenso, unido al melodrama, se presenta como una herramienta que permite reflexionar

⁶ Sobre este aspecto, ver el reciente libro de Deborah Daich y Cecilia Varela, *Los feminismos en la encrucijada del punitivismo* en el que la feminista italiana Tamar Pitch señala que el punitivismo se enfoca en el endurecimiento de las penas, con una ulterior criminalización de los delitos que favorece un giro hacia el autoritarismo dentro de un sistema penal que no ataja las estructuras profundas de las desigualdades de género.

sobre los cimientos sobre los que se erige el sistema patriarcal. Asimismo, al configurar una «película de mujeres, una historia de tres madres y qué son capaces de hacer por el amor a sus hijos» («Adónde» sin pág.), Schindel revela la persistencia de cierto tipo de marianismo que prescribe que las madres se caracterizan por la fortaleza moral, el espíritu de sacrificio y la abnegación (Stevens 94). Vemos así que, en situaciones extremas, la actuación de las tres madres se caracteriza por su “abnegation, that is, an infinite capacity for humility and sacrifice” (Stevens 94). A pesar de sus aparentes diferencias, Alicia, Marcela y Gladys suscriben el mandato de género que requiere que las buenas madres estén dispuestas a adoptar comportamientos sacrificiales a fin de proteger a sus hijos varones. Además, en el caso de Alicia, como veremos, el imperativo de ser el sostén afectivo de la familia opera en todas sus decisiones.

Este aspecto del personaje interpretado por Cecilia Roth se potencia a través de una relación intertextual con la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar (1999), en la que la actriz argentina emerge como emblema de la maternidad sacrificial a través de un papel caracterizado por «el sufrimiento masoquista» así como una renovada «ética del cuidado» (Martin-Márquez 497). Tanto en el filme del director manchego como en el *thriller* de Schindel, la protagonista vive la maternidad como una identidad totalizante. Instalada en su lujosa casa del barrio de la Recoleta, Alicia disfruta de una vida despreocupada, haciendo alarde de su fe católica mientras enriquece su paz interior gracias a clases particulares de yoga costeadas por un esposo callado y distante, cuya única función es la de proveedor.

Focalizando la trama en un personaje conservador como es Alicia, la película muestra el despertar de la conciencia feminista de una mujer acomodada, promoviendo “the emergence of a new motherhood that promotes the maternal as a continuous becoming” (Pagnoni Berns 281). Tras recibir una llamada del establecimiento penitenciario en el que está detenido su hijo único, la plácida existencia de la señora de Arrieta se ve perturbada. Primero, enfrentará el proceso judicial de su hijo Daniel que, tras una condena en suspenso por «violación de prohibición de alejamiento y lesiones múltiples» (*Crímenes* 0:19:22), es acusado de «violación a la propiedad privada, portación ilegítima de arma, abuso sexual y lesiones agravadas por el vínculo en concurso real con la violación de la prohibición de acercamiento» a su ex-esposa, Marcela Sosa (*Crímenes* 0:25:10). Después se verá involucrada en el juicio en contra de su criada Gladys, a quien se le imputa el crimen

de «homicidio agravado por el vínculo», el cual es definido por el Código Penal argentino como «delito que se concreta cuando se pone fin a la vida de quien es su ascendiente, descendiente, cónyuge, excónyuge, o la persona con quien mantiene o ha mantenido una relación de pareja, medie o no convivencia» (CP, Art. 80; INC. 1). Los vínculos que unen entre sí a las víctimas y los victimarios a través de los delitos perpetrados por Daniel repercuten en el personaje de Alicia, quien asiste a la disolución de aquella fantasía de felicidad familiar que se había construido a lo largo de los años, acabando así desterrada de su particular país de las maravillas.

Mientras el espectador trata de recomponer las dinámicas de los hechos delictivos, es decir los abusos y violaciones perpetrados por Daniel y negados por su madre, *Crímenes de familia* configura una historia de desintegración y reintegración. Los aspectos melodramáticos de una trama que desemboca en la configuración de nuevas estructuras familiares⁷ insertan la película dentro de una tradición fílmica cuyas protagonistas están caracterizadas por «la ceguera que exhiben o el modo en que los personajes adquieren –o no– la habilidad para ver» (Copertari 28). Asimismo, refleja ciertas características del cine latinoamericano contemporáneo en la exploración de los lazos familiares a través de la indagación de relaciones incestuosas o violentas que conllevan un cuestionamiento de las dinámicas relacionales del microcosmo de la familia burguesa. Pensamos, por ejemplo, en las figuras de matriarcas incapaces de «ver» lo que se gesta en su propio espacio doméstico en películas como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (2001), o *Géminis*, de Albertina Carri (2005), que ponen en escena la disolución de la familia nuclear. Desde una perspectiva que permite revisar las atrocidades de la dictadura, la figura de la matriarca puede asimismo evocar sombras inquietantes, como ocurre en *La quietud*, de Pablo Trapero (2018), que plantea la cuestión del aborto tras una violación⁸.

⁷ Mucho se ha escrito sobre las características del melodrama, género que, según Peter Brooke, ahonda sus raíces en la familia burguesa nuclear, atravesada por situaciones de tensión, a partir de conflictos éticos. Ann Kaplan, en su famoso artículo “Theories of Melodrama: A Feminist Perspective”, señala que una de las características del melodrama articulado desde una perspectiva centrada en las mujeres tiene que ver con la reconfiguración de las estructuras familiares dentro de un género marcado por el final feliz en el que “the narrative may allow brief expressions of female resistance”, aunque al final “the correct family order must be reestablished” (45).

⁸ Sobre esta temática, véase el artículo de Sophie Dufays, «Violencias del incesto en *Géminis* (Albertina Carri, Argentina, 2005) y *Daniel y Ana* (Michel Franco, México, 2009)».

Si tanto en el cine argentino y latinoamericano reciente con frecuencia se ha retratado el desplazamiento y desclasamiento de la clase media a través de la relación entre patronas y criadas⁹, el cine comprometido de Schindel muestra los efectos de una crisis más insidiosa, cuyas raíces ahondan en el tejido social y familiar, socavando sus cimientos¹⁰. De allí que la desintegración de la estructura familiar de Alicia no sea consecuencia de una crisis financiera, sino que se derive de sus prejuicios burgueses familistas que le impiden reconocer la sinceridad de su ex-nuera, así como la culpabilidad de su hijo. Por eso, está dispuesta a vender su lujoso apartamento con tal de juntar alrededor de cuatrocientos mil dólares para asegurar la destrucción de las pruebas incriminatorias en contra de su hijo, comprando así su absolución. De esta forma, cegada por su amor materno, precipita la disolución de su matrimonio ya que su esposo, cansado de «tener siempre la billetera abierta y la boca cerrada», decide poner fin a su relación (*Crímenes* 1:02:18).

En este despertar paulatino, el personaje de Alicia Campos de Arrieta ha sido comparado con el de Alicia, protagonista de *La historia oficial* (1985) (Lerer, Quaranta, Paz-Mackay y González Hurtado sin pág.). Las dos protagonistas, que comparten nombre, se enfrentan a un conocimiento doloroso que ellas optaron por no indagar. En *Crímenes de familia*, la ignorancia de Alicia se disipa cuando Gladys, durante una emotiva visita en prisión, casi al final de la película, le encomienda su hijo Santi, revelándole la paternidad de ambos hijos: el que Alicia amparó desde su nacimiento, así como el que no llegó a vivir. Al conocer la escalofriante realidad de los crímenes que se gestaron bajo su techo y entender que tanto Santi como el hijo que Gladys eliminó al nacer fueron fruto de violaciones, Alicia decide entregar a su ex-nuera el dossier con las irrefutables pruebas de ADN que certifican las agresiones perpetradas de forma reiterada por Daniel contra su ex-mujer, permitiendo finalmente que él acabe entre rejas. Así, desterrada del barrio elegante en el que había construido su vida familiar, Alicia termina haciendo justicia y –en las rápidas secuencias finales– recobra el vínculo de afecto con Marcela, aquella mujer de clase popular a la que no

⁹ Pensamos en *Cama adentro* de Jorge Gaggero (2004), *La nana* de Sebastián Silva (Chile, 2009), *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert (Brasil, 2015) y *Roma* de Alfonso Cuarón (México, 2018), entre otras.

¹⁰ Sobre la representación del trabajo doméstico en el cine latinoamericano, véase en particular Osborne, Elizabeth y Sofia Ruiz-Alfaro.

dudó llamar «negra de mierda», acusándola de ser la responsable de todos los problemas de su hijo (*Crímenes* 00:19:49).

En diálogo con éxitos cinematográficos latinoamericanos recientes, en particular *Roma* de Alfonso Cuarón (2018), *Crímenes de familia* se centra en la relación ama-criada a través de dos personajes unidos por un vínculo afectivo que, en algunos momentos, llegó a ser casi materno-filial, como señala Gladys al término del juicio penal. Si el personaje de Cleo, protagonista del filme mexicano, “embodies gender, socioeconomic, and racial differences in the context of the family dynamics she is placed in as a live-in domestic worker” (Osborne y Ruiz-Alfaro 1, 2), Gladys además muestra la desprotección legal y el profundo desamparo al que se ven arrojadas las trabajadoras domésticas. Desposeída del lenguaje y de los medios materiales necesarios para reclamar sus derechos, este personaje subalterno, originaria de la región de Misiones, señala los efectos de la colonización vehiculada a través del discurso religioso.

En el guion, co-escrito por Pablo Del Teso, Schindel profundiza las dinámicas de la explotación laboral, tema central de su anterior largometraje, *El patrón, radiografía de un crimen* que, al igual que *Crímenes de familia*, orienta la reflexión hacia los más desfavorecidos, personajes racializados que, desde las zonas más remotas del país, llegan a la capital a desempeñar los oficios más precarizados en condiciones de total desamparo legal¹¹. En las dramáticas historias de vida de Gladys y de Hermógenes –personajes cuya existencia está marcada por el abandono social, la pobreza, las minusvalías y varias formas de abuso– se evidencian las paradojas de un sistema judicial y penal que les reconoce el rol de ciudadanos de derecho solo en el momento en que se les imputa un delito y se les impone una condena.

Abandonados e indefensos frente a adversidades sociales y familiares, encuentran el Estado únicamente en su faceta represora. Cuando, tras una vida de injusticias, transgreden la ley acabando con la vida de otro ser, el dispositivo correccional les impone duras sanciones, condenándolos

¹¹ Basado en la novela del mismo título del abogado argentino Elías Neuman (1988), este filme se centra en el juicio a un pobre campesino minusválido, Hermógenes Saldívar, quien, tras llegar a Buenos Aires en busca de un futuro mejor, se ve obligado a vivir en una situación de total esclavitud, sufriendo las vejaciones de un empresario del sector cárnico que lo explota hasta el día en que, con el mismo cuchillo con el que lleva meses cortando carne adulterada, el empleado acaba con la vida de su torturador.

a penas severas. Sin embargo, el mismo Estado se revela dramáticamente ausente a la hora de proteger a las mujeres en casos de abusos y maltratos, de ofrecer protección frente a maltratadores y amparar a las que denuncian situaciones de violencia, como señala Marcela durante su testimonio en el juicio a Daniel. Aún peor es la situación de los trabajadores que participan en la economía informal, en particular las trabajadoras del hogar, cuya fuerza de trabajo, excluida de la organización legal de sistema asalariado, cumple un rol fundamental dentro de una economía de cuidados sobre la que se edifica el respetable sistema capitalista-burgués. En este sentido, «el Estado como árbitro de la justicia» (Copertari 73) claramente fracasa, debido a la ausencia de medidas de protección laboral, de salvaguardia de la infancia, de adecuados mecanismos de protección contra la violencia de género.

El recurso del *thriller* judicial, protagonizado por personajes como Gladys y Hermógenes, facilita asimismo la reflexión sobre el clientelismo, el vasallaje, la jerarquización social, el racismo estructural denunciado por el recién constituido movimiento de la Identidad Marrón que propone visibilizar los mecanismos de exclusión al que se enfrentan las personas no-blancas¹². Ambas películas contribuyen a visibilizar las desiguales relaciones de poder que se establecen entre Buenos Aires y las provincias más aisladas, evocando así una historia de tensiones entre la cultura europeizante –sobre la que se construyó la identidad nacional– y las regiones más marginales, donde los servicios sociales, la escolarización y la protección a la infancia resultan sumamente escasos.

Además, en el caso de Gladys, su posición de empleada del hogar pone al descubierto el vacío legal en cuanto al trabajo doméstico remunerado, ámbito eminentemente feminizado que, sin embargo, constituye «una de las actividades más relegadas, tanto en términos de las relaciones de trabajo como de su marco regulatorio» (Tizziani sin pág.) Reflejando las preocupaciones de la Organización Internacional del Trabajo que patrocina la producción de esta película, la historia de vida de esta empleada doméstica fomenta el análisis crítico en cuanto al conjunto de la organización social del trabajo. La desprotección legal a la que se enfrenta Gladys, quien, a diferencia de Hermógenes, no cuenta con un abogado capaz de entender

¹² Sobre este aspecto, véase el artículo de Ayelén Rives que señala la necesidad de crear nuevas categorías para entender las dinámicas raciales dentro del contexto latinoamericano, invocando el color marrón como marca identitaria que se opone a la blanquitud colonizadora.

su situación, se agrava debido al sesgo de género del sistema judicial que, como señala Daniela Daich, se muestra particularmente adverso hacia las mujeres. En palabras de la antropóloga argentina,

en la tramitación de casos que involucran a mujeres, especialmente cuando se trata de casos relativos a «cuestiones familiares» o casos de aborto e infanticidio, entre otros, suelen aparecer significados culturales que se desprenden del género, de aquí que estas mujeres sean muchas veces vistas principalmente, y antes que como sujetos de derechos cualquiera, como madres o potenciales madres, y, si fuera el caso, se juzgue su carácter de «buena madre» (61).

En la reelaboración fílmica, se evocan casos reales de otras mujeres infanticidas y víctimas de violaciones, al tiempo que se señalan los efectos de las reformas legislativas de cuño neoliberal forjadas por el gobierno de Carlos Menem que, en 1994, dos años antes del nacimiento de Gladys, derogó la figura penal del infanticidio. Con la finalidad explícita de proteger la infancia, la reforma legislativa suprime este tipo de crimen, reemplazándolo con la figura penal de «homicidio agravado por el vínculo», sancionado con penas más elevadas. Fruto de una campaña neoconservadora, la reforma constitucional fue de la mano de otras iniciativas destinadas a restringir el acceso a la anticoncepción. Como señala Dora Barrancos,

el gobierno de Menem frenó la sanción de la ley que permitía el acceso a los anticonceptivos, alistó al país entre los pro natalistas –uniéndolo de este modo a las posiciones más conservadoras en el ámbito internacional– al punto de imponer en el calendario el Día del Niño por Nacer, un auténtico disparate para conjurar la despenalización del aborto. (171)

Mientras, por un lado, la legislación impulsa un giro hacia el neoliberalismo en el ámbito del mercado, por otro, aumenta las limitaciones en cuanto a la autodeterminación de las mujeres cuyo acceso a medidas contraceptivas o a un aborto seguro, libre y gratuito se ve ulteriormente obstaculizado.

Además, en las zonas más rurales –como Misiones–, la defensa irrestricta del nonato no va aparejada con una protección de la infancia en hogares en situación de abandono social, como en el caso de Gladys, una mujer semianalfabeta, con retrasos en su desarrollo cognitivo, criada por un padre que, además de abusar sexualmente de ella durante la infancia, la dejaba varios días sola en casa con los perros, sin ningún adulto que se hiciera cargo de ella y le proporcionara los cuidados básicos. Huérfana de madre a temprana edad, relegada a un rol esclavizante dentro de su propio núcleo familiar, Gladys relata que fue vendida a una vecina para desempeñarse como criada en Buenos Aires, donde finalmente empezó a trabajar en la casa de la familia Arrieta. Desamparada y abandonada por las instituciones, esta joven –que a los 24 años ya parece casi anciana– existe para el Estado solo en el momento en que, tras sufrir múltiples violaciones por parte del hijo de su patrona, en un estado de alteración debido al trauma causado por las reiteradas agresiones sexuales, comete uno de los delitos socialmente más reprobables, es decir, el homicidio agravado por el vínculo, como lo clasifica el ordenamiento jurídico argentino actual. Sin embargo, todas las violencias que dan lugar a este acto pasan desapercibidas y quedan impunes, ya que, desde su posición de subalternidad, Gladys no tiene acceso a la justicia para denunciar los abusos.

La trágica historia de este personaje, condenado a 18 años de reclusión, refleja una realidad social común a un número no insignificante de mujeres en la Argentina. Como apunta Julieta Di Corleto en su estudio sobre el aborto y el infanticidio entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la supresión de hijos no deseados era una práctica a la que recurrieron, sobre todo, mujeres de origen humilde, empleadas domésticas, en una época en la que se iban asentando las bases para un nuevo ideal de domesticidad para las mujeres blancas que configuran la nación argentina¹³. Sin embargo, en el momento en que tener un hijo fuera del matrimonio ya no es considerado objeto de reprobación social, la condena se vuelve mucho más grave, de allí que a partir de 1995 el código penal argentino deroga el delito de infanticidio, sustituyéndolo por «homicidio calificado por el vínculo» (Kalinski 216). Penado con hasta 25 años de reclusión, dicho delito sigue causando gran revuelo mediático, como lo

¹³ Sobre la eliminación de los elementos indígenas en el cine argentino, véase *Affectural Erasure. Representations of Indigenous People in Argentine Cinema* de Cynthia Tompkins.

prueba el caso de Romina Tejerina que, en 2003, en San Pedro de Jujuy, tras ocultar su embarazo fruto de una violación, asesinó al recién nacido en el baño de su casa y fue condenada a 14 años de reclusión. El caso de esta joven suscitó un gran debate en la opinión pública –dividida entre sectores católicos proclives a culpabilizarla y sectores feministas empeñados en su defensa– e inspiró el documental *La cena blanca de Romina* (2017), en el que se da cuenta del peso de la Iglesia y de aquel Estado opresor que, como cantan *Las Tesis* en «Un violador en tu camino», es cómplice de los machos violadores¹⁴.

Gladys, cuya historia muestra ciertos puntos en común con la de Romina, es juzgada según la legislación del nuevo código penal que subraya la perspectiva maternalista de los legisladores, según los cuales ninguna mujer puede carecer de instinto maternal. Por lo tanto, si llega a quitarle la vida a la criatura que ha engendrado y parido, la mujer merece un castigo ejemplar, debido al agravante del vínculo. Condenada a una pena mayor que la de Romina, la joven mucama de la película de Schindel siente caer sobre sus hombros todo el peso de la justicia patriarcal que hace caso omiso del testimonio de la psicóloga feminista que explica el estado de profundo trauma de Gladys en el momento del parto.

Resulta significativo que, durante el juicio, el fiscal le pregunte a Ignacio Arrieta, el esposo de Alicia, cómo era la relación de Gladys con su hijo Santi para averiguar si tenía un comportamiento digno de una buena madre o si, por el contrario, ya había demostrado su incapacidad para criar un hijo. En este sentido, se puede apreciar la manera en la que, como señala Mónica Tarducci,

los discursos pronatalistas de hospitales, justicia, iglesias y medios de comunicación [...] sacralizan la maternidad y estigmatizan a quienes no quieren ser madre, o no se comportan como «debe ser una madre» [...]. [Discursos que] contrastan notablemente con la falta de apoyo a las mujeres

¹⁴ La performance «Un violador en tu camino» del colectivo feminista chileno *Las tesis* ha logrado visibilizar las responsabilidades del Estado, de los jueces y de las estructuras de poder en la violencia estructural que se ensaña en contra de las mujeres. Gracias a su fuerza performativa, esta forma de acción política se ha hecho viral, inspirando numerosísimas traducciones y adaptaciones en contextos tan diversos como los Estados Unidos, Turquía, India, Francia e Italia.

que son madres y no cuentan con las mismas condiciones para ejercer su difícil tarea dignamente. (13)

En el caso de esta mujer humilde que carece del léxico para defenderse, el Estado ejerce únicamente un rol punitivo, regulador y represor al dictaminar una sentencia ejemplarizante que habría podido ser rebajada si durante el juicio su «patrona» hubiera afirmado la verdad. Sin embargo, prisionera de su ceguera, Alicia niega haber dicho a Gladys que en su casa no había otro hijo, razón por la cual se puede inferir que, aterrada por las posibles consecuencias que la llegada de un segundo hijo podría acarrearle, unidas a las amenazas de Daniel, asfixiara a su recién nacido.

Alicia, por una parte, obnubilada por su ideal materno, prisionera de su convencionalismo católico-burgués y amparada por sus privilegios de clase, no tiene reparo a la hora de condenar tajantemente el gesto de su empleada doméstica, sin poder imaginar que aquella mujer cuyos actos considera contra natura, fue víctima de reiteradas violaciones y chantajes por parte de su hijo. Como se revela hacia el final de la película, Gladys, a quien la justicia condena por «mala madre», en realidad es una madre sacrificial, dispuesta a auto inmolarse con tal de proteger a su hijo Santi de la violencia homicida del hombre que lo engendró. En la trama configurada por Schindel, todos los personajes femeninos tienen una vinculación particular con la visión hegemónica de la maternidad que dicta cuál debe ser el comportamiento de una mujer frente a su prole. Si, por un lado, Alicia no duda en sacrificar su estatus social y hasta su matrimonio con tal de sacar a su hijo de la cárcel, Marcela, como testifica en los tribunales, mientras estaba siendo violada por Daniel, solo pensaba en la manera de defender a su hijo de la ira paterna.

En el caso de Alicia, su compleja relación con la maternidad se hace patente a nivel visual desde el principio de la película cuando, tras la inquietante escena inicial antes mencionada, la luz irrumpe en escena hacia una serie de fotografías familiares que retratan una relación materno-filial que va evolucionando desde la infancia de Daniel hasta el momento en que se ha convertido en padre de Martincito. En esta larga secuencia, a través de los retratos familiares inmortalizados en los marcos prístinamente arreglados en el living de los Arrieta, se configura una historia personal dominada por la presencia de imágenes y símbolos religiosos que revelan el peso del catolicismo en esta familia aparentemente ejemplar.

Desde la primera fotografía que retrata a Alicia en el acto de alimentar a su bebé, el espectador puede apreciar el poder de la cámara fotográfica como instrumento de representación y de auto-representación. Como señala Marianne Hirsch, la puesta en escena que compone la galería de fotos familiares sobre las que se detiene la cámara cinematográfica representa “the primary means by which family memory is perpetuated, by which the family’s story is told” (XI). La elección y la disposición de las fotos con las que Alicia construye una narrativa visual a partir de la infancia de su hijo revela sus valores y demuestra sus aspiraciones de perfección materna, ya que “positioning family members in relation to one another and to the ‘familial gaze’ [reveals] the conventions and ideologies of family through which they see themselves” (Hirsch XI). En este sentido, la presencia de imágenes sagradas y estatuillas de la Virgen María contribuye a reforzar el peso simbólico del imaginario católico a la hora de adecuarse al modelo de madre devota, amorosa y sacrificial encarnado por la madre de dios.

Interpretada desde un prisma psicoanalítico, la presencia de la estatuilla de la Virgen María –que se interpone entre la imagen de Alicia y la del hijo al que está alimentando– constituye una poderosa metáfora del poder de la religión en la configuración de la noción de la buena madre. Como deja en evidencia la cámara, la mirada que intercambian madre e hijo se ve obstaculizada por la presencia de dicho objeto que hace desaparecer el rostro del bebé. El símbolo de la maternidad hegemónica en la cultura católica literalmente elimina al hijo real, mostrando a la madre en relación con un imaginario materno vehiculado por una poderosa tradición religiosa. Esta superposición demuestra el alcance simbólico de la figura mariana en la *mise-en-scène* de la historia familiar. Por lo tanto, en la relación con el significante maternal representado por la Virgen María, el hijo real desaparece, sustituido por un objeto narcisista, un hijo imaginado, fruto de la fantasía de perfección de Alicia. De allí que, a lo largo de gran parte de la película, Alicia se muestre incapaz de reconocer los delitos de Daniel porque, dentro de su lógica clasista, los cargos que se le imputan no pueden perpetrarse en el seno de las familias de la gente «de bien».

La transición de un estado de ignorancia a una toma de conciencia se deja presagiar a través del movimiento de la cámara que, lentamente, muestra la cara del pequeño Daniel, acción que puede leerse como una anticipación del momento en que Alicia, hacia el final de la película, verá a

su hijo por lo que realmente es, reconociendo su culpabilidad. Sin embargo, el proceso de discernimiento de la protagonista ocurre de forma tardía, ya que el testimonio de Alicia resulta clave a la hora de dictar sentencia y condenar a la madre infanticida a una larga reclusión.

Siguiendo las convenciones del melodrama, la película termina con la reconciliación familiar en casa de Marcela el día del cumpleaños de Martincito. Esta conclusión, que contrasta con la animadversión que Alicia le reserva a su ex-nuera a lo largo de gran parte del filme, merece especial atención ya que la celebración de los lazos de afecto entre las dos mujeres durante el cumpleaños del nieto legítimo se celebra con la exclusión de Gladys, quien sigue en prisión. Durante la fiesta, mientras los dos hijos de Daniel comparten un momento de alegría, Alicia y Marcela, enterrada el hacha de guerra, se dan significativamente la mano, sellando así un nuevo pacto de sororidad. Si Alicia y Santi acuden a la fiesta de cumpleaños de Martincito con un dulce casero, señal de la reconciliación con la domesticidad a la que Alicia tiene que adaptarse tras su desclasamiento, el regalo elegido, un rompecabezas, significa la posibilidad de hacer encajar las piezas de una unidad familiar rota a través de la creación de nuevas comunidades matricéntricas, en las que las mujeres ejercen el papel de cuidadoras. La reconfiguración de las estructuras familiares destruidas por la violencia de Daniel que, tras la reapertura del caso, cumple condena por sus delitos, sin embargo, se celebra a expensas de la madre biológica de Santi, la cual sigue en prisión.

Si el *thriller* judicial pone el foco en los fallos del sistema penal, el final, que celebra la solidaridad femenina, se articula a partir de la eliminación del elemento indígena representado por Gladys. Aunque, gracias a la intervención de Alicia –quien acude al centro antiviolencia para hablar con la psicóloga que testimonió en el juicio para poder rebajar la injusta condena–, se plantea la posibilidad de reabrir el caso, la narración filmica muestra únicamente la puerta cerrada de la sala del tribunal detrás de la que se intuye que su caso pueda volver a ser abierto. El compromiso adquirido por Alicia en defensa de la persona más afectada por los crímenes a los que alude el título de la película señala un deseo de justicia que, en el tiempo y espacio de la ficción filmica, todavía no encuentra resolución. Por lo tanto, la conclusión muestra unas piezas que logran encajar gracias al sacrificio de Gladys que, excluida de la nueva configuración, permite y sostiene esta nueva estructura familiar

formada por la abuela rubia y la madre de rasgos más oscuros y niños que serán moldeados según los dictámenes de una sociedad criolla con la exclusión de la mujer racializada.

El desenlace pone de manifiesto una grieta que divide la sociedad argentina según líneas raciales y territoriales. El suspenso que mantiene el tono narrativo de la película culmina en una reconciliación provisional que plantea nuevos interrogantes en cuanto al rol de las víctimas. En este sentido, los elementos paratextuales –como el epígrafe inicial que hace referencia a la inspiración de la película y el poema de Bertold Brecht «La infanticida Marie Farrar»– vuelven a centrar la mirada en la necesidad de no juzgar a Gladys y de reflexionar sobre las múltiples opresiones que se ejercen sobre el cuerpo de las mujeres.

A nivel temático, la narración, alabada como ejemplo de lo que la antropóloga argentina Rita Segato denomina «contra-pedagogía de la crueldad», «tanto por su carácter didáctico e informativo sobre diferentes tipos de violencias como por su intención de formar lazos comunitarios» (Paz-Mackay y González Hurtado 12-13), no resuelve la injusticia procesal hacia Gladys. A pesar de que el melodrama suscita la empatía de los espectadores (Dufays 91) hacia la historia de Gladys y de tantas mujeres condenadas por el mismo crimen –mujeres que no tuvieron acceso a ningún tipo de protección legal, ni de educación sexual–, la película termina con un final ambiguo. Aunque la película ilustra los efectos más nefastos de aquel «moralismo cristiano familista» que caracteriza la actual ofensiva neoliberal (Segato 16), la conclusión refleja la necesidad de impulsar ulteriores cambios para garantizar la protección legal de las víctimas de violencia de género.

El suspenso generado por la estructura del *thriller* judicial en cuanto a la reapertura del juicio a Gladys permite reflexionar sobre la necesidad de urgentes intervenciones legislativas en cuestiones de violencia de género y salud reproductiva. La toma de conciencia de Alicia puede interpretarse como una posibilidad de transformación tanto a nivel personal como social. Sin embargo, al resaltar la vinculación de las protagonistas a un tipo de maternidad sacrificial, el filme articula un discurso que, paradójicamente, se vuelve conservador en el momento en que apela a la libertad de elección en el ámbito reproductivo. Asimismo, la justicia, como se señala en el título del presente artículo, queda dramáticamente en suspenso.

OBRAS CITADAS

- «Adónde lleva el amor a los hijos». *Página 12*, 20 de agosto de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/286145-adonde-lleva-el-amor-a-los-hijos> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Arcos, Carol. «Feminismo latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno». *Debate feminista*, vol. 55, 2018, pp. 27-58.
- Arduino, Ileana. «El peligro de un cuarto propio». *Revista Anfibia*, 30 de abril de 2020, <https://www.revistaanfibia.com/el-peligro-de-un-cuarto-propio/> Consultado el 13 de abril de 2022.
- Barrancos, Dora. *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Editorial Sudamericana, 2008.
- Brodersen, Diego. «*Crímenes de familia: enigma cama adentro*». *Página 12*, 20 de agosto de 2020, <https://www.pagina12.com.ar/286195-crimenes-de-familia-enigma-cama-adentro> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Brown, Wendy. *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las doctrinas antidemocráticas en occidente*. Traducido por Cecilia Palmeiro, Traficantes de Sueños, 2019.
- Copertari, Gabriela. *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. Támesis, 2009.
- Crímenes de familia*. Dirigida por Sebastian Schindel, Buffalo Films y Magoya Films, Netflix 2020.
- Daich, Deborah. «Buena Madre. El imaginario Maternal en la tramitación judicial del Infanticidio». *Maternidades en el siglo XXI*. Editado por Mónica Tarducci, Espacio Editorial, 2008, pp. 61-86.
- Daich, Deborah y Mónica Tarducci. «De feminismos y violencias. Recuperar la historicidad de las luchas para enfrentar nuevos desafíos». *Mujeres y feminismos en movimiento*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018, pp. 75-99.
- Daich, Deborah y Cecilia Varela. «En la encrucijada: feminismos y poder punitivo». *Los feminismos en la encrucijada del punitivismo*. Editado por Deborah Daich y Cecilia Varela, Editorial Biblios, 2020 ebook.
- Di Corleto, Julieta. *Malas madres. Aborto e infanticidio en perspectiva histórica*. Didot, 2018.

- Dufays, Sophie. *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y Nostalgia*. Tàmesis, 2014.
- _____. «Violencias del incesto en *Géminis* (Albertina Carri, Argentina, 2005) y *Daniel y Ana* (Michel Franco, México, 2009)». *Les Cahiers de GRIMH*, vol. 9, 2016, pp. 265-274.
- El hijo*. Dirigida por Sebastian Schindel, Buffalo Films, INCAA, 2019.
- El patrón. Radiografía de un crimen*. Dirigida por Sebastian Schindel, Cooperativa Estrella Films, INCAA y Magoya Films, 2014.
- Flores Ángeles, Roberta Liliana y Olivia Tena Guerrero. «Maternalismo y discursos feministas latinoamericanos sobre el trabajo de cuidados: un tejido en tensión». *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 50, 2014, pp. 27-42.
- Gago, Verónica. “Notes on Essential Labour.” Traducido por Liz Mason-Deese, *International Labour and Working-Class History*, vol. 99, 2020, pp. 24-29, doi:10.1017/s0147547920000186.
- Gago, Verónica y Cecilia Palmeiro. «Palabras previas. Arruinar el neoliberalismo». *En las ruinas del neoliberalismo*, Wendy Brown. Traducido por Cecilia Palmeiro, Traficantes de sueños, 2021, pp.11-18.
- Gastiazoro, María Elena. «Construcciones sociales sobre mujeres desde el discurso jurídico en sentencias penales sobre infanticidio». *Cuestión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, n.º 48, 2015, pp. 355-371.
- Hirsch, Marianne. “Introduction. Familial Looking.” *The Familial Gaze*. University Press of New England, 1999, pp. 11-25.
- Kalinsky, Beatriz. «Epistemología del filicidio: violencia contra las mujeres». *VOX IURIS*, vol. 26, n.º 2, 2013, pp. 215-236, [file:///Users/bettagli/Downloads/26-102-1-PB%20\(2\).pdf](file:///Users/bettagli/Downloads/26-102-1-PB%20(2).pdf) Consultado el 25 de febrero de 2022.
- Kaplan, Ann. “Theories of Melodrama: A Feminist Perspective.” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 1, no. 1, 1983, pp. 40-48.
- La ola verde (Que Sea Ley)*. Dirigido por Juan Diego Solanas. Les Films du Sud, Cinesur, Gameland, 2019.
- Larrondo, Marina y Camila Ponce Lara, editoras. *Activismos feministas jóvenes. Emergencias, actrices y luchas en América Latina*. CLACSO, 2019.

- Lerer, Diego. «Estrenos online: crítica de *Crímenes de familia* de Sebastián Schindel (Netflix y Cine.ar)», *Micropsia. Blog de Diego Lerer*, 21 de agosto 2020, <https://www.micropsiacine.com/2020/08/estrenos-online-critica-de-crimenes-de-familia-de-sebastian-schindel-netflix-y-cine-ar/> Consultado el 5 de octubre de 2021.
- Martin Hernán, Francisco Ricci. *La cena blanca de Romina*, Ojo Obrero, 2017, <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4383> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Martin-Márquez, Susan. “Pedro Almodóvar’s Maternal Transplants: From *Matador* to *All About My Mother*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, no. 4, 2004, pp. 497-510.
- Martinetti, María Laura. «Reflexiones sobre los modos de representación del caso Romina Tejerina en la prensa gráfica». *Question/Cuestión*, vol. 1, n.º 34, 2012, pp. 160-73, <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1426>. Consultado el 20 de junio de 2021.
- Messina, Giuseppe. «Las condiciones del trabajo doméstico remunerado en Argentina: la provisión de cuidados». *Cuadernos de relaciones laborales*, vol. 31, no. 1, 2016, pp. 83-106.
- Osborne, Elizabeth y Sofia Ruiz-Alfaro, editoras. *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2020.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Duke University Press, 2009.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. “Motherhood and Identity in Contemporary Argentine Cinema.” *Screening Motherhood in Contemporary World Cinema*. Editado por Asma Sayed, Demeter Press, 2016, pp. 281-299.
- Paz-Mackay, María Soledad y Argelia González Hurtado. «De crímenes de familia a crímenes de Estado. La figura de la madre en la lucha contra la violencia de género en *Crímenes de familia* (2020) y *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020)». *Cuadernos de CILHA*, vol. 34, 2021, pp. 1-44.
- Pitch, Tamar. «La violencia contra las mujeres y sus usos políticos». *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, vol. 48, 2014, pp. 19-29.

- Podalski, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Quaranta, Manuel. «Crímenes de familia o la contradicción de asumirse progresista y ser neopuritanista». *Infobae*, 22 de septiembre de 2020, <https://www.infobae.com/cultura/2020/09/22/crimenes-de-familia-o-la-contradiccion-de-asumirse-progresista-y-ser-neopuritanista/> Consultado el 20 de junio de 2021.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducido por Cecilia González, Eterna Cadencia, 2009.
- Rives, Ayelén. «Identidad Marrón: ‘Nadie se pregunta por qué en la mayoría de los espacios progresistas todos son blancos’». *Revista Ruda*, 30/12/2019, <https://revistaruda.com/2019/12/30/identidad-marron-nadie-se-pregunta-por-que-en-la-mayoria-de-los-espacios-progresistas-todos-son-blancos/> Consultado el 14 de abril de 2022.
- Sauerberg, Lars Ole. *The Legal Thriller from Gardner to Grisham*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Schmidt-Cruz, Cynthia. *Argentina Noir. New Millennium Crime Novels in Buenos Aires*. SUNY Press, 2019.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.
- Stevens, Evelyn. “Marianismo: The Other Face of Machismo in Latin America.” *Female and Male in Latin America*. Editado por Ann Pescatello, University of Pittsburg Press, 1973, pp. 89-101.
- Subero, Gustavo. *Gender and Sexuality in Latin American Horror Cinema: Embodiments of Evil*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Tarducci, Mónica, editora. *Mujeres y feminismos en movimiento*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2018.
- Tizziani, Ania. «El Estatuto del Servicio Doméstico y sus antecedentes: debates en torno a la regulación del trabajo doméstico remunerado en la Argentina». *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2013, <https://journals.openedition.org/nuevomundo/65153> Consultado el 14 de abril de 2022.
- Tompkins, Cynthia. *Affectual Erasure: Representations of Indigenous Peoples in Argentine Cinema*. State University of New York Press, 2018.