

Cómo citar este artículo:

Retana, C. (2023). Cuerpos gestantes: aspectos biopolíticos en torno al embarazo en tres películas costarricenses. *Revista Eleuthera*, 25(2), 101-118. <http://doi.org/10.17151/elev.2023.25.2.6>

Cuerpos gestantes: aspectos biopolíticos en torno al embarazo en tres películas costarricenses*

Pregnant bodies: biopolitical aspects around pregnancy in three Costa Rican films

CAMILO RETANA**

Resumen

El objetivo de este artículo es realizar una lectura en clave biopolítica de tres filmes costarricenses centrados en el tema del embarazo: *Gestación de Esteban Ramírez* (2009), *Aurora de Paz Fábrega* (2021) y *Medea de Alexandra Latishev* (2017). A nivel metodológico, el texto no se agota en una puesta en relación de la literatura y el lenguaje biopolíticos con esas tres ficciones audiovisuales, sino que busca ver en estas un fondo contra el cual interpretar las operaciones biopolíticas que la cultura opera sobre los cuerpos gestantes. Como resultado de este esfuerzo interpretativo, el artículo enseña la manera en que en las tres películas el embarazo aparece inscrito dentro de escenarios biopolíticos, pero también el modo en que las tres ficciones se posicionan narrativamente en relación con dichos escenarios, ya sea comulgando con las normas que el biopoder pone en marcha para regular la sexualidad de las mujeres o bien desdiciendo dichas normas.

Palabras clave: biopolítica, cine, embarazo, corporalidad, poder.



Abstract

The objective of this article is to carry out a biopolitical reading of three Costa Rican films focused on the topic of pregnancy: *Gestación by Esteban Ramírez* (2009), *Aurora by Paz Fábrega* (2021) and *Medea by Alexandra Latishev* (2017). At the methodological level, the text is not limited to the relationship between biopolitical literature and language with these three audiovisual fiction works, but rather seeks to identify in them a background against which to interpret the biopolitical operations that culture enforces on pregnant bodies. As a result of this interpretative effort, the article shows the way in which pregnancy appears inscribed within biopolitical scenarios, but also the way in which the three fiction works are narratively positioned in relation to those scenarios either by communing with the norms that biopower sets in motion to regulate women's sexuality or by disavowing those norms.

Keywords: biopolitics, film, pregnancy, body, power.

* Artículo elaborado en el marco del proyecto de investigación C0148 Figuras Liminales: Criaturas Transfronterizas de la Era Biopolítica, inscrito en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad de Costa Rica y adscrito al Instituto de Investigaciones Psicológicas de la misma universidad.

** Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente e Investigador en la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Correo electrónico: camilo.retana@ucr.ac.cr

 orcid.org/0000-0002-6442-7092  **Google Scholar**



Un tema “embarazoso”

De acuerdo con las consideraciones de la historiadora del cine centroamericano María Lourdes Cortés (2015), no es sino hasta los años setenta que las ficciones audiovisuales centroamericanas se ocupan de temáticas sociales y de denuncia. Hasta entonces, la cinematografía de la región, incluida la costarricense, estaba en mayor o menor medida al servicio de proyectos hegemónicos, en virtud de lo cual sus temáticas y abordajes eran complacientes con la moral social impuesta por las burguesías criollas. A finales del siglo XX, en cambio, distintas sensibilidades políticas comienzan a tomar lugar en las pantallas de la región, con lo cual el cine contribuye a colocar en la palestra una serie de temas de discusión forcluidos del imaginario social, como por ejemplo la guerra y la violencia. A inicios del siglo XXI ese giro se profundiza y aparecen así películas interesadas en abordar conflictos de sujetos marginalizados, en cuenta las mujeres. Este es el caso de las tres películas que conforman el *corpus* a analizar acá: *Gestación* de Esteban Ramírez, *Aurora* de Paz Fábrega y *Medea* de Alexandra Latishev. En dichos filmes, como se verá, el tema del embarazo aparece en el marco de una sociedad que se sabe en pleno proceso de transformación, pero cuyo trasfondo moral sigue atado a la religión y a las visiones masculinistas del deseo y la sexualidad que históricamente han sido dominantes en Costa Rica (Quesada, 2012). El análisis de estos filmes permite, por lo tanto, leer una serie de pugnas socioculturales que exceden el dominio cinematográfico y que remiten al campo de los derechos sociales y reproductivos y, de un modo más amplio aún, a la capacidad de autodeterminación y agencia de las mujeres con respecto a sus propios cuerpos. Se trata de tensiones en el marco de las cuales una serie de actores biopolíticos estatales y no estatales (la Iglesia, la familia heteropatriarcal y la escuela, entre otros) siguen ejerciendo presión para que las mujeres se ciñan al rol de madres y reproductoras de la fuerza de trabajo.

La tematización del embarazo, por supuesto, no es prerrogativa del cine regional reciente. En el caso europeo y estadounidense, por ejemplo, Marín (2011) señala cómo distintas ficciones audiovisuales vienen discutiendo cuestiones ligadas a la maternidad, los roles de género y la sexualidad adolescente. Los abordajes de esos filmes, sin embargo, distan de reflejar las realidades latinoamericanas y sus complejos entramados socioculturales, la mayoría del tiempo marcados por la pobreza y la distribución desigual de los bienes y servicios, incluida la salud y el acceso a métodos anticonceptivos.

Para efectos de realizar un análisis más cercano a las realidades latinoamericanas, en este artículo me interesa analizar las tres películas costarricenses aludidas en tanto estas se ocupan de mostrar el modo particular en que la sexualidad de las mujeres se gestiona a la manera de un –todavía– “embarazoso” problema de gobierno en el que convergen el control moral de la sexualidad, el asunto de la maternidad, la exaltación de la familia y la administración social de la natalidad. Si bien estas películas forman parte de un *corpus* más amplio que se ocupa del tema del embarazo –pues el asunto ha sido abordado también por Óscar Castillo en *Eulalia*

(1987), por Pako González en *Tres Marías* (2012), por Miguel Gómez en *El fin* (2012) y por el propio Esteban Ramírez en *Caribe* (2004)— se trata de los únicos tres filmes ficcionales costarricenses en los que dicho tema ocupa un lugar central en la trama. Mi objetivo, por lo tanto, es mostrar cómo, al hilo de estas películas, las prácticas reproductivas aparecen como un problema cultural que escenifica las tensiones entre unos cuerpos gestantes que “pujan” por constituirse como cuerpos con capacidad de agencia y unos dispositivos de gobierno que procuran negarles dicha capacidad.

La gestación como problema biopolítico

Tal y como lo argumenta Natalio (2015), “el cine es a menudo abordado en términos de una superficie refleja que nos permite adentrarnos, de una manera ficcional o documental, a las manifestaciones históricas de la biopolítica moderna” (p. 107). Desde este punto de vista, el análisis biopolítico de textos audiovisuales constituye menos un procedimiento que permite desentrañar los sentidos profundos o códigos semióticos de un determinado filme, y más una forma de aproximarse al cine a la manera de un archivo epocal en el cual es dable observar algunos de los procedimientos que la sociedad pone en marcha en función de controlar la vida. En otras palabras, la interpretación biopolítica de materiales cinematográficos permite transparentar algunos de los mecanismos de poder sobre los cuerpos vivos, en lugar de funcionar como una herramienta teórico-metodológica abocada a la exégesis narrativa de los filmes.

Como se ha señalado en repetidas ocasiones desde que el teórico francés Michael Foucault formulara originalmente el concepto en la década del 70, la *biopolítica* remite al control de la vida¹. De algún modo, todo régimen de poder tiene en el cuerpo vivo un punto de materialización, pero lo que distingue a la biopolítica de otras formas de control es que hace del cuerpo una forma material que es menester gestionar, producir y “hacer vivir” (Foucault, 2005, p. 167). La vida, en este contexto, deja de ser percibida como una naturaleza dada a la que es preciso moldear y se convierte en una instancia que debe ser configurada e incluso “diseñada” desde su propia gestación.

De ahí que, en la definición misma de lo biopolítico, el asunto del engendramiento y la manutención de la vida asoma como un nudo central en lo tocante a los cálculos y los desafíos de gobierno. Como lo señala Preciado (2008), la biopolítica tiene en los procesos de subjetivación ligados a la sexualidad, el género y la producción tecnosemiótica del cuerpo uno de sus ejes de control más

¹ Para Foucault la biopolítica remite a un amplio campo de cuestiones que abarca, cuando menos, la sexualidad (2005), el fenómeno de la medicalización (2010b), el racismo (2010) y el problema de la seguridad (2009). Esto implica que la biopolítica funciona a partir de una compleja red de instituciones y prácticas que involucran actores como el Estado, la familia, el hospital y la escuela, cuyo eje en común es su afán de producir y regularizar la vida considerada en su dimensión biológica. Dada la naturaleza temática del presente artículo, sin embargo, me centraré exclusivamente en la relación ensayada por Foucault entre biopolítica, sexualidad y medicalización, dejando de lado otras aristas señaladas.

importantes. En otras palabras, parte de las operaciones biopolíticas que la cultura lleva a cabo en torno a la población, incluye la producción de la diferencia sexual, la asignación de roles a partir de esas diferencias y la distribución y jerarquización de los cuerpos a partir de su inserción en los procesos reproductivos de la especie. En términos de Penelope Deutscher (2019), la biopolítica requiere de una “razón reproductiva”. Desde su propia génesis, la biopolítica toma así a su cargo “la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que puedan hacerlos variar” (Foucault, 2005, p. 168). La biopolítica constituye, en síntesis, un régimen que reclama para sí el control de los cuerpos sexuados, al punto de hacer suya la tarea de que estos existan.

El por qué la sexualidad ocupa un lugar central en este marco resulta entonces palmario. Por un lado, la sexualidad constituye el dominio que hace posible la vida —o al menos un dominio que la ha hecho posible hasta ahora, toda vez que hoy se requiere cada vez menos la intervención del sexo para tornar factible la reproducción de la especie—. Por otro lado, la sexualidad augura un control y una codificación de los cuerpos que permite la reproducción de la especie —a partir, por ejemplo, de las dicotomías normalizadoras masculino/femenino, fértil/infértil, heterosexual/homosexual—. En otras palabras, la sexualidad constituye un dominio clave en las configuraciones de poder actual, habida cuenta de que permite un control de los cuerpos en dos escalas distintas, aunque superpuestas: en un nivel micro, ofrece acceso y posibilidades de vigilancia y disciplinamiento en torno a los comportamientos, las subjetividades y los actos; en un nivel macro, establece un margen de maniobra biopolítica en lo referido al gobierno de la población como un todo. En síntesis, la sexualidad interseca dos planos de poder que convergen en el cuerpo como una instancia que es preciso ora controlar —a nivel de sus gestos, sus movimientos y el empleo de sus energías—, ora gestionar —a nivel de su producción, su diseño y sus tasas de crecimiento o decrecimiento—.

En un contexto en el cual la sexualidad alcanza un lugar tan preponderante, el embarazo se presenta, amén de como un campo propicio para el disciplinamiento del deseo, como un ámbito de creciente interés biopolítico. La gestación deja de ser un fenómeno eminentemente natural para convertirse en un ámbito que conoce de intervenciones técnicas, que puede ser diligenciado y administrado socialmente. A saber, la atención sanitaria de la preñez constituye una esfera biopolítica en el tanto, de esa atención, depende el control estatal de las tasas de natalidad y mortalidad infantil, así como el control de las enfermedades de esos niños y niñas que, más tarde, conformarán la fuerza de trabajo. En ello tiene un lugar fundamental toda una serie de saberes e instituciones como la medicina, el trabajo social, la estadística, la enfermería, la salud pública, los hospitales, las clínicas, la sexología, la comunicación y, más recientemente,

la educación sexual². En todas esas esferas el cuerpo embarazado —y embarazable— se torna un blanco de intervenciones, mediciones, normalizaciones, exámenes y todo tipo de atenciones institucionales. Dicho de otro modo, los “cuerpos gestantes”³ se tornan una materia biopolítica privilegiada que reclama la participación de todo un sofisticado aparato institucional cuyo objetivo explícito es salvaguardar la salud, pero cuya agenda paralela involucra el gobierno de los cuerpos —no solo de las madres, sino también de los niños y niñas—, y con ello, la prerrogativa de incidir en su constitución.

Lo que permite entonces una lectura biopolítica del embarazo es considerar la gestación, al igual que lo hacen también muchas de las lecturas feministas sobre el tópico, como un fenómeno que se inscribe en un dominio más amplio que el de la mera naturaleza: un dominio vinculado al poder, a los saberes y al conjunto de pedagogías sexuales desplegadas sobre los cuerpos de las mujeres⁴. Más allá de los abordajes biomédicos o de los enfoques ligados a la salud pública, la perspectiva biopolítica permite pensar la cuestión del embarazo focalizando la atención en los cuerpos gestantes y en el modo en que estos toman parte de un entramado vital o un continuo poblacional que es preciso gestionar. Los cuerpos embarazados, desde un lente biopolítico, se constituyen de este modo no ya únicamente como cuerpos naturales, sino como entes que forman parte de una red que se debe regular a partir de una serie de cálculos —por ejemplo, estadísticos y demográficos—, que reclaman un abierto tutelaje biomédico con fuerte acento patriarcal.

La normalización de esta conquista biomédica de los cuerpos gestantes lleva consigo, adicionalmente, toda una pedagogía heteronormativa centrada en los hijos y en la salvaguarda

² Sobre el modo en que distintos saberes han participado del control biopolítico de la población en el contexto costarricense se ha venido desarrollando un interesante corpus de investigaciones. Véase, a manera de ejemplo, *En carne propia: Religión y biopoder* (2015) de Diego Soto, *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso. Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder* (2016) de Dennis Arias y la tesis doctoral de Xabier Irigibel (2021) *Mujeres sin nombre. Fragmentos genealógicos de la institucionalización del cuidado en Costa Rica* (1849-1937). En estos trabajos resulta patente que la medicina, la religión y la enfermería, entre otros saberes, han tenido un papel operativo fundamental a la hora de gestionar las poblaciones costarricenses.

³ En el contexto de este artículo he optado por hablar de cuerpos gestantes y no de cuerpos maternos para hacer frente a dos sobrentendidos. El primero, tiene que ver con la operación ideológica a partir de la cual se presume que todo cuerpo con vocación reproductiva debe acabar ejerciendo la maternidad, cuando lo cierto del caso es que se puede ser madre sin gestar vida y se puede gestar vida sin ejercer la maternidad. La irrupción de nuevas modalidades afectivas y vinculares impulsadas por los movimientos LGBTQ+, por otra parte, permite dar con un segundo sobrentendido que liga unilateralmente la gestación con la maternidad —y, por lo tanto, con la femineidad—. Las paternidades trans resultan en este sentido decisivas, toda vez que han dado al traste con esa asociación histórica entre mujer y maternidad. Además de la posibilidad que ofrece de desdecir esos dos sobrentendidos, la expresión “cuerpos gestantes” permite, por último, remarcar la dimensión propiamente somática —i.e. biopolítica— que existe detrás de los procesos de administración de la vida.

⁴ Deutscher (2019) señala que los estudios biopolíticos no siempre atienden esta dimensión genérica implicada en la gestión de la vida. Para la autora, no es casual que “los dos filósofos más asociados con la teoría biopolítica contemporánea, Agamben y Foucault, hayan sido criticados por dejar de lado la diferencia sexual en sus observaciones” (p. 34). En esta misma línea, la autora habla de un “ocultamiento teórico” que coincide con la aseveración de Preciado (2008) según la cual “la mayoría de los análisis sobre la producción biopolítica “se detienen en su descripción de esta nueva forma de producción cuando llegan a la cintura” (p. 34).

de la infancia⁵. En la era biopolítica, los cuerpos de las madres se presentan, en consecuencia, como contenedores de vida, como depósitos de carne en los cuales se encuentra cifrado el futuro de la especie. Haciendo uso del aparataje conceptual del teórico *queer* Lee Edelman, podría hablarse en este nivel de un “futurismo reproductivo” con tintes biopolíticos que delega en el niño —e incluso, en el feto— las expectativas de la especie (Edelman, 2004, p. 18)⁶. El niño es, en cierto modo, la población que vendrá: una fuerza de trabajo en ciernes y una promesa de un provenir moral que es preciso garantizar.

Mi objetivo, a continuación, es analizar el modo en que algunas de estas dimensiones biopolíticas del embarazo aparecen registradas en el *corpus* de películas mencionado. Se trata, como lo apunta Natalio (2015), de ver en el cine un espacio de proyección privilegiado de los actuales contextos biopolíticos. Empero, además de estudiar el modo en que las películas en cuestión permiten reconocer el cariz biopolítico que ha adquirido el embarazo en las sociedades del presente, me interesa desentrañar la forma en que estos filmes reaccionan narrativamente a ese entramado en el marco del cual existen hoy los cuerpos gestantes. Se trata, entonces, no solo de registrar en esos filmes ecos biopolíticos, sino de pensar, a partir de los propios ejercicios audiovisuales, las biopolíticas de los cuerpos gestantes que toman lugar hoy en Costa Rica.

La gest(ac)ión de los cuerpos

Dirigida por Esteban Ramírez y estrenada en el 2009, *Gestación* documenta los principales imaginarios costarricenses de inicios del siglo XXI a propósito del embarazo adolescente. El filme cuenta la historia de Jessie —interpretada por Adriana Álvarez—, una muchacha proveniente de una zona marginal que, en el marco del descubrimiento de su sexualidad, queda embarazada de Teo —Edgar Román—, un joven de una familia más acomodada que la suya. En el filme, los prejuicios y preconcepciones ligadas al embarazo —obstáculos que la núbil pareja logrará a la postre vencer de un modo que, por cierto, difiere de los desenlaces que en la vida real se dan normalmente alrededor de este tipo de casos— ocupan el centro de la escena. En el enfrentamiento un tanto cándido de esas preconcepciones, sin embargo, *Gestación* permite entrever de qué manera la sociedad costarricense de inicios de siglo inscribe el embarazo adolescente en un contexto sociopolítico más amplio.

⁵ Se trata, por cierto, de discursos que suelen desconocer su propia historicidad. Tal parece como si los hijos y la vida se constituyeran como valores o bienes sempiternos cuya deseabilidad no requiere ningún tipo de fundamentación, aun cuando hace solo unos pocos siglos, como lo documenta el historiador Phillipe Ariès (1986), “lo que hoy llamamos infanticidio fuera asunto habitual: niños quemados en la chimenea, asfixiados o ahogados ‘accidentalmente’ en una tinaja eran cosa de casi todos los días” (pp. 8-9).

⁶ Por futurismo reproductivo Edelman entiende un cierto tipo de consenso social heteronormativo que traza límites a las resistencias con base en el supuesto de que el futuro de la especie es un bien en sí mismo deseable que la sociedad debe garantizar a toda costa mediante la perpetuación de la familia y de los roles patriarcales. Una lectura biopolítica de Edelman —quien trabaja dentro de un marco dominado más bien por la teoría *queer* y el psicoanálisis— implicaría pensar el modo en que el futurismo constituye no solo un modo de delimitar los dominios de lo pensable, sino además una manera de legitimar el funcionamiento de políticas públicas y creencias sociales a partir de las cuales se gestiona la reproducción. Véase, en esta línea, el trabajo ya citado de Penélope Deutscher (2019).

En la película, el embarazo trasciende la esfera estrictamente personal toda vez que se da en el contexto de una cierta constricción moral en la que la preñez todavía mancilla la honorabilidad de las familias. Dicho de otro modo, el filme politiza el embarazo en la medida en que lo coloca en el contexto de una sociedad fundamentalmente católica y de un sistema educativo que no se ha emancipado suficientemente de la religión⁷. El problema no es tanto el embarazo, pareciera sugerir Ramírez (2009), sino la moral conservadora que lo condena.

Desde un punto de vista interesado en las operaciones que la cultura pone en marcha en torno a los cuerpos gestantes, la película, sin embargo, resulta indicial respecto de operaciones biopolíticas más profundas. En esta línea, *Gestación* transparenta, más allá de las pretensiones narrativas de su director, la pregunta acerca de cómo administrar el deseo adolescente en el contexto de un universo familiar roto —ambos adolescentes provienen de familias separadas— y de un discurso religioso que ya no es capaz de cumplir su función de religar —las monjas que tienen a su cargo la educación de la joven embarazada la apartan de sus compañeras, perdiendo así, en el transcurso del filme, tanto su autoridad moral como su capacidad de control en relación con ellas—.

En esta medida, la película puede ser leída como una ficción que documenta el tránsito desde una sociedad en que la sanción moral del embarazo se revela ineficaz hacia una sociedad en la que los nuevos aparatajes biopolíticos logran integrarlo a través de sistemas positivos de asimilación. Si el discurso religioso ya no logra, dado su anacrónico talante punitivo y su desfasada vocación represiva, ejercer un control efectivo sobre los cuerpos gestantes, entonces deberá ser substituido por unos nuevos saberes y una nueva pedagogía sexual —no exenta de carices normalizadores— más eficaces a la hora de incorporar dichos cuerpos dentro de la población. En una palabra, *Gestación* es un documento histórico que deja ver cómo, alrededor de los cuerpos gestantes, surge en Costa Rica, en los inicios de este siglo, toda una pedagogía sexual con tintes biopolíticos amparada en nuevos saberes y modos de gestión.

En este sentido, tal y como se desprende de los señalamientos de la teórica del cine costarricense María Lourdes Cortés (2016), no es un dato menor el hecho de que en *Gestación* el embarazo de Jessie adquiera sentido al interior de un nuevo entramado de instituciones compuesto por la escuela, el sistema jurídico y los medios de comunicación de masas. La religión es un discurso agotado porque no comprende ni quiere comprender la sexualidad adolescente. Durante un solemne discurso de la monja que ejerce como directora del colegio —interpretada por María Bonilla—, se argumenta, por ejemplo, que la educación sexual no alcanza a prevenir los embarazos, pues en el presente la información relacionada con la sexualidad se encuentra cada vez más disponible sin que ello incida en la tasa de fecundidad adolescente. Las compañeras del colegio de Jessie reaccionan con cierta sorna ante esa torpe ecuación biopolítica porque advierten que se trata de un discurso agonizante que ya no describe su mundo. Frente a esa

⁷Sobre el influjo histórico del catolicismo en la moral social costarricense véase Quesada (2012).

incomprensión y esa miopía religiosas, las amigas de estudio de Jessie recurren a la Defensoría de los Habitantes para obligar a las monjas a permitir que su compañera siga estudiando normalmente. Los medios de comunicación, por su parte, acogen la denuncia y la escuela se seculariza. En una palabra, el país se moderniza y pone a disposición del Estado un nuevo conglomerado institucional para hacer frente a la gestión del embarazo adolescente.

Estos nuevos saberes —el derecho, los medios de comunicación y la escuela secular— resultan, así, más coherentes con la subjetividad de las nuevas generaciones retratadas por la película que el añejo registro religioso. No obstante, lo que el filme deja ver es algo más que un simple proceso de secularización. *Gestación* reivindica un nuevo tipo de pedagogía sexual en la que se mantienen intactas la mayoría de relaciones de biopoder en torno al embarazo —sean estas etarias, de clase o de género—. Frente a un régimen de control religioso ya caduco, la propuesta es que los y las adolescentes accedan a información y educación sexual que se presumen neutras y desprovistas de contenidos normativos⁸. La reivindicación de una sociedad más inclusiva, en la que las adolescentes no tengan que abandonar sus estudios o ser segregadas si quedan embarazadas, no advierte el hecho de que esa inclusión deja intactas un conjunto de asimetrías y operaciones normativas. De ahí que el intento de ruptura moral que la película pone en escena resulta incompleto: se enfrenta la moral católica, pero en el mismo movimiento se conjura la posibilidad del aborto; se reniega de la anacrónica rigidez de las monjas al tiempo que se satanizan las drogas y se reafirma el sempiterno valor de la familia nuclear heterosexual. La lógica religiosa de la segregación —la monja del colegio confiesa estar tratando de proteger a las demás, en razón de lo cual confina a Jessie a llevar sus clases con una tutora en una aula aparte de sus compañeras— cede entonces su lugar a una biopolítica de la integración: la pareja concluye el colegio, Jessie accede a un cierto nivel de reenclavamiento y se integra a la fuerza laboral en un puesto de trabajo estereotípicamente ligado al turismo en el que la vemos guiando visitantes extranjeros en un perfecto inglés, mientras que un final más o menos abierto sugiere que, luego del traspíe del embarazo, la pareja vuelve a comenzar de nuevo.

Este final feliz, sin embargo, tiene en la conjura del aborto su condición de posibilidad. El aborto constituye una vía ficcional que es menester rechazar en la medida en que plantearía un verdadero incordio narrativo para el observador bienpensante, así como un elemento que cortocircuitaría no ya las viejas creencias religiosas en decadencia, sino el propio orden biopolítico que el filme acaba reivindicando —con su familia nuclear y heterosexual debidamente recompuesta, con sus adolescentes devenidos dóciles padres e integrados en las fuerzas laborales—. Así, cuando la

⁸ Argumento en contra de este acercamiento a la educación sexual como un discurso neutral y “anormativo” en mi artículo *Tensiones en torno al cuerpo, el género y el deseo en los Programas de estudio de educación para la afectividad y sexualidad integral de Costa Rica* (2019). Mi postura es que, pese a su deseabilidad en términos de una agenda progresista, los planes de educación sexual suelen traer consigo toda una pedagogía normativa que disciplina la sexualidad adolescente. Desde este ángulo, la disyuntiva según la cual es menester posicionarse a favor o en contra de la educación sexual plantea un cierto chantaje que dificulta apreciar los alcances normalizadores de unas políticas públicas paradójicamente necesarias.

posibilidad de abortar aparece, se presenta elusivamente como un problema legal y un asunto médico que se discute entre hombres. El asunto del aborto nunca es contemplado como una solución real en la película, pues la posibilidad de abortar aparece únicamente a la manera de una ocurrencia de Teo —el inmaduro de la relación— sobre la que jamás vemos a Jessie pensar con seriedad de un modo autónomo. Jessie, de hecho, carece de agencia alguna en lo tocante a su embarazo, no solo frente a su familia y las autoridades religiosas del colegio, sino también ante el propio Teo, quien nunca escucha su opinión e incluso se enfurece cuando se entera del embarazo, en un gesto que da cuenta de las asimetrías posicionales de los miembros de la pareja no solo a nivel de género sino también de clase. La posibilidad del aborto, así, se abandona de inmediato no ya en nombre de obsoletas convicciones religiosas, sino de impedimentos legales y de eventuales complicaciones biomédicas. En breve: el aborto ha dejado de ser un mal para pasar a ser un peligro jurídico y un riesgo de salud; abortar ha dejado los dominios religiosos para tornarse un desafío de gobierno que es menester solventar echando mano de saberes y recursos biopolíticos.

Esteban Ramírez acaba así componiendo un relato a la medida de las lógicas biopolíticas en las que se concede la inclusión de los cuerpos gestantes como un modo de diligenciar los riesgos del aborto. El orden biopolítico se logra inmunizar —en el sentido técnico que Esposito (2008) da a ese concepto— no solo en relación con el aborto, sino en relación con sus consecuencias, entre las que se cuenta el empoderamiento de las mujeres sobre sus cuerpos, la eventual negativa de estas a participar del incremento de las fuerzas productivas, el desdén hacia el futurismo reproductivo y el rechazo de las estructuras patriarcales que reducen la feminidad a la reproducción. De este modo, si se me permite el juego de palabras, la gestación acaba siendo un modo de gestión, pero a la vez, la gestión de las poblaciones acaba teniendo en la gestación una de las piezas claves de su engranaje. Es precisamente ese engranaje el que será decididamente cuestionado tanto en *Aurora*, de Paz Fábrega, como en *Medea*, de Alexandra Latishev.

Una *Aurora* hecha de sombras

A primera vista, *Gestación* y *Aurora*, la más reciente película de Paz Fábrega, comparten una serie de preocupaciones e intereses: la sexualidad y el deseo adolescentes, las diferencias de clase, el embarazo no deseado y los efectos de este en los entornos familiares y culturales. En términos de su abordaje de esos temas, sin embargo, *Aurora* difiere sustancialmente de *Gestación*, toda vez que asume rutas narrativas en las que las perspectivas de las mujeres ocupan un papel central. Esto redundaría en un tipo de posicionamiento sobre el lugar social de la reproducción que se distancia significativamente de la perspectiva de Esteban Ramírez y que, en consecuencia, tendrá unas resonancias biopolíticas completamente distintas. Dicho en breve, allí donde *Gestación* conjura rápidamente derivas subjetivas que podrían redundar en un desajuste de las configuraciones biopolíticas, *Aurora* se interroga a propósito de las grietas presentes en esas configuraciones.

La película cuenta la historia de Yuliana —Raquel Villalobos—, una adolescente de clase baja que, en un intento fallido de abortar, se encuentra accidentalmente con Luisa —Rebeca Woodbridge—, una mujer de la edad de su madre que, en secreto, la contiene y acompaña. Luisa, quien divide su tiempo entre la arquitectura y la gestión cultural, lidia con la situación de Yuliana a partir de su propio conflicto no resuelto con la maternidad —interrogada en cierto momento del largometraje sobre el porqué no tiene hijos, Luisa responde lacónicamente con un “no sé”—. La relación de Luisa y Yuliana reviste una serie de matices: se trata de una suerte de amistad que, no obstante, remueve inconscientemente en Luisa los motivos de su renuncia tácita a la maternidad; Luisa es, por otra parte, también la madre comprensiva que, debido a sus múltiples ocupaciones laborales, la mamá biológica de Yuliana, interpretada por Erika Rojas, no puede ser.

El embarazo de Yuliana reactiva entonces en Luisa un deseo abolido. En un cierto nivel, es como si Yuliana estuviera viviendo el embarazo que Luisa nunca tuvo. En esta miríada de maternidades subrogadas, lo cierto del caso es que las mujeres del filme —las cuales además transponen por momentos su identidad, pues Yuliana se viste en una ocasión con la ropa de Luisa y Luisa a la vez comparte cierto parecido físico con la madre de Yuliana, al tiempo que se identifica con la posición subjetiva de esta última— se encuentran en el centro del relato. Una decisión de fotografía explicita esta opción narrativa de dar preminencia a las mujeres: la cámara las enfoca siempre a ellas. En consecuencia, como espectadores no solo siempre estamos viendo a las mujeres de la historia —los personajes masculinos, por contrapartida, aparecen en segundos planos, en lejanas videollamadas o directamente forman parte de la historia únicamente en calidad de ausentes—, sino que también estamos al tanto de cada una de sus reacciones de cara a esos sucesos.

En este sentido, es como si *Aurora* comenzara justo en el lugar que *Gestación* decide rehuir, a saber, con una adolescente deliberando consigo misma a propósito de la deseabilidad de continuar con un embarazo que no ha planeado. La deseabilidad del embarazo es, de hecho, uno de los focos interrogativos de la película. Luisa, al igual que una amiga con la que conversa en la penumbra de un bar, ha decidido en la práctica no ser madre —y de cierto modo también ha decidido estar sola, pues su distante relación se parece más a la soltería que a la vida de pareja—; la propia Yuliana no consigue hacerse una idea del embarazo que coincida con su vida. Y si bien una pareja estéril aparece en escena en algún momento de la película ofreciendo adoptar al eventual crío de Yuliana, la maternidad ya no es más un destino para las mujeres, sino algo que suscita interrogantes.

El inicio de la película presenta con una bella imagen esta perspectiva sobre el embarazo como fenómeno eventualmente interrumpible. Mientras Luisa discurre frente los colaboradores de su proyecto de gestión cultural acerca de la significación del dibujo, acaba realizando una especie de apología metafórica de la incompletud y lo inconcluso. “¿No les ha pasado —pregunta Luisa—, cuando uno ve un edificio en construcción y (...) ve todo el andamiaje, y todo (...) es tan hermoso, y luego le quitan el andamio y el edificio era horrible (...)? ¡Qué lástima

que el mundo no se pudiera quedar en puros andamios y cosas (...) de camino!”. Frente a los relatos teleológicos según los cuales el embarazo y la formación de una familia “completa” a las mujeres, *Aurora* reivindica precisamente la posibilidad de no tener que completarse —se trata de lo que Denise Riley denomina “el derecho a estar sola”— (Riley, 2006, p. 10).

El embarazo, de este modo, ya no es más algo que deba terminarse obligatoriamente, con lo cual asoman dentro del horizonte narrativo de la película una poética y una feminidad de lo incompleto. Así, cuando en la periferia de la película gravitan lenguajes administrativos, burocráticos y biomédicos que refieren el embarazo en un lenguaje biopolítico, el descreído retrato que Paz Fábrega hace de los cuerpos gestantes remite el embarazo a otros dominios. En otras palabras, Fábrega opta por cuestionar las lógicas biopolíticas reproductivistas que dan por sentada la familia y el rol de las mujeres en ella. Sabedora como Ramírez de la actual crisis de la institución familiar, sin embargo, Fábrega no intentará llevar a cabo retruécanos ficcionales que actualicen las posibilidades del lazo filial. En este contexto de ruptura con el modelo familiar convencional, la película de Fábrega no se decanta, por ejemplo, por el camino de la adopción, que se habría planteado como una opción narrativa más aceptable para la sensibilidad promedio del espectador costarricense. Habida cuenta de que ni Yuliana ni su familia estaban en condiciones, ni económicas ni emocionales, de hacerse cargo del niño dada su situación de clase, la adopción, que asoma momentáneamente en la película como posibilidad, habría permitido una salida más “sensata”, tanto para Yuliana como para todo un entorno social, el cual podría seguir funcionando si el fruto del embarazo no deseado encontrara una familia⁹. Empero, en una desavenencia con esa moral hegemónica de claras resonancias biopolíticas, la familia que se aprestaba a adoptar al futuro bebé renuncia a hacerlo cuando se entera de que Yuliana había intentado abortar. La familia se revela en este episodio —no exento de ciertos tintes eugenésicos— como un constructo surgido en el marco de redes de biopoder que ven en el parto un hecho fundamentalmente biomédico en lugar de afectivo. La niñez y la maternidad quedan asimismo referenciadas dentro de regímenes de sentido biológico/sanitarios. Si la lozanía de todo régimen biopolítico reclama la lozanía del infante, Fábrega, por contrapartida, coloca a sus personajes en el exacto reverso de esa sensibilidad medicalizada, pues en el filme lo que interesa no es la vida del potencial hijo, sino la vida y las angustias bastante menos potenciales de Yuliana.

La centralidad social de la familia es entonces controvertida en *Aurora* desde el punto de vista del drama que esta razón reproductiva implica para las mujeres. No se trata únicamente de que los padres estén ausentes o de que las madres no comprendan a sus hijas, como ocurre en *Gestación*, sino que el propio estatuto genealógico de la institución familiar debe ponerse en entredicho. En una elegante referencia histórica que Fábrega pone en boca de Luisa, se hace

⁹ La situación económica de Yuliana se aborda desde el inicio del filme, pues ella y Luisa dan la una con la otra en el marco de un proyecto de atención social regentado por esta última. La casa de Luisa es, además, amplia y luminosa, en contraste con el hacinamiento en que vive la casa de Yuliana. El eje de clase también asoma en *Gestación*, solo que, como ya he argumentado, en la película de Ramírez tiene lugar una especie de *happy ending* que omite las diferencias objetivas de clase entre los personajes.

alusión al hecho de que, en Costa Rica, ya desde el siglo XIX, se estilaba esconder a las mujeres embarazadas de las familias aristocráticas simulando que iban de vacaciones para que nadie se enterara del parto, tras lo cual los niños eran entregados en adopción. Esta historización de la familia se aúna al hecho de que dicha institución no aparece en la película como derivada de una cierta disposición biológica. En el filme, antes bien, hay un espectro de entramados familiares (un recordatorio útil en el contexto de un país como Costa Rica, en el que a menudo se evoca de un modo ideológico la familia —en singular— para afirmar unos ciertos valores que desconocen la constelación de formaciones que esa categoría evoca): familias con padres separados, con padres ausentes, embarazos surgidos de encuentros sexuales que impiden determinar con claridad quién es el padre biológico, adopciones, etc. Aunado a ese debilitamiento histórico e incluso ontológico de la familia —pues esta ya no responde a un orden o una estructura inmutable, sea esta natural, religiosa o cultural—, el filme se encarga de erotizar el cuerpo gestante de Yuliana. A través de unos planos cargados de una sensualidad atrevida en los que la protagonista y sus compañeros y compañeras de estudio se prodigan caricias y besos sin importar las normas de género, la maternidad y el embarazo rompen su ligamen pretendidamente consustancial con la heterosexualidad y con el modelo familiar padre / madre / hijos. Este gesto filmico controvierte no solo la imagen inmaculada de la madre como desprovista de sexualidad que usualmente prima en la cultura, sino también la asociación entre heterosexualidad y maternidad que todavía hoy tiende a darse por sentada. En medio de ese erotismo tupido y transpersonal, la película retrata el cuerpo gestante de un modo compatible con redes afectivas y sexuales que controvierten el orden biopolítico ligado al universo parental y sus rígidos modelos heteroreproductivos.

En resumen, a la cooptación biomédica de la vida y la sexualidad de los cuerpos gestantes, *Aurora* reacciona remitiendo constantemente el embarazo a la dimensión subjetiva. La película renuncia a pensar el embarazo y la posibilidad del aborto dentro de los parámetros legales y jurídicos dentro de los cuales las sociedades biopolíticas suelen inscribirlo. La referencia a la dimensión legal y biomédica del aborto se supeditan así, más bien, al drama subjetivo de Yuliana, cuyas dudas y cuestionamientos se dan siempre al margen del tejido institucional y de las asépticas retóricas propias de las redes hospitalarias, el trabajo social y las organizaciones no gubernamentales. Luisa, de hecho, consigue construir un vínculo con Yuliana en parte, precisamente por su negativa a medicalizar su desdicha —aun cuando al final de la película le prodigue una amarga pero realista diatriba referida al destino social de las mujeres adolescentes que optan por criar a sus hijos no deseados—. El embarazo deviene de este modo, al menos al interior del vínculo desarrollado por Luisa y Yuliana, no tanto un asunto médico o legal como un drama que ocurre al margen de lo que esos saberes y sus vocabularios pueden connotar.

En este sentido, Fábrega renuncia a un abordaje moralizante del embarazo que apunte a aleccionar a las y los espectadores sobre sus consecuencias. A contramano de las sensibilidades biopolíticas que administran los cuerpos gestantes en función de perpetuar la estructura

familiar productora de vida, la película elige acercarse al embarazo rechazando la tentación de la moraleja para elegir un camino más sinuoso en que la maternidad se liga a la obscuridad del deseo, al desasosiego y a las múltiples configuraciones que pueden asumir la sexualidad y las formaciones afectivas. Así, el título de la película quizá no deba interpretarse únicamente como una metáfora de la luminosidad propia de los comienzos, sino también como un signo de la opacidad que rodea los procesos de engendramiento de la vida. Se trata, en suma, de una aurora que, como la que precede a la salida del sol, está compuesta también de sombras.

Medea y el aborto del futuro

Si *Aurora* desplaza una serie de sobrentendidos biopolíticos con relación al embarazo, *Medea* lleva aún más lejos la crítica de las políticas reproductivas que gobiernan hoy la vida. La película cuenta la historia de María José –interpretada de un modo verdaderamente magistral por Liliana Biamonte–, una joven adulta que mantiene en secreto su embarazo mientras continúa su disoluto modo de vida lleno de fiestas, drogas, deportes de contacto y experimentación erótica. La protagonista pertenece ya no al mundo adolescente de las protagonistas de los filmes anteriormente comentados, sino a una generación más desencantada de mujeres que ya no ven Costa Rica ni la feminidad del modo que las vieron sus padres. A partir de esta trama, el filme pone en entredicho no solo las biopolíticas dirigidas a los cuerpos gestantes, sino también el conjunto de normas familiares y sociales empleadas para gobernar los cuerpos de las mujeres. *Medea* constituye un radical manifiesto contra las biopolíticas reproductivas que incluso acaba apelando a la violencia y la destrucción como modos de visibilizar las coacciones experimentadas por las mujeres. Dicho en breve, *Medea* se ubica en las antípodas de los entusiastas relatos hollywoodenses – estilo *Erin Brockovich*– en los que la emancipación de las mujeres tiene lugar sin daños colaterales para las mismas.

El filme de Latishev declara sus intenciones feministas desde su propio título¹⁰. Al igual que en *Aurora*, acá se trata de narrar desde el punto de vista de una mujer el impacto subjetivo de un embarazo no solo no deseado, sino repudiado. De ahí que al igual que Fábrega –quien, dicho sea de paso, fungió como productora de *Medea*–, Latishev prefiera los primeros planos de su protagonista femenina, dando preminencia a los pequeños gestos y a las reacciones sutiles. En el caso de *Medea*, sin embargo, este recurso fotográfico se encuentra reforzado por unos personajes secundarios que aparecen a menudo desenfocados, al borde de los planos o incluso a la manera de voces diluidas, casi como si se tratara de sombras. Como Yuliana, María José, la protagonista de la historia, oculta su embarazo de un entorno que, en todo caso, no pareciera reparar en ella, casi como si se tratara de un personaje invisible excepto para los espectadores.

¹⁰ Como se sabe, Medea, la figura mitológica griega que aparece en algunas tragedias antiguas como las de Eurípides, ha sido objeto de relecturas en clave feminista desde hace mucho tiempo, no solo en la teoría social y la literatura, sino en el propio cine. Dado que mi intención no es interpretar la película en relación con esas referencias mitológicas ni en diálogo con la teorización que se ha hecho de la antiheroína griega conocida por acabar con sus hijos, no ahondaré en los múltiples intertextos que podrían trabajarse en esta vía.

Al dejar el entorno de María José borroneado, Latishev nos obligará a percibir lo que al interior del mundo patriarcal que dibuja la propia película no pareciera perceptible.

Pero *Medea* no solo hace visible a María José, sino también sus intentos por lidiar con su subjetividad de embarazada. La vivencia solitaria del embarazo y la deliberada intención de María José de ocultar el hecho incluso de su mejor amigo y del compañero de universidad con el que comienza a salir —amén, claro está, de su familia, la cual, a diferencia de los núcleos familiares retratados en los filmes anteriores pertenece a capas medias—, desconoce la jurisdicción que el poder médico detenta en nuestras sociedades en relación con la gravidez. En la película, de hecho, todo el embarazo se desarrolla al margen de las instituciones encargadas de poner en marcha los procesos biopolíticos de medicalización del embarazo. A María José no la vemos nunca en el doctor o el hospital; de hecho, jamás la vemos proceder como si su embarazo fuera un asunto de salud. Al contrario: el secreto es su modo de convertir el embarazo en algo solo suyo.

Este rechazo a institucionalizar su preñez se liga a toda una disputa política somática que el filme pone en marcha. En *Medea*, en efecto, vemos librarse toda una batalla que tiene como escenario el cuerpo de María José. Ese cuerpo se presenta como el *locus* en el que una serie de discursos —ligados a la familia, al patriarcado, al erotismo y a los roles de género— buscan materializarse. En ese sentido, podemos entender el azoramiento de la propia protagonista frente a su embarazo: es como si se tratara de algo que sucede en su cuerpo, pero que no le sucede a ella. Sin embargo, la película también muestra el modo en que el personaje interpretado por Biamonte consigue recuperar cierto agenciamiento —no exento de una cierta agresividad autoinfligida y quizá también influido por su condición de clase, menos desfavorable que el de las heroínas anteriores— con respecto a su cuerpo. Por momentos, todo ocurre como si María José fuera una Cenicienta invertida que de día juega el rol de hija y estudiante, mientras que por la noche saca a relucir su identidad negada, más cercana a la carnalidad, la fiesta y el erotismo. Así, el cuerpo gestante de Latishev se presenta rebosante de sensualidad y vida nocturna, lo que entra en contradicción no solo con los ideales de feminidad todavía hoy al uso en Costa Rica, sino también con los ideales de maternidad vigentes.

En *Medea*, en consecuencia, el cuerpo gestante no solo es un cuerpo licencioso sino uno que además se somete a los rigores del golpe y de la fuerza: vemos entonces, por ejemplo, un cuerpo embarazado que en medio de las prácticas de rugby choca y se lastima, pero que consigue ejercer por medio de esas prácticas una cierta fuerza, así sea ejercida en contra de sí misma¹¹. Este recurso contrasta con lo que Zandra Pedraza llama la “biopolítica de la belleza femenina” (Pedraza, 2014). Para Pedraza, las estrategias de control biopolítico dirigidas a los

¹¹ Es curioso cómo esa agresividad autoinfligida mostrada por Latishev puede resultar chocante dentro de cierta sensibilidad patriarcal que, posiblemente, no encontraría igual de chocante esa misma dosis de agresividad si fuera ejercida por hombres.

cuerpos de las mujeres buscan enfatizar su presunta pasividad. Pero mientras que en el siglo XIX esa pasividad se gestionaba a partir de la maternidad, el matrimonio y la vida doméstica, en el siglo XX los modos de gestión biopolítica pasan a depender de los discursos ligados al embellecimiento. Así, para la autora, a partir del momento en que la belleza pasa a convertirse en “un efecto médico y farmacéuticamente puesto al alcance de todos” (Pedraza, 2014, p. 81), se instala un “canon de feminización” que perpetúa la pasividad de las mujeres y que añade a los ideales familiaristas y maternales una normalización de carácter estético (Pedraza, 2014, p. 84). El cuerpo gestante de María José que nos presenta Latishev rechaza tanto unos como otros ideales. Frente a la pasividad del cuerpo femenino biopolíticamente domesticado y embellecido, *Medea* reivindica un cuerpo colisionante, en movimiento. Dicho de otro modo, el cuerpo de María José no solo se niega a engendrar vida, sino que además consume un rechazo adicional: el rechazo a comportarse como una mujer dócil cuya última aspiración sea la belleza. Frente a las normas biopolíticas que tornan incompatibles feminidad y movimiento –por no hablar ya del abierto antagonismo que este mismo imaginario medicalizado plantea entre maternidad y movimiento– *Medea* presenta una asociación entre cuerpo gestante, colisión y fuerza que reclama para las mujeres el derecho existir allende los arquetipos de belleza.

Esto explica la recurrencia de escenas en las que el personaje interpretado por Biamonte se mira en el espejo. Como lo señala Vigarello en su *Historia de la belleza femenina. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*, la irrupción del espejo en las casas, y más aún en los cuartos de baño, constituye todo un capítulo en la historia del embellecimiento. El espejo irrumpe en la intimidad como un modo de disciplinar la apariencia de las mujeres, ya no únicamente en los espacios sociales sino en el propio ámbito doméstico (Vigarello, 2009). Pedraza, por su parte, añade que, en el caso latinoamericano, “como requisito del gran auge de los procesos de embellecimiento ocurridos durante el último siglo, se masificaron los procesos de higienización que dispusieron las bases prácticas y simbólicas que subyace en los ideales modernos de belleza” (2014, p. 91). En *Medea*, sin embargo, el espejo se resignifica para pasar a constituir un dispositivo que registra ya no la belleza, sino las marcas que el biopoder inscribe en el cuerpo –incluida esa marca que es el propio embarazo–. Lo que María José ve en el espejo son huellas biopolíticas, estelas de una violencia que va dejando registro en su imagen –María José contempla en su reflejo, por ejemplo, las lesiones de un atropello, el progreso de ese embarazo que no desea, los golpes y moretones derivados del rugby–. En el acto autocontemplativo no hay acicalamiento ni retoque, sino un inventario de los surcos que el biopoder abre en el cuerpo.

Esta doble insurrección biopolítica que presenta la película, por un lado en vinculación con la maternidad y por otro en relación con la belleza, alcanza su clímax en el final de la historia. Tras una de las mejores escenas del cine costarricense filmado hasta ahora, en la cual María José aborta desgarradoramente a solas en el cuarto de baño, abrazando por fin de forma abierta su deseo de no ser madre, el personaje decide consumir un acto de desobediencia biopolítica adicional: se

corta a ras el pelo, desposeyéndose así de uno de los signos de belleza femenina por excelencia. El final explicita de este modo las desobediencias que en el resto del filme estaban solo sugeridas.

En este sentido, el cierre de la película resulta apoteósico de un modo distinto al que estamos habituados, pues si en el cine comercial abundan finales en los cuales el parto aparece como sinónimo de esperanza y porvenir, en *Medea* el aborto consume antes bien una negativa: un rechazo furibundo del futurismo reproductivo y del mandato de procrear. El aborto del final —que es, en cierta medida, un aborto del futuro mismo— opera en *Medea* como un parto invertido; se trata de una peculiar forma de catarsis feminista que presenta a una mujer no trayendo vida, sino negándose a hacerlo. Es así como, en lugar de tomar parte de la razón reproductiva y su entusiasmo por el futuro, María José bota los restos del feto en un riachuelo, para acabar fundiéndose en el ajetreo de la ciudad como una mujer más, solo que acaso un poco más dueña de sí misma.

Reflexiones finales

En el arco que va desde *Gestación* hasta *Aurora* y *Medea* es dable detectar mutaciones en el discurso cinematográfico costarricense que aborda el lugar social de la gestación de vida. Dentro de este pequeño *corpus* de películas, en efecto, se registra una serie de modificaciones en la gestión biopolítica de los embarazos. En los filmes de Ramírez, Fábrega y Latishev, el embarazo no constituye exclusivamente un fenómeno natural o biológico, sino que aparece referido a instancias institucionales —estatales, familiares y médicas—, que revelan su dimensión eminentemente política. Esto es: el embarazo ya no refiere exclusivamente a los ciclos naturales de producción y reproducción de la vida, sino a un entramado institucional que gestiona dichos ciclos —es decir, que los organiza y reviste de significado—.

Pero también, las películas analizadas revelan cambios sustanciales en la percepción biopolítica de la gestación de la vida. Esteban Ramírez despliega un relato que interroga la doble moral en torno al embarazo, pero en el mismo movimiento deja intactos, y en cierta medida reforzados, núcleos biopolíticos ligados al rol social de la familia, al sometimiento de las mujeres frente a los mandatos de maternidad y a una visión de la sexualidad puesta al servicio de la razón reproductiva. Las películas de Paz Fábrega y de Alexandra Latishev, en cambio, deciden ingresar al tema de los cuerpos gestantes desde la perspectiva de esos mismos cuerpos. Dicho en breve, mientras la película de Ramírez es una historia hasta cierto punto complaciente sobre el fenómeno del embarazo no deseado, las de Fábrega y Latishev son películas a propósito de los mecanismos biopolíticos que se ponen en marcha a partir de dicho fenómeno, así como sobre el impacto que esos mecanismos tienen en los cuerpos y las vidas de las mujeres.

Sin embargo, *Medea* y *Aurora* no se limitan a mostrar los efectos que las biopolíticas reproductivas tienen en sus protagonistas, sino que además postulan narrativas donde las mujeres enfrentan

con mayor o menor grado de agencia esos efectos. Ambas películas enfatizan, sobre todo, la violencia que hay detrás de la reducción biopolítica de las mujeres a su condición de cuerpos gestantes. Contra esa reducción, Fábrega y Latishev muestran los dramas subjetivos y las violencias corporales que hay detrás de los embarazos no deseados. Dicho de otro modo, en los dos filmes se trata de mostrar hasta qué punto las biopolíticas reproductivas ponen en un segundo plano los deseos de las mujeres y los subordinan a la necesidad social de garantizar la continuidad de la especie. En esta medida, la familia aparece también como un blanco crítico, no solo en el tanto constituye el escenario donde se operacionaliza una serie de violencias sobre las mujeres embarazadas, sino también en la medida en que se trata de una institución incapaz de hacer un lugar a los deseos de estas. Así, tanto Fábrega como Latishev hacen ingresar al cine costarricense a un debate cultural pendiente ligado a la pregunta de qué otros modelos eróticos, afectivos y de sociabilidad podríamos pensar al margen de las visiones idealizadas que la biopolítica pone en marcha alrededor de la maternidad.

Referencias bibliográficas

- Arias, D. (2016). *Héroes melancólicos y la odisea del espacio monstruoso. Metáforas, saberes y cuerpos del biopoder*. Arlekin.
- Ariès, P. (1986). La infancia. *Revista de Educación*, (281), 5-17.
- Cortés, M. L. (2005). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. Taurus.
- Cortés, M. L. (2016). *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. Uruk.
- Deutscher, P. (2019). *Crítica de la razón reproductiva. Los futuros de Foucault*. Eterna Cadencia.
- Edelman, L. (2004). *No al futuro*. Egales.
- Esposito, R. (2008). *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Herder.
- Fábrega, P. (Directora). (2021). *Aurora* [Película]. Temporal Films.
- Foucault, M. (2005). *La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2009). *Seguridad, territorio y población*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010b). Nacimiento de la medicina social. En M. Foucault, *Obras esenciales* (pp. 653-671). Paidós.
- Irigibel, X. (2021). *Mujeres sin nombre. Fragmentos genealógicos de la institucionalización del cuidado en Costa Rica (1849-1937)* (tesis doctoral). Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Latishev, A. (Directora). (2017). *Medea* [Película]. Coproducción Costa Rica-Chile, La Linterna Films, Temporal Films, Grita Medios, Cyan Prods.

- Marín, F. (2011). Adolescentes y maternidad en el cine: «Juno», «Precious» y «The Greatest». *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 18(36), 115-122.
- Natalio, C. (2015). Cinema, biopolitics and “cinematic operative model”. *La Deleuziana, Online Journal of Philosophy*, (1), 107-120.
- Pedraza, Z. (2014). Cuerpo de mujer: biopolítica de la belleza femenina. En E. Muñiz (coord.), *Prácticas corporales: performatividad y género* (pp. 80-111). La Cifra.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe.
- Quesada, C. (2012). Familia y heteronormatividad: acontecimientos históricos y la doctrina sexual de la Iglesia Católica en Costa Rica. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 38, 305-328.
- Ramírez, E. (Director). (2009). *Gestación* [Película]. Cinetel S.A.
- Retana, C. (2019). Tensiones en torno al cuerpo, el género y el deseo en los Programas de estudio de educación para la afectividad y sexualidad integral de Costa Rica, *Revista Filosofía UIS*, 18(1), 130-150. <https://doi.org/10.18273/revfil.v18n1-2019006>
- Riley, D., Golubov, N. y Olivares, C. (2006). El derecho a estar sola. *Debate feminista* (34), 3-16.
- Soto, D. (2015). *En carne propia: religión y biopoder*. Arlekin.
- Vigarello, G. (2009). *Historia de la belleza femenina. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días*. Nueva Visión.