

POLÍTICA DOMÉSTICA EN EL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Mariano Veliz

Mariano Veliz es Licenciado y Profesor en Artes, Magister en Análisis del Discurso y doctorando en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como Profesor en la cátedra de "Análisis de películas y crítica cinematográfica" de la carrera de Artes y en la cátedra "Problemas de Literatura Latinoamericana" de la carrera de Letras de dicha facultad. Entre sus últimos trabajos pueden mencionarse "Sujetos diaspóricos: cuerpos, espacios y tiempos 'entre-medio' en el cine latinoamericano contemporáneo" y "Otridad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica".

Correo electrónico: marianoveliz@gmail.com

Recibido: 25/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: El artículo explora el nexo arte-política a través de la indagación del vínculo entre la práctica artística y la representación de los sectores populares. Parte de algunas consideraciones propuestas por Jacques Rancière para reflexionar en torno a la potencia política del arte al redistribuir las voces y las miradas, los cuerpos y los espacios. En particular, el artículo elige dos films latinoamericanos contemporáneos, *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *La nana* (Sebastián Silva, 2009), centrados en la figura de la empleada doméstica. Esta figura se concibe como la clave para estudiar novedosas relaciones del arte con la política cifradas en la valoración de lo doméstico y lo cotidiano.

Palabras clave: cine latinoamericano contemporáneo - arte y política - empleados domésticos - política doméstica.

Abstract: The article explores the relationship between art and politics through the exploration of the link between artistic practice and the representation of popular sectors. The article begins by considering Jacques Rancière's theoretical reflections with the aim to think about the political power of art to distribute voices, viewings, bodies and spaces. In particular, this article focuses on two contemporary Latin American films, *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y *La nana* (Sebastián Silva, 2009), which deal with the figure of the maid. This figure is conceived as a key element to study new interconnections between art and politics based on the domestic and the everyday life.

Key words: Contemporary Latin American Cinema - Art and Politics - Maids - Domestic Politics.

La falsedad del poeta no consiste en ignorar los dolores del proletario sino en decirlos sin conocerlos.

Jacques Rancière (2010: 46)

Arte, política y domesticidad

En los ensayos que conforman *Breves viajes al país del pueblo*, Jacques Rancière sistematiza las formas en que los artistas e intelectuales representaron sus viajes a los universos sociales populares a lo largo de los siglos XIX y XX. Allí, señala que éstas bascularon entre la idea del retorno al origen, el descenso a los infiernos y la llegada a la tierra prometida. En todos los casos, y desde el título de su libro, Rancière explicita que la llegada del artista y el intelectual al territorio de los pobres implica el arribo a un espacio desconocido. Ambos son extranjeros en el dominio popular. Y no solo son foráneos, sino que sus acercamientos están basados en el seguro regreso a la tierra nativa. Estos breves viajes son experiencias sinuosas en un terreno social ajeno.

Esta compleja imbricación del arte con la representación de los sectores populares puede iluminarse también mediante la recuperación del acercamiento propuesto por Rancière en *La noche de los proletarios*. Allí, Rancière revisa la jerarquía tradicional que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos ante aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. Una de las consecuencias de esta distribución de tareas reside en la regulación del acceso a la práctica artística. Por este motivo, la voluntad de propiciar una suspensión de esta jerarquía amenaza dos presuntos fundamentos del arte. Por un lado, desafía la definición del obrero como modelo. A lo largo de los siglos, la historia del arte occidental contempló al obrero como un modelo pasivo del arte producido por representantes de otras clases sociales. Así, a la alienación social se sumaba la producida por la pérdida de la propia imagen. Por otro lado, cuestiona el mito ancestral que estipula quiénes tienen derecho a hablar en nombre de otros. En las múltiples y distintas variables de este mito, los artistas se arrogaron la posibilidad de asumir como propia la voz de los obreros.

La desjerarquización propuesta por Rancière propicia la irrupción de una serie de interrogantes tanto en el campo de la creación artística como en el ámbito de la producción intelectual. Entre estos cuestionamientos, algunos sobresalen por la recurrencia de su aparición y por la multiplicidad de los intentos de respuesta. Al respecto, y de acuerdo con lo planteado por Ana Amado en "Presencias reales. Los otros y los límites de la autorepresentación" (2009), dos asunciones básicas deben ser revisadas: la

concepción del arte como un espacio donde se amplifica y visibiliza el padecimiento de las víctimas; y la definición del arte como un testimonio mediado de las diversas voces de la otredad.

En ambos casos, estos cuestionamientos conducen a una imprescindible reformulación del nexo arte-política. Ante estas disyuntivas, la concepción de un arte militante resulta insuficiente porque su premisa básica supone que la responsabilidad del artista de hablar en nombre de otros encuentra su correspondencia en la imposibilidad de éstos de devenir articuladores de un discurso propio. En este sentido, el arte no solo debe evadir la cárcel de lo mensurable, centrada en el cálculo del efecto a producir, sino también la obligación de explicar a su receptor las inclemencias del mundo que habita. Por el contrario, un arte sin una misión específica descubre sus nuevas potencias. Para Rancière, el arte es político porque constituye una práctica que reconfigura lo sensible. En el terreno del arte, como en el de la política, se produce una distribución de lo visible y lo audible. Allí se inaugura la posibilidad de resquebrajar el habitual reparto de lo sensible y se promueven diversas reparticiones que quiebran las redes anquilosadas del poder político y estético. En esta desidentificación de lo sensible el arte encuentra su devenir más radicalmente político.

Esta concepción del nexo arte-política abre nuevos interrogantes en torno al problema de la vinculación de la práctica artística con la representación de los sectores populares. El foco no se centra solo en el acceso restringido de estos sectores al dominio del arte, sino principalmente en las reparticiones que los artistas promueven en sus obras de los cuerpos y los espacios, las miradas y las voces de los obreros. A su vez, esta valoración de las distribuciones y sus conflictos coincide con una orientación frecuente en el arte contemporáneo: la prioridad asignada a la representación de la cotidianidad. En este contexto, el redescubrimiento de la domesticidad se percibe en su notable carga política. Así, no es casual que la figura de la empleada doméstica adquiera una nueva relevancia para pensar la imbricación política-arte-vida cotidiana.

Si bien estas preocupaciones pueden percibirse en diversas producciones artísticas contemporáneas, el cine latinoamericano constituye uno de los territorios más eficaces para cartografiar su alcance. Dos films recientes permiten analizar diversas políticas representativas al respecto: la argentina *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004) y la chilena *La nana* (Sebastián Silva, 2009). Aunque los dos presentan diferencias notables (entre ellas, determinados recursos narrativos, las formas de circulación, la repercusión obtenida), coinciden en su voluntad de aproximarse a esta figura a través de la exploración de la potencia estética y política de la domesticidad y la vida cotidiana.

La tradición, o institución, del servicio doméstico con cama adentro resulta tan arraigada en las clases acomodadas latinoamericanas como lo están sus figuraciones más convencionales en el teatro, el cine y la televisión. En los géneros más prolíficos del cine clásico latinoamericano (la comedia y el melodrama), esta figura se presentaba de manera rígidamente codificada¹. Ante esas formulaciones, el cine contemporáneo se aventura a desmontar sus asunciones ideológicas así como sus convenciones estético-narrativas. Entre los principales aspectos a remover y/o cuestionar se encuentra la apelación ineludible al humor paródico o al melodrama compasivo. En este sentido, los films citados pueden incluir tanto el humor como la matriz melodramática, pero se alejan de sus apropiaciones más conservadoras. Al mismo tiempo, en estos films se propicia una modificación topográfica más extrema: el traslado al centro del relato de los elementos frecuentemente condenados a la periferia narrativa. El personaje que se limitaba a acompañar el padecimiento del héroe o la heroína, acentuando su dramatismo o equilibrando el drama con una veta humorística, se convierte en estos textos fílmicos en el núcleo de la historia. En esta alteración de la economía narrativa se pone en juego una repartición de lo visible que resulta capital.

Al respecto, no puede subestimarse la importancia de posicionar en el núcleo del relato a personajes que cumplen una función caracterizada por su reclusión en el ámbito doméstico y que, por lo tanto, poseen un carácter público en el límite de lo invisible. En este marco, el uniforme de las empleadas domésticas se constituye como el trazo o

1 En el marco del cine argentino se puede considerar al célebre personaje de Cándida, interpretado por Niní Marshall, como emblemático del abordaje humorístico de las comedias clásicas. Allí, la empleada doméstica resulta ridiculizada a través de la exacerbación de algunos de sus atributos (el habla que delata la extranjería, los modales inadecuados para el decoro de los sectores medios). Sus películas podrían constituir un terreno fértil para iniciar una historia de la representación cinematográfica de esta figura: *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939), *Los celos de Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1940), *Cándida millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941), *Cándida, la mujer del año* (Enrique Santos Discépolo, 1943), *Santa Cándida* (Luis César Amadori, 1945), *Cleopatra era Cándida* (Julio Saraceni, 1964). En el campo del melodrama clásico, el personaje interpretado por Libertad Lamarque en *La ley que olvidaron* (José A. Ferreyra, 1938) resulta representativo. La joven empleada doméstica es concebida como la encarnación de la inocencia y la fragilidad. Sus actitudes manifiestan la generosidad y el desprendimiento que se atribuye a la bondad inherente de esta materialización del carácter femenino y maternal. Más allá de los múltiples ejemplos que podrían mencionarse, vale aclarar que todavía está por realizarse una exploración crítica que periodice las representaciones de esta figura en la historia del cine latinoamericano.

la huella de su propia invisibilidad. solo mediante este vestigio la comunidad percibe la presencia ensombrecida de esta figura.

Una tendencia del cine latinoamericano contemporáneo, interesada en la gestación de nuevas vinculaciones del arte con la política, encuentra en esta figura a uno de sus sujetos más distintivos². En este sujeto precarizado se materializan diversas preocupaciones. La primera fomenta la búsqueda de procedimientos posibles para evadir la representación sufriente de los sectores populares. La segunda particulariza el terreno de lo doméstico como el espacio apropiado para pensar la política contemporánea. Así, se promueve un redescubrimiento de los tiempos y espacios definitorios de la vida cotidiana. La tercera promueve una revisión de las estrategias articuladoras del punto de vista. Al respecto, se cuestiona cuál es la distancia apropiada para representar al otro. La cuarta se centra en la posibilidad de desmontar las articulaciones habituales entre las diferentes clases sociales. En este sentido, el estudio de los films propuestos permite ensayar un abordaje de estas problemáticas e interrogar por qué se considera que la dimensión íntima-doméstica puede tener alguna relevancia política-pública.

Cama adentro

En *Cama adentro* de Jorge Gaggero (2004) la representación de la empleada doméstica articula un relato acerca de la Argentina de la crisis económica de fines de 2001. El estallido social, económico, político y cultural conforma el material del que emergen la historia y los personajes. La acción se ubica en noviembre de 2001, en la antesala del quiebre abismal del modelo neoliberal³. Así, el film puede sumarse a una

2 Dentro del cine documental, la relevancia de esta figura se percibe en *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007) y *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) en Brasil y *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2011) en Argentina.

3 En el film se manifiesta una notoria preocupación por contextualizar la historia. A lo largo del relato se incluyen diversos procedimientos orientados a señalar la entrada del encuadre histórico en la intimidad de los personajes. Entre ellos, se destaca la incorporación de imágenes de los noticieros televisivos que miran. Así, se suman informaciones relevantes para comprender la gravedad de la crisis circundante. A su vez, se incluye un diálogo telefónico entre la empleada doméstica y la hija de su empleadora, quien vive en Madrid, en el que se hace referencia a la preocupación por la situación social. La respuesta de la empleada (“No es tan grave como dicen. Este es un barrio tranquilo”) señala la incompreensión de la inminencia del colapso. También se lee, a

serie de textos fílmicos que cartografiaron, en esos años y en los inmediatamente posteriores, los efectos de la implementación de aquellas políticas. Su aparición contribuyó a la conformación de un *cine de la poscrisis*⁴ dedicado a explorar las debacles en la subjetividad y en los lazos comunitarios propiciadas por este proceso de devastación.

En ese campo de preocupaciones, el film recupera algunos tópicos ineludibles de los relatos sobre la crisis, sus antecedentes y sus consecuencias. Entre ellos, la compleja dialéctica que imbrica a las clases, la desigual afectación de ambas por el derrumbe económico, el desconcierto de las clases medias. Esta sumaria enumeración permite percibir que el núcleo del film gravita en torno a los conflictos clasistas. Sin embargo, su principal interés reside en la proposición de un colapso (transitorio) en la distribución de los roles de clase en el marco de la crisis. El film permite interrogar si la radicalidad del quiebre social puede alentar una transformación de las formas en las que se vinculan las clases. En este sentido, la posibilidad de pensar la intersección de política y domesticidad surge de la exploración de las novedosas maneras de interacción social emergentes en el contexto de la crisis.

Si los roles sociales pueden concebirse en términos de localización, dado que se encuadran simbólicamente y se anclan en posicionamientos culturales, en *Cama*

través de la *voice over* de la empleadora, una carta de recomendación para Dora fechada el 4 de noviembre de 2001. Tanto la desocupación de la empleada y su pareja como la referencia del ex marido de Beba a la equivalencia de realizar un pago en pesos o en dólares en el contexto de la caída de la convertibilidad funcionan como indicios, en concordancia con las clases sociales a las que pertenecen los personajes, de la cercanía de la crisis. De esta manera, no solo resulta sencillo anclar temporalmente la historia, sino que se evidencia la relevancia narrativa y semántica que se le atribuye a este marco histórico. .

4 Natalia Taccetta propone, en "Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis", esta categoría de "cine de la poscrisis" para estudiar aquellos films argentinos que abordaron, desde diferentes perspectivas, ese quiebre social. En ese *corpus* incluye films como *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *Cama adentro*. Un abordaje sistemático del cine de este período se encuentra en *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* de Joanna Page. Allí, Page rastrea una serie de problemas como la supervivencia de las nociones de nación y Estado, la representación del trabajo y los fenómenos migratorios en el marco de la globalización. En un *corpus* sumamente heterogéneo, Page analiza tanto la trilogía de Lisandro Alonso conformada por *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006) como el cine de género producido durante el período, con textos fílmico emblemáticos como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) y *El aura* (Fabián Bielinsky, 2005).

adentro se indagan los procesos de des-localización⁵, atravesados por los personajes, que conducen a un cuestionamiento de las estructuraciones sociales binarias.

Sin embargo, el análisis de estos procesos de des-localización requiere el reconocimiento de la existencia previa de una estructura dual que será posteriormente puesta en crisis. De esta manera, en el film se propone una primera configuración cifrada en el funcionamiento de cierto binarismo. En este sentido, tres dimensiones articuladoras del relato fílmico detentan una relevancia central para su estudio: la conformación del espacio, la imbricación de los personajes con determinados objetos y la recurrencia de una serie de procedimientos formales.

La espacialización de la dualidad se puede pensar en diversos planos. Por una parte, en la permanente aparición de figuras de la demarcación. En el film se subraya el valor narrativo de las entradas y salidas de los distintos ambientes. Así, adoptan un lugar clave en la representación la puerta de entrada del edificio donde vive Beba, la tranquera en la casa de Dora, la puerta de la habitación de servicio y la puerta principal del departamento. Su inclusión en un lugar destacado del encuadre indica con precisión su valor semántico-narrativo. Estas figuras no solo señalan la diferencia entre el adentro y el afuera, sino que funcionan como la huella material del límite, la traza concreta de la frontera social. En las secuencias iniciales del film, entonces, el espacio queda configurado como un dominio territorializado, articulado a partir de estas figuras que localizan a los personajes e indican la existencia de contornos rigurosos y excluyentes.

Por otra parte, la localización de los personajes también se evidencia en el pronunciado contraste existente entre los paisajes urbanos y suburbanos donde viven. El tren que traslada a Dora desde y hacia los suburbios materializa la distancia geográfica y social, pero también simbólica y cultural, que se abre entre ambos territorios. Los personajes se debaten en el abismo abierto entre ambos entornos. Cada uno de ellos parece pertenecer exclusivamente a uno de estos espacios y ser definido por esta pertenencia.

La relevancia asignada a la configuración espacial se replica en la atribuida a la construcción de los personajes a través de su interacción con una serie limitada de objetos⁶. Estos cumplen un rol clave en el establecimiento de la definición social de los

5 La posibilidad de pensar el film a través de la noción de des-localización surge de la lectura de "Post-crisis Argentine films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero" de Clara Garavelli.

6 Al respecto, debe señalarse que el film recupera una política frecuente en el nuevo cine argentino de acuerdo con el análisis propuesto por Gonzalo Aguilar en *Otros mundos: la apelación a actores no profesionales en la conformación del elenco*. En este caso, el interés en convocar

personajes. Al respecto, como señala Clara Garavelli (2010), el piano de Beba ocupa un lugar prioritario. El primer plano del film muestra las manos de Dora limpiando la superficie brillante del instrumento musical de su empleadora. Si el estatus social de Beba está delimitado por su posesión, el rol social de Dora está identificado por su deber de limpiarlo.

En la secuencia inicial, la presentación de los personajes se realiza a través de dos procedimientos destacados: la fragmentación del cuerpo y su imbricación con estos objetos definitorios. Dora se construye a través de la sumatoria de los elementos requeridos para su trabajo y la segmentación de su cuerpo concentrada en sus manos: las manos que manipulan los trapos, que arrastran el carro de las compras, que lavan los platos, que luego curan el cuerpo herido de su empleadora. El empleo sistemático de estos planos detalle configura la imagen del cuerpo trabajador en contraste con los planos detalle sobre Beba, dedicados a cartografiar sus aros, las botas de taco alto, su peinado y maquillaje. En este sentido, los planos de Beba acentúan el valor de la máscara, la construcción de una fachada. De esta manera, ambos personajes resultan definidos mediante una estrategia de oposición mutua: el cuerpo-trabajo⁷ se enfrenta al cuerpo-apariencia.

a Norma Argentina para interpretar a Dora se acentúa por el contraste con la interpretación de Norma Aleandro como Beba. Así, la recurrencia a una de las actrices más prestigiosas del cine y el teatro argentinos se hibrida con la inclusión de una actriz no profesional. La relación del carácter profesional con la clase social a la que pertenecen los personajes interpretados resulta evidente.

7 En el film se hace hincapié especialmente en el trabajo de mecanización del cuerpo de la empleada. La subjetividad de Dora parece definirse exclusivamente por aquellas tareas que desempeña. Dos escenas ponen de manifiesto este devenir un mero cuerpo productivo. En la primera, la Beba y sus amigas juegan a las cartas y, frente a Dora, comentan las diferencias entre la piel de la empleada y la propia. Al respecto, señalan que “[Las empleadas] tienen otro tipo de cutis, no se arrugan como nosotras”. En la segunda, Dora trabaja ocasionalmente en una casa dentro de un barrio privado. Su salida se representa a través de la cámara de seguridad que registra la revisión a la que es sometida. En ambos casos, se acentúa el funcionamiento social que la posiciona en un rol subordinado y como un cuerpo productivo a escrutar. Si en el caso de Dora esto se plantea en términos individuales, el film problematiza la relación individuo-colectivo en una secuencia en la que Dora busca trabajo en una agencia destinada a conseguir empleos a empleadas domésticas. Allí, a través del montaje, se incluye al personaje en una vasta serie de empleadas que atraviesan la misma situación. La fragmentación de las distintas entrevistas y su yuxtaposición producen una equiparación en el estado social de las postuladas y conecta la representación de la situación de Dora a la de un colectivo de mujeres posicionadas en su mismo rol social.

Las dualidades organizadoras del relato se construyen también a través de diversos procedimientos cinematográficos. Por un lado, en el film se apela a una de las formas más radicales de señalamiento de la dualidad: la pantalla dividida. Este recurso subraya la distancia social existente entre los personajes a pesar de compartir un mismo espacio. Por otro lado, en el film se privilegia el empleo del montaje alterno. El paralelismo confrontativo entre las acciones desempeñadas por Beba y Dora adquiere de esta manera su materialización más manifiesta. Finalmente, la inclusión de continuos planos con profundidad de campo se pone al servicio de evidenciar la simultaneidad de acciones opuestas entre los personajes.

En las primeras secuencias del film, de este modo, la construcción del espacio, la configuración de los personajes en relación con los objetos y esta batería de procedimientos articulan un universo social dual. Ese universo social rígidamente establecido, sin embargo, resulta afectado por la crisis del modelo neoliberal. Si bien sus indicios se manifiestan desde el comienzo del film (Beba quiere empeñar una tetera de porcelana inglesa) estos se radicalizan a medida que avanza la historia. En ese marco, como sostiene Ana Amado en "Imágenes del país del pueblo", la clase media marginalizada se contacta con sus otros. La expulsión del personaje de la sociedad de consumo (le cortan la luz y el teléfono, no puede pagarle a su empleada, debe viajar en el transporte público, tiene que recurrir al canje para poder comer) conduce a la caída de la máscara. El rostro del personaje, registrado en primeros planos, revela el proceso de despojamiento.

Al mismo tiempo que se agrieta el bienestar de los sectores medios, se produce una transformación radical en la configuración espacial. Esta se percibe en la inversión del sedentarismo inicial en el nomadismo posterior. Si el film se diferencia en su comienzo de la corriente más frecuente del cine latinoamericano contemporáneo, orientada a narrar travesías y desplazamientos, a medida que el relato avanza el encierro se trastoca en apertura y movilidad. La relación entre nomadismo y sedentarismo fue abordada con exhaustividad por Gonzalo Aguilar en *Otros mundos*. Allí, señala que en el nuevo cine argentino el sedentarismo suele vincularse con la disgregación y la inmovilidad producidas por el intento de sostener la estructura familiar patriarcal. En *Cama adentro*, el sedentarismo no deriva exclusivamente de esta negativa a aceptar el quiebre del orden patriarcal, sino de la negativa a aceptar el quiebre de un sistema social. Así, el encierro no se piensa como un efecto de la ruptura de la institución familiar, sino como un intento desesperado por conservar el funcionamiento de un orden social. Sin embargo, el estallido de la crisis conduce a los personajes a la deriva. No solo Beba debe salir al mundo exterior en su intento por asegurar la subsistencia, sino que Dora debe atravesar

la pérdida del lugar en el que había vivido durante más de veinte años. De esta manera, la búsqueda de trabajo y la convivencia con su pareja señalan el carácter equívoco del personaje: no es nómada porque tiene un hogar al que volver y al que, de hecho, retorna. Tampoco es sedentaria porque en el ida y vuelta entre el hogar donde vive y trabaja y su propia casa adopta la forma de la deriva y el no establecimiento.

Si el quiebre de la distinción nómada-sedentario colabora con el resquebrajamiento de las estructuras iniciales, el desenlace del film refuerza la caída del binarismo y acentúa el proceso de des-localización de los personajes. Entre las múltiples manifestaciones de este proceso, se destaca el empleo del montaje alterno. Si en un inicio había sido pensado como un procedimiento orientado a señalar el contraste entre los personajes, en la clausura se pone al servicio de la indicación de las semejanzas. De este modo, tanto la soledad de ambas como su recién obtenido estatuto errante se construyen mediante la alternancia de sus acciones.

A su vez, el objeto con el que se inicia el relato, el piano, es también el encargado de clausurarlo. Ante la mudanza a un departamento más pequeño, Beba decide trasladar su instrumento a la casa de Dora en el conurbano bonaerense. La instalación de este objeto suntuario en ese contexto de precariedad condensa el recorrido de su propietaria: un proceso de marginalización que, al mismo tiempo, funciona como un camino de apertura. En esta clausura, otro objeto adquiere relevancia narrativa: la cama de la antigua habitación de Dora es conducida a su casa, donde va a alojar, quizás transitoriamente, a la antigua empleadora. De esta manera, la inversión de los roles subraya la des-localización mencionada. Ahora, la antigua empleada se convierte en la anfitriona; pero en una relación en la que cayeron los roles fijos y se desvanecieron las distribuciones clasistas.

En ese desenlace de apertura, los dos personajes toman té helado en el patio de entrada de la casa de Dora. Allí, se instalan en un espacio público y privado donde no tiene sentido hablar de la distinción entre el adentro y el afuera⁸. Así, el film que se inicia con el señalamiento riguroso de la delimitación topográfica concluye con la caída de los límites y la implementación de un ámbito de cruce e interacción. En el espacio abierto del patio delantero, las protagonistas parecen liberadas de las restricciones clasistas. En el marco de la crisis profunda del modelo neoliberal, la des-localización conduce a

8 En *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Joanna Page sostiene que este cine propicia un colapso de la distinción entre estas dos dimensiones. En *Cama adentro*. Jorge Gaggero exploró esta problemática en un notable film documental: *Vida en Falcón* (2004).

la desaparición (transitoria) de los estamentos codificados de la sociedad capitalista⁹. En esa redistribución de los espacios, en la fisura de los contornos entre lo íntimo y lo social, se dibuja una reflexión política centrada en el desplazamiento de lo doméstico al dominio público.

La nana

A diferencia del ejercicio cartográfico de la crisis operado en *Cama adentro*, *La nana* (Sebastián Silva, 2009) se adentra en la contracara del milagro económico chileno. En concordancia con otros films de este origen¹⁰, aquí se vislumbra el costado oculto de la prosperidad económica de Chile. Si en el caso argentino, la empleadora se encontraba al borde del precipicio social, en este caso la familia de la burguesía no enfrenta ninguna amenaza a su pertenencia clasista. Aún así, también se asigna un rasgo parasitario a sus integrantes. solo Raquel, la empleada doméstica, parece trabajar. Al respecto, el título del film resulta elocuente: el personaje se define estrictamente por el rol que cumple en la economía doméstica.

El interés en este personaje no solo se entronca con la ya mencionada valoración de las dimensiones domésticas en el cine contemporáneo, sino que guarda una notable cohesión con un atributo nuclear del nuevo cine chileno: la proposición de un acceso a la política no desde las grandes discusiones que articulaban al cine militante y sus variables posteriores, sino mediante el abordaje de los aspectos íntimos de la organización familiar y la aproximación a lo ínfimo y lo privado¹¹. En contraposición al cine

9 El análisis presente, es decir retrospectivo en relación con un film realizado en 2004, no puede dejar de mencionar el carácter transitorio de esa caída de la distribución de los roles sociales. Si en el momento de su estreno el film dialogaba con un contexto social en el que la crisis había propiciado un acercamiento entre las clases, la posterior recuperación económica señaló la transitoriedad de la alianza. En este sentido, el fin de la crisis supuso también el fin de la des-localización y la recuperación de los procesos territorializadores de las identidades sociales.

10 Al respecto, debe ser especialmente destacado el film *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009), una exploración de las condiciones de vida de las clases que quedaron al margen de los procesos modernizadores de la economía chilena.

11 Este aspecto del cine chileno contemporáneo puede profundizarse a través de la lectura de *Intimidades desencantadas* de Carlos Saavedra Cerda, *Retóricas del cine chileno* de Pablo Corro y *Un cine centrífugo* de Carolina Urrutia.

de Miguel Littín o Patricio Guzmán, el nuevo cine filmado en Chile (con representantes como Pablo Larraín y Sebastián Lelio) privilegia la captura de lo político en aquello que está inscripto en lo cotidiano. Si bien esta generación¹² recibió repetidas veces la acusación de hacer un cine no comprometido políticamente, esta acusación parte de una concepción restringida del nexo que puede imbricar al arte con la política. Estos realizadores, por el contrario, confían en la capacidad del cine para percibir en lo mínimo la cifra de lo político.

En este sentido, *La nana* constituye un terreno fértil para indagar este desplazamiento de lo político al orden de lo cotidiano. En particular, a partir de su construcción de un punto de vista que privilegia lo íntimo y suscita desde allí una discusión relevante en torno a la posición desde la que es posible narrar a la alteridad social. A su vez, en el film se explora la posibilidad de aproximarse a la política a través de la configuración de los espacios y los tiempos de la domesticidad.

La importancia del análisis del punto de vista¹³ en este film reside en su elaboración de una estrategia narrativa centrada en la asignación prioritaria del punto de vista a la empleada doméstica. De esta manera, de la organización del relato se desprende una serie de interrogantes en torno a cuál es la distancia desde la que resulta válido narrar al otro¹⁴. La oscilación entre cercanía y lejanía en relación con la alteridad establece una discusión ética y estética compleja. Esto deriva, como plantea Jacques Rancière, de la equívoca voluntad de comprender y/o apropiarse de un punto de vista ajeno. En este sentido, el intento de apropiarse de la voz y la mirada de los proletarios puede constituir

12 Se trata de realizadores nacidos a posteriori del golpe de estado pinochetista.

13 El estudio del punto de vista de textos audiovisuales supone una serie de dificultades. La principal, como observan apropiadamente los representantes más notables de la narratología fílmica (Gaudreault, Jost, Bordwell, Chatman), se encuentra en la imposibilidad de conservar la noción de focalización propuesta por Gérard Genette en *Figuras III*. En la conceptualización desarrollada por Genette, la focalización literaria reúne el ver y el saber. Por lo tanto, su aplicación resulta inadecuada para explorar textos audiovisuales en los que el ver y el saber, es decir, los puntos de vista perceptivo y cognitivo, pueden no coincidir. Por este motivo, André Gaudreault y François Jost promueven, en *El relato cinematográfico*, la diferenciación entre la focalización, reservada para analizar el punto de vista cognitivo, y la ocularización, destinada a estudiar el punto de vista perceptivo.

14 En este caso, la otredad de Raquel se concibe tanto en relación con la clase social del autor del film como en relación con la distribución social del poder.

una falta ética y un error estético. Sin embargo, la ambigüedad de la estructura narrativa de *La nana* permite problematizar estas asunciones.

Si en *Cama adentro* el punto de vista oscilaba entre ambas protagonistas y de esta manera se cohesionaba la dualidad señalada, en *La nana* el acceso privilegiado al punto de vista de Raquel desafía la recurrencia de atribuir el posicionamiento narrativo sobre las empleadas a los sectores medios y altos que las emplean. En este caso, la focalización sobre la protagonista genera una restricción del saber circulante. Esto se debe a que la única información narrativa disponible depende de aquello que el personaje sabe. Y dado que Raquel se mueve principalmente en el ámbito doméstico, el resto de la información resulta obliterada de la representación. Entre las consecuencias de esta estrategia se encuentra la exclusión de los diversos planos de la vida familiar fuera de la casa. Así, no se conoce el origen del dinero o las dedicaciones laborales.

En tanto esta restricción a los planos íntimos enclaustra al personaje, también asegura la emergencia de otra forma de poder. La empleada ostenta este saber sobre sus empleadores de diferentes maneras: acepta mentir para cubrir a su jefe cuando este va a jugar al golf sin decírselo a su mujer o denuncia al adolescente de la familia, en un momento de enojo, por tener que lavar las sábanas manchadas. Así, su debilidad coincide con su fortaleza y la misma estrategia narrativa que limita el saber circulante introduce las luchas por el poder en el dominio íntimo del hogar.

A pesar de esta adhesión de la narración al personaje, éste resulta configurado como un enigma. Esto se debe a que se persiguen sus acciones y movimientos, sus desplazamientos y tareas, pero se dificulta el acceso a su subjetividad. Raquel es observada en sus labores domésticas y solo oblicuamente se introducen elementos que configuran los retazos de identidad a los que puede accederse. Esta sustracción puede explorarse en dos dimensiones. Por una parte, a través de la composición de los planos. El personaje resulta mayoritariamente percibido desde cierta distancia. Al respecto, dos procedimientos sobresalen en la construcción del film: el sobre-encuadre y la cámara en mano. Si los recurrentes sobre-encuadres subrayan el carácter auto-reflexivo del plano y generan la impresión de ser semi-subjetivos, es decir, de remitir a un sujeto que percibe, el recurso a la cámara en mano acentúa la idea de observación y control. De esta manera, en tanto Raquel es concebida como la testigo principal de la vida privada de la familia, la narración es articulada como su observadora. Así, se espía a la espía y se propone una desidentificación entre los mecanismos narrativos y su protagonista.

Por otra parte, el carácter enigmático se configura mediante la sugerencia de la existencia de un episodio definitorio desconocido en el pasado de Raquel que resulta apenas esbozado. La observación minuciosa del personaje en el presente se confronta

con la ostentosa exclusión de su pasado. En este punto se recupera el carácter ambiguo de la estructura narrativa. Si ese pasado se articula en torno al trauma psicológico-familiar o en torno a la alienación político-social resulta una de los conflictos no resueltos por el film. Si bien ambas interpretaciones parecen excluyentes (la primera se sostiene en las dos conversaciones telefónicas con su madre¹⁵ o en la compulsión obsesiva a la limpieza, en tanto la segunda se sostiene en la confluencia del paternalismo de la familia para la que trabaja y su infantilismo, en la imposibilidad de sentir cualquier forma de conciencia de clase¹⁶, en su deseo mimético de apropiarse de los consumos de la clase media), las dos resultan imbricadas por un relato en el que el colapso de la subjetividad se produce en la encrucijada de lo psicológico y lo político, lo íntimo y lo colectivo, lo público y lo privado.

La estrategia de bascular entre la cercanía y la distancia en relación con la protagonista, así como el hallazgo de dimensiones que se establecen en el linde de lo público y lo privado, también índice en la composición espacial y temporal del relato. En este sentido, conviene recuperar el abordaje de la narrativa latinoamericana contemporánea propuesto por Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*. Allí, Ludmer explora una serie de textos a partir de ciertas configuraciones territoriales y temporales. En el caso de *La nana* resulta necesario prestar especial atención a la gestación de un tiempo de lo cotidiano. Así, se asiste a las rutinas diarias, laborales y personales, de Raquel. La insistencia en la repetición de ciertas acciones del personaje acentúa la emergencia de un tiempo cíclico, invariante y conservado en un presente perpetuo e inamovible¹⁷.

15 En la primera, motivada por el cumpleaños de Raquel, el trato es esquivo; en la segunda, durante la noche de Navidad, se produce una reacción de Raquel ante la voz de su madre. En medio del llanto, le pide perdón aunque nunca se confirma si la madre escucha ese pedido.

16 Raquel replica con las nuevas empleadas los círculos de la violencia y la discriminación que la cuentan como víctima. La primera empleada contratada, Mercedes, es peruana. Esta diferencia en la nacionalidad le permite a Raquel el establecimiento de una jerarquía que la posiciona por sobre la inmigrante. En este sentido, el film parece organizar el funcionamiento de una estructura jerárquica en la que entran en conflicto la clase, el género, la nacionalidad y la pertenencia étnica. A su vez, estas jerarquías evidencian la dificultad de establecer cualquier sentido de lo colectivo y el desprecio por su propia clase social. Dado que cada una de las empleadas representa un estereotipo, su sumatoria se presenta como una radiografía con intenciones generalizadoras.

17 En la caracterización propuesta por Ludmer, la cotidianidad se define por poseer una temporalidad "íntimapública cortada en fragmentos o bloques de tiempo (instantes, horas, días, días de la semana) que incluyen una variedad de ciclos repetitivos. El tiempo cotidiano es un tiempo

En estos tiempos cíclicos y repetitivos de lo doméstico, articuladores de lo público y lo privado, irrumpe el quiebre. El deterioro se evidencia en las pequeñas fisuras que se suman a la rutina diaria. En el colapso de Raquel la dimensión pública se superpone a la privada y es necesario retomar la ambigüedad ya planteada. La ruptura sufrida por la protagonista se resuelve a través de la aparición de su compañera Lucy. Por un lado, ésta encarna la empatía que desmonta el trauma psicológico; por otro, asume la posibilidad de encontrar una estrategia para luchar contra la alienación social. Así, en el desenlace del film Raquel retoma la rutina de Lucy de trotar por las calles. De esta manera, no solo se apropia de una actividad desalienante en el marco de su cotidianidad, sino que lo hace a través de un gesto que abre el contorno del espacio doméstico y se instala en el espacio público.

A partir de esta exploración de la construcción del punto de vista, resulta conveniente retomar la discusión en torno a la distancia enunciativa desde la que es posible narrar al otro. Al respecto, Andrés Pereira, en un análisis del film, sostiene que éste constituye un caso extremo de “asistencialismo simbólico”. Para el autor, el film se posiciona en un rol paternalista y compasivo en relación con el personaje. Ante la imposibilidad de las empleadas domésticas de narrar sus propias historias, en el film se articularía un punto de vista que pretende sustituir esa mirada históricamente forcluída del campo de las representaciones artísticas.

En este punto, puede sostenerse que el posicionamiento enunciativo del film replica el funcionamiento de la familia para la que trabaja Raquel. En la escena inicial del film, sus integrantes festejan el cumpleaños de la empleada¹⁸. La descripción de la familia políticamente correcta, preocupada por el bienestar de la empleada, oculta la dependencia fundacional que sostiene ese vínculo con Raquel. La inquietud protocolar por su bienestar no deja de manifestar, en su sombra, la relación de dependencia mutua entre ambas clases. Al mismo tiempo, sutiles apuntes irónicos desnudan la hipocresía de los adultos de la familia. Estas mismas tensiones conforman la ambigüedad enunciativa de *La nana*. Su oscilación entre la mirada compasiva hacia el personaje (inevitablemente exterior) y la voluntad de apropiarse de su punto de vista (presuntamente interior) se replica en todos los órdenes analizados: la distribución del saber, la dimensión

roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente: comer, dormir, mirar TV, leer diarios...” (Ludmer, 2010: 40).

18 Escenas semejantes ya estaban presentes en *La ceremonia* (*La cérémonie*, Claude Chabrol, 1995) y *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007)

perceptiva, la configuración espacio-temporal, la caracterización del personaje. La irresolución de esta ambigüedad se puede percibir como la marca que indica la falta de compromiso, pero también como la grieta a través de la que se filtra una reflexión sobre la intención del arte de dar cuenta de los mecanismos contemporáneos de la política doméstica.

A su vez, debe señalarse que en tanto *Cama adentro* propone pensar la des-localización de los roles sociales propiciada por la crisis del modelo neoliberal, *La nana* afirma la posibilidad de desarticular la alienación a través del compromiso voluntarioso de las empleadas domésticas en prescindencia de un crítica más radical al orden social al que pertenecen. En este sentido, si bien ambos films piensan el nexo de la domesticidad con la política, lo hacen desde posicionamientos enunciativos e ideológicos diferentes.

Sin embargo, más allá de la heterogeneidad de los abordajes, en ambos casos el trabajo doméstico se constituye como un territorio anfibia, íntimo y público, doméstico y político. Así, el recorrido por estos films permite concebir la dimensión doméstica como una vía de acceso privilegiada para pensar el nexo arte-política. Los tiempos y espacios de la cotidianeidad pueden constituir territorios válidos para explorar su potencia política. En este marco, las diversas representaciones de la figura de la empleada doméstica ponen de manifiesto el valor de la distribución de las voces y las miradas en la constitución de una concepción política del arte. La representación de los sectores populares adquiere una relevancia notable no solo porque permite evaluar la repartición desigual del acceso a la práctica artística, sino por la posibilidad de analizar allí novedosas posibilidades de reformular las tradiciones narrativas, desarticular sus figuraciones más anquilosadas y desmontar las codificaciones estéticas y políticas. A su vez, conforma un espacio apropiado para escrutar las travesías del arte contemporáneo y valorar las estrategias de visibilidad y audibilidad puestas en juego en sus manifestaciones más significativas.

Referencias

Aguilar, G. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Amado, A. 2009. "Presencias reales. Los Otros y los límites de la (auto)representación." *Confines*, núm. 25, 75-84.

---. 2003. "Imágenes del país del pueblo." *Confines*, núm. 12, 53-60.

Garavelli, C. 2010. "Post-crisis Argentine films: De-localizing daily life through the lens of Jorge Gaggero." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 7, núm. 1, 35-46.

Ludmer, J. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Page, J. 2009. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press.

Pereira, A. 2009. "La nana. Algunas consideraciones sobre esta ficción." *La fuga*, núm. 37. <http://www.lafuga.cl/>

Rancière, J. 2010. *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta limón.

---. 1991. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Taccetta, N. 2011. "Sentidos históricos y subjetividad en el cine argentino de la poscrisis." *El río sin orillas*, núm. 4, 319-336.