

Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo

por Julia Kratje*

Resumen: Este artículo se propone explorar los regímenes de visibilidad y la repartición de lo sensible respecto a las formas del cuidado y el servicio doméstico en dos audiovisuales contemporáneos: *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999), un telefilm documental que ilumina anécdotas de la vida cotidiana de Silvina Ocampo a través del testimonio de su secretaria y de su ama de llaves, y *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* (João Moreira Salles, 2007), que documenta la relación del realizador con el mayordomo de su casa de infancia.

Palabras clave: empleada doméstica, cine latinoamericano, João Moreira Salles, Lucrecia Martel, Silvina Ocampo.

Abstract: This paper explores the regime of the gaze and of the sensible in terms of care and domestic service in two contemporary films: *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999), an Argentine documentary about the daily life of Silvina Ocampo through the testimony of her secretary and her housekeeper, and *Santiago (uma reflexão sobre o material bruto)* (João Moreira Salles, 2007), a brazilian documentary film about the director's relationship with the butler of his childhood home.

Key words: housemaid, Latin American Cinema, João Moreira Salles, Lucrecia Martel, Silvina Ocampo.

1. Presentación

Como parte de las representaciones de la otredad que se ponen en relación con imaginarios de clase y de género, las figuras del cuidado y el servicio doméstico involucran diferentes personajes que, dada la división social y sexual del trabajo, han estado generalmente subexpuestos y ensombrecidos. En la mayoría de las producciones del *mainstream* cinematográfico, los criados, las mucamas, las empleadas domésticas, los sirvientes, son figuras secundarias, ignoradas, ocultas, sin intereses ni afectos propios: atienden llamadas telefónicas, abren la puerta, transmiten mensajes, cumplen quehaceres extenuantes y desvalorizados por un salario muy bajo y en condiciones laborales con niveles elevados de precariedad y desprotección.

En años recientes, en América Latina se han multiplicado las películas de ficción y los documentales en los que por presencia o por ausencia cobra relieve la dimensión del empleo doméstico ejercido, principalmente, por mujeres.¹ Esta proliferación de films, más allá de la disparidad de sus poéticas, da cuenta de una mutación en el estatuto de representación de las tareas ligadas al cuidado y el servicio doméstico respecto a las relaciones entre clases sociales antagónicas. Uno de los ejemplos más sobresalientes es *Las dependencias* (1999), telefilm dirigido por Lucrecia Martel, que incorpora anécdotas de la vida cotidiana de Silvina Ocampo a través del testimonio de su secretaria, Elena Ivulich, y de su costurera, Jovita Iglesias de Monti. En el cine brasileño contemporáneo es emblemático el documental *Santiago. Uma*

¹ Me interesa mencionar algunas películas ejemplares realizadas en América Latina durante los últimos años que presentan entre sus protagonistas a personas –en su mayoría, mujeres– que trabajan como empleadas domésticas: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *Cama adentro* (Jorge Gaggero, 2004), *Mientras tanto* (Diego Lerman, 2006), *Una semana solos* (Celina Murga, 2007), *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2011), *Los dueños* (Ezequiel Radusky y Agustín Toscano, 2013), *Doméstica* (Gabriel Mascaroó, 2012), *Una segunda madre* (*Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, 2015), *La nana* (Sebastián Silva, 2009), *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), *Empleadas y patronos* (Abner Benaim, 2006), *Los decentes* (Lukas Valenta Rinner, 2016).

reflexão sobre o material bruto (2007), de João Moreira Salles, que retrata la relación del realizador con el mayordomo de su casa de infancia.

Teniendo en cuenta las similitudes temáticas y los contrapuntos formales de ambos films, desde una perspectiva comparativa, este artículo indaga los regímenes de visibilidad (Comolli, 2010) y la repartición de lo sensible (Rancière, 2008) en cuanto a las formas del cuidado y el servicio doméstico.

Tanto en *Santiago...* como en *Las dependencias*, el mayordomo, la secretaria y la costurera son figuras que están ubicadas en *umbrales* que incomodan las clasificaciones rígidas: se trata de espacios híbridos, ya que trabajan en la esfera privada e íntima de las familias que los emplean, pero sin pertenecer a ellas. En los casos de Santiago y de Jovita, además, interviene un proceso de migración: Santiago nació en la Argentina y Jovita en España.

En este sentido, me interesa explorar la hipótesis de que los films *hacen visible* el trabajo doméstico, cuyas múltiples dimensiones suelen ser invisibilizadas, y a su vez *crean las condiciones de visibilidad* para un reconocimiento diferente de los sujetos que se dedican a las tareas de servicio, puesto que su figuración no se reduce a mostrar “uñas y carne, sudor y fuerzas”, penurias de las situaciones de vulnerabilidad y de explotación.² Estas dos operaciones se orientan hacia una *crítica de las jerarquías sociales* y una *valoración* de las personas que trabajan en hogares cuyos propietarios integran clases altas ilustradas de Río de Janeiro y Buenos Aires, con diferentes historias y tradiciones.

2. La ambigüedad insuperable

² La expresión proviene de la historia narrada en la letra de la cumbia “La niña”, de la mexicana Lila Downs, sobre una joven que trabaja en una maquiladora: “Todos los días, todas las horas / en esa espuma de sus tristezas / uñas y carne, sudor y fuerzas, / todo su empeño, todos sus sueños / se van quedando en sus recuerdos / en la memoria de sus anhelos...”.

2.1. *Andante cantabile*

El documental de João Moreira Salles está construido como un ensayo que se juega a través del tiempo, a partir de imágenes, la mayoría en blanco y negro, que el cineasta grabó en 1992. Estos materiales de archivo incluyen registros de la residencia de la familia Moreira Salles en Río de Janeiro, antiguos videos caseros a color, fragmentos de films, largos planos de Santiago,³ el mayordomo de la casa del cineasta, sentado en diferentes rincones de su departamento de Leblon contando anécdotas frente a la cámara, y secuencias rodadas en estudio con la voluntad de poner en escena esas historias.

Bajo la figura retórica de la preterición, que consiste en expresar una idea a la vez que se la omite provisoriamente para luego, de inmediato, manifestarla, el film se presenta como un material de carácter *reflexivo* sobre sus condiciones de producción. Documenta la confluencia de dos caminos, en principio, divergentes: por un lado, en la primera parte titulada *Santiago*, se presenta “el plan original” de filmar al mayordomo narrando historias de su vida; por otro lado, el segundo comienzo, *Uma reflexão sobre o material bruto*, introduce un giro desde el cual el cineasta busca indagar su propio vínculo con Santiago. Estas dos vertientes que en su diacronía el film elabora como antagónicas resultan complementarias, pues dan cuenta de un problema fundamental: la presencia del otro, de su cuerpo signifiante, en el discurso que procura *representarlo*.

El contraste entre las dos secciones del film está subrayado, en primer lugar, por la música extradiegética que acompaña los títulos respectivos y las secuencias consiguientes. En el primer caso, una melodía de la conocida ópera “Orfeo y Eurídice” reformada por Christoph Willibald Gluck, interpretada por Nelson Freire, evoca un clima dramático, cargado de nostalgia y teatralidad,

³ Santiago Badarotti Merlo (1912-1994) nació en la Argentina y trabajó durante 30 años (1956-1986) en la casa de Gávea.

fuertemente expresivo y *doliente*. En el segundo caso, en cambio, suena “A estrada”, del compositor portugués Rodrigo Leão, y varios pasajes de la música de la serie *Dekalog VII (Decalogue Seven: Thou Shalt Not Steal*, Krzysztof Kieslowski, 1990) compuesta por Zbigniew Preisner, que actualizan una atmósfera más ligera y lúdica. La *voice over* de Fernando, hermano del cineasta, enuncia en primera persona: “Hace trece años, cuando hice estas imágenes, pensaba que el film comenzaría así: primero, una música doliente, no como esta, que sólo conocí más tarde, pero algo parecido; después, un movimiento lento, en dirección a tres fotografías [...]”.⁴

En segundo lugar, ambos inicios presentan diferentes tipografías: “Santiago”, con serifas, expone el *viejo* cuadro de situación: el cineasta o Márcia Ramalho, su amiga y asistente, desde fuera de campo, le ordenan al mayordomo que hable de un tema determinado y Santiago responde, cada vez, obedeciendo el pedido. Como señala Roland Barthes, “toda pregunta parte de un sujeto que quiere obtener algo diferente de una respuesta literal → toda pregunta puede ser leída como una situación de cuestionamiento, de poder, de inquisición” (2004: 161). En efecto, la circulación de la palabra reproduce en este documental un vínculo doblemente jerárquico: del hijo de los patrones con su sirviente y del director de la obra con su personaje, implícito en el modo de interpelación del cineasta-interrogador hacia el mayordomo-interrogado. Santiago, en *off*, sugiere: “¿Se podría empezar así, Márcia, con esta pequeña declaración, que voy a hacer con mucho cariño? ¿No se podría comenzar así?”. “No, comencé directamente mostrando la cocina”, se le ordena.

En cambio, la segunda parte, como un nuevo comienzo, recurre a una tipografía de palo seco que, por contraste con el diseño anterior, adopta un aire menos solemne. Ahora ya no se intenta ofrecer un retrato del mayordomo intimado por el tono imperativo del documentalista, sino una disquisición de

⁴ A los fines de este trabajo, traduje todas las citas del portugués al castellano.

índole subjetiva, hilvanada por anécdotas, acerca de la relación de Moreira Salles con Santiago y con las habilidades y la enciclopedia que Santiago le abre:

En uno de los recuerdos de mi infancia, estamos con mis hermanos vestidos de mozos, con la bandeja en la mano, entre los invitados, jugando a servir. En esas ocasiones, quien ponía la bandeja en mi mano y me enseñaba a equilibrarla sin derramar los vasos era Santiago. [...] A la medianoche me despertó una música. Alguien tocaba el piano en el salón [...] Me levanté y en puntas de pie fui hasta allá. La casa estaba oscura. Cuando llegué al salón, vi que era Santiago. Estaba vestido con el frac que usaba para las grandes fiestas. No me sorprendió la música, ya que no era raro ver a Santiago en el piano. Me sorprendió el frac. Le pregunté: ¿por qué esa ropa, Santiago? Él me respondió apenas: 'Porque es Beethoven, hijo mío'. [...] [se trataba de] una cierta noción de respeto que él tenía, y que tal vez hubiera querido enseñarme.



Planos distantes de Santiago.

2.2. Intervalos creativos

A lo largo de la película, intercaladas con las imágenes de archivo, los comentarios verbales del narrador señalan los motivos que lo incitaron a abandonar el plan original:

No me llevó mucho tiempo interrumpir el montaje. Mis ideas parecían buenas en el papel, pero no funcionaban en el estudio de edición. Fue el único film que no terminé. [...] ¿Interferíamos hasta el punto de maquillar al boxeador? [...] Debemos ver todo con algo de desconfianza.

Estas especulaciones, de espíritu confesional, desembocan en las palabras finales:

No hay planos cerrados en el film, ni ningún acercamiento a su cara. Siempre está distante. Veo que esta distancia no era una casualidad. Mientras editaba, comprendí lo que ahora parece evidente. El modo en que hice las entrevistas me alejó de él. Desde el inicio había una insuperable ambigüedad entre nosotros, que explica la vergüenza de Santiago. No era sólo mi personaje y yo no era sólo un documentalista. Durante los cinco días de filmación nunca dejé de ser el hijo del dueño de casa. Y él nunca dejó de ser el mayordomo.

Los pasajes citados permiten considerar dos cuestiones centrales con respecto a las representaciones de la alteridad de Santiago. En primer lugar, el problema de la *distancia*. En las imágenes que fueron tomadas en 1992, Santiago aparece siempre encuadrado en plano medio, con la cámara colocada en una habitación contigua, como se infiere por las aberturas, los marcos y picaportes de puertas. Según la reflexión del narrador, esta forma provocaría un alejamiento de la sensación de un encuentro cara a cara entre cámara, personaje y espectador, que a su vez se fundamentaría en la relación de poder que antecede al acto de registro. Ahora bien, siguiendo a Georges Didi-Huberman, “no es posible ocuparse del *aspecto humano* sin abordar, en el peligro del espacio íntimo, el *pathos* del rostro [...]. Pero, a la inversa, no es posible ocuparse de la *especie humana* sin tomar la perspectiva analítica de la frialdad, la impersonalidad y hasta la crueldad objetiva” (2014: 54). ¿Acaso el primer plano del rostro, como *recurso* dirigido a buscar un efecto de empatía,

podría “salvar” la distancia de clase, inclusive la distancia entre el sujeto creador y el objeto de la representación?

En segundo lugar, el problema del *artificio*. El narrador indica que es necesario desconfiar de las imágenes capturadas en el pasado, las de la película no consumada, porque estarían atravesadas por distintas interferencias. La cuestión que aquí se plantea es si es posible concebir una mirada capaz de documentar al otro, hacer un registro del cuerpo, mediante un retorno a lo real sin la intrusión de la puesta en escena. En cierta medida, la película sostiene esta presunción desde el plano del enunciado. No obstante, el testimonio *vivo* de Santiago viene a perturbar la forma del documental. Como expone Gonzalo Aguilar, “la imagen no es el producto de una puesta en escena que se dirige hacia lo real, sino un lugar de disputa entre el patrón y el sirviente en el que esa división se afirma a la vez que se hace indiscernible porque nunca se estabiliza definitivamente. Es como un monstruo” (2015: 97). Santiago aparece como una amenaza a la estabilidad de los parámetros que definen el estatuto “normal”, socialmente legible, de la figura del mayordomo. Sus excentricidades, sus trayectorias anómalas, causan en el narrador tanto atracción como perplejidad. Recordemos la afición de Santiago por la ópera, “la gran Lily Pons en el Barbero de Sevilla”, *La bohème* de Puccini, “el gran Verdi”, los cuerpos de boxeadores que “son como gladiadores romanos”, la historia universal de la nobleza; su capacidad memorística y sensibilidad por “la historia de los grandes hombres”; sus temores y alegrías; las oraciones recitadas en latín, las canciones infantiles en piamontés... Santiago no sólo se dedicó a transcribir en varios idiomas una historia de 6.000 años de aristocracia, sino que hizo comentarios, introdujo interpretaciones y utilizó esos episodios acumulados para transportarse imaginariamente y darle vida a sus personajes: “Para mí no están muertos. Los adoro. Converso con ellos. Los llevo dentro de mí. [...] Mis queridos Medici de Florencia. [...] Los Visconti malignos, crueles, de Milán. [...] No estoy solo, porque estoy rodeado de esta gente”, afirma.

Este *gusto* de Santiago por los hombres y mujeres insignes tiene su correlato en el desarrollo de una búsqueda de distinción: Santiago recuerda que recibía la misma comida de los “señores”, sus patronos, aparte del resto del personal doméstico; en una ocasión, para su cumpleaños, la dueña de casa propuso un brindis con *champagne* francés que le resultó halagador.

En paralelo a su trabajo como mayordomo, Santiago desarrolló una práctica de coleccionista, una imaginación y un deseo de conocer: “No estoy solo, estoy con ellos”, indica, refiriéndose a los personajes de la aristocracia que escribió con su máquina Remington; “¿Por qué no cantan? Para mí eran notas musicales”, dice sobre las flores de los arreglos que armaba, tras recordar la famosa frase que Miguel Angel exclamó al terminar el David.

Pese a los esfuerzos del cineasta por encauzar el relato, los gestos y ritmos del personaje, su irrupción en el plano, por medio de la palabra y la corporalidad pone en escena sutiles tácticas de insurrección que socavan la voluntad del dominio documental. “Y yo tenía que soportar todo eso...”, acota Santiago, dejando deslizar una crítica a las costumbres de la familia a la que sirvió durante treinta años. No se trata de un corolario de la representación, sino de la *presencia* indomable del “otro” que emerge en los intersticios del discurso. Cuando se le pide que no mire a la cámara, antes de terminar cada toma alza la vista al frente desobedeciendo la orden con ese impulso casi espontáneo del cuerpo. Santiago incluso llega a dirigir una escena: “Nos pidió que filmáramos la danza de sus manos”, dice el narrador. Retomando la cuestión de la distancia y el problema de la empatía del primer plano, esta secuencia se podría pensar como una cualidad expresada en un rostro, una “rostrificación” de las manos —en palabras de Gilles Deleuze (1983), una “imagen-afección”— que performa un principio de afirmación y rebeldía que reivindica la dimensión subjetiva y la revalorización de la primera persona encarnada en la voz y el cuerpo de Santiago.



Rostrificación de las manos.

Sin embargo, el documentalista se esfuerza hasta el fin por encontrar una explicación al ‘fenómeno Santiago’, por desentrañar la vida del mayordomo que se le aparece como una alteridad fascinante y extraña, por invocar al personaje de su película de 1992 que no pudo terminar. Para ello, desde el *retorno* del presente al plan inicial, concluye hablando por él: en la “Postdata edificante”, menciona los encuadres “severos” de Yasujiro Ozu y cita el final de *Cuentos de Tokio* (1953), en el que la mujer pregunta: “¿La vida no es una decepción?”, y su cuñada responde con una sonrisa: “Sí, lo es”. “Creo que esta es una respuesta que Santiago comprendería”, opina el narrador. “Quizás [con sus nobles y sus castañuelas] pudo soportar la melancolía de quien sospecha que las cosas no tienen mucho sentido”, arriesga.

En esta dirección, la idea de una “superación” del plan original, instituida en la película *a posteriori*, no escapa a la dialéctica del sentido, sino que emerge bajo el signo del retorno que está, desde el principio, cerrado sobre sí. Ante una presencia que se vuelve ‘inexplicable’, el film intenta adjudicarle una

significación, que toma en las palabras del narrador un perfil nihilista, un escepticismo que se contrapone a la potencia narrativa del personaje.

3. Los venenos predilectos

3.1. Constelaciones domésticas

Las dependencias, el film sobre Silvina Ocampo dirigido por Lucrecia Martel, con guión de Graciela Speranza y Adriana Mancini, cerró el ciclo “Seis Mujeres” de Canal 7, emitido en 1999, que incluyó programas sobre Mariquita Sánchez de Thompson, Ana Perichón de Vendeuil, Encarnación Ezcurra, Juana Manso y Regina Pacini.

La noción adorniana de “constelación”⁵ permite esbozar una primera hipótesis acerca de la forma cinematográfica: el film reúne a “las dependencias” en torno a la figura que se quiere invocar. Las ubica en los pliegues de su espacio interior, íntimo, buscando alcanzar los detalles que las biografías suelen hacer a un lado. Sólo estos testimonios constelados pueden recordar — etimológicamente: volver a pasar por el corazón— a Silvina Ocampo; expresar, desde distintos ángulos, un acercamiento afectivo a una identidad que resplandece entre las imágenes de sí misma, dispersas en palabras escritas y grabadas, y evocaciones que la rodean. La posición enunciativa, definida

⁵ Theodor Adorno afirma: “Darse cuenta de la constelación en que está la cosa significa tanto como descifrar la que él [el individuo] porta en sí en cuanto algo devenido. [...] A la historia en el objeto sólo puede liberarla un saber que tenga también en cuenta la posición histórica del objeto en su relación con otros; actualización y concentración de algo ya sabido, a lo cual transforma. El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que éste acumula en sí. El pensamiento teórico rodea en cuanto constelación al concepto que quisiera abrir, esperando que salte a la manera de las cerraduras de las cajas fuertes sofisticadas: no únicamente con una sola llave o un solo número, sino con una combinación de números” (2005: 157-158). A diferencia del “retorno” que acecha al documental de Moreira Salles, el film de Martel no despliega una estructura cerrada sobre sí. Por eso, la imagen de una constelación que carece de “sí” sobre el que cerrarse me parece iluminadora para este caso, con la salvedad de que Adorno se refiere a la “cosa” o el “objeto”, mientras que *Las dependencias* gira alrededor de la figura de Ocampo.

principalmente por la cámara, no pretende documentar con fines instructivos o referenciales los avatares de una personalidad célebre, sino que adopta una actitud atenta, de escucha curiosa, sobre sus constelaciones.

Los procedimientos formales contienen algunos rasgos singulares de la filmografía de la cineasta, como el tratamiento del sonido respecto a la imagen, la construcción de lo doméstico y de una naturaleza repleta de inminencia, así como resonancias temáticas y estéticas que comparte con el universo ficcional de la escritora, como la relación de conflicto y fascinación entre amos y criados, el mundo fantástico que se produce por la vacilación de elementos sobrenaturales en medio de la vida cotidiana, la ambigüedad moral, el deseo y la perturbación de la infancia, y la variación vertiginosa del punto de vista.

La película de Martel jerarquiza la voz de las empleadas domésticas.⁶ Comienza, en efecto, con una conversación telefónica de la antigua ama de llaves, captada a escondidas. Elena Ivulich y Jovita Iglesias de Monti intervienen activamente el decorado; añaden una máquina de escribir y una tela para coser: las principales herramientas de cada una durante los años que trabajaron como secretaria y costurera para Silvina Ocampo, hasta su muerte en 1993. Anécdotas de la vida de la escritora se intercalan con recortes de diarios, cartas, videos filmados por Julia Bullrich de Saint, imágenes de sus dibujos y textos mecanografiados colmados de correcciones manuscritas.

De los relatos de las empleadas se infiere, además de la admiración por su patrona, que su vínculo estaba basado en lazos de confianza, con diferentes grados de cercanía: “El 23 de diciembre de 1949 me dijo mi tía: ‘Bueno, ponte guapísima porque vas a conocer a la señora más importante de la Argentina’. Estaba imponente, con un camisón y un desavillé haciendo juego, todo

⁶ Resulta interesante observar el “privilegio” de la voz de las empleadas respecto a Adolfo Bioy Casares, cuyo testimonio recién es introducido después de ellas, como una dependencia más, que además tartamudea y se olvida del nombre de una calle.

esfumado, rosa, celeste y blanco: era una belleza. Yo me quedé encandilada con la señora. Bueno, y la señora también me miraba y parece que fue un *flechazo de las dos*”, cuenta Jovita.



Retrato de Jovita.

“Yo tengo las cartas que ella me mandaba cuando se iba a Europa. Y en una me ofrece —porque no sé cómo llamarlo— tutearla. Y a mí, no sé, me dio no sé qué y le dije que no. Porque, si me lo hubiera dicho desde el comienzo... pero yo ya estaba acostumbrada a tratarla de usted, y seguía tratándola de usted”, recuerda Elena.



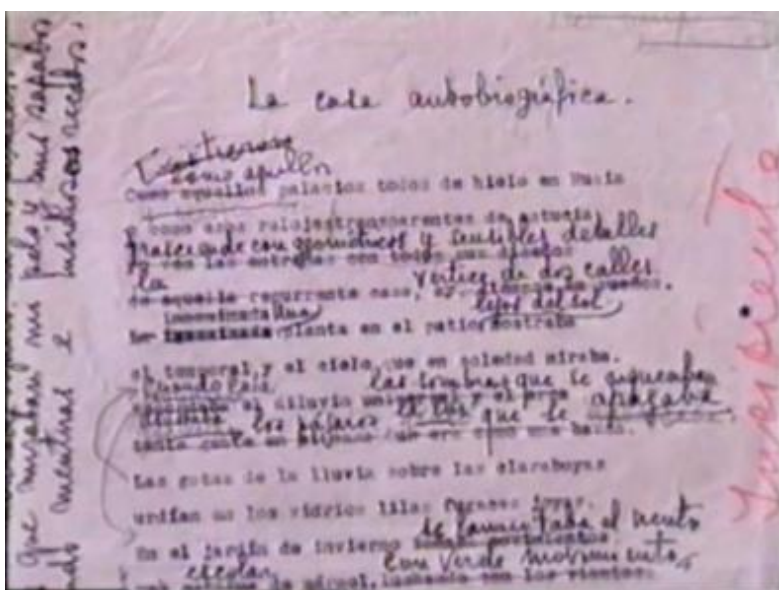
Retrato de Elena.

El film documenta que la relación entre las empleadas como entre ellas y Silvina Ocampo actualizaba en el plano de la vida cotidiana de las mujeres la dimensión ética y práctica denominada “sororidad”.⁷

⁷ Veamos otros ejemplos: “En el momento en que se fueron a Europa, Elena escribía a máquina en el escritorio del señor, y yo estaba en el cuarto de plancha y cosía. Entonces, Elena decidió juntarnos. Agarró la máquina de escribir y se vino al cuarto de plancha... y ahí no sé cómo se arreglaba, porque escribía sin mirar y hablaba conmigo. ¡No sé! La gran práctica que tiene ella...”, apunta Jovita. En una de las cartas de la escritora, que Elena lee en voz alta, repasa pormenores de su viaje y concluye: “Nunca he tenido una sirvienta peor. Si se le ofrece algún día, le recomiendo de no tomarla. Se llama: Silvina Ocampo” (risas). “Me encanta verte trabajar [cuenta Jovita que Silvina le dijo]. [...] Ella lo que quería es que yo estuviese cerca”. “Venía Manuel Puig. Yo estaba enamorada de él. Me encantaba. La señora decía: ‘ay, pero mira, claro, si es tan guapo’ [...] Enrique Pezzoni también me gustaba a mí. [...] porque se parecía a un novio que yo tenía, y fue y se lo dijo, casi la mato...”, recuerda Jovita.

3.2. Terror doméstico

Un audio con la voz de la autora de “La casa natal” (*Lo amargo por lo dulce*, 1962), poema cuyo título original, tal como aparece en el papel sobre el que la cámara se posa más de una vez, era “La casa autobiográfica”, recita: “Yo huía de la sala, de la gran escalera, del comedor severo con oro en la dulcera, de los muebles, de los cuadros, de orgullosas presencias, porque a mí me gustaban solo las dependencias que estaban destinadas a la servidumbre”. La predilección por el contacto con un espacio marginal, el piso de los criados, en la residencia aristocrática es un tópico sobre el que la película insiste.



La casa intervenida...

Como parte de los testimonios, se incluyen entrevistas a Bioy Casares, su pareja, y a los amigos Ernesto Schoo y Juan José Hernández. Junto a Elena y Jovita van desplegando una trama de historias caseras y cotidianas. Detalles que alimentaron la obra de la menor de las Ocampo:⁸ su relación amorosa con

⁸ Según Mancini, durante mucho tiempo el lugar de Silvina Ocampo fue determinado por referencia a sus vínculos familiares y afectivos. Los críticos recién comenzaron a interesarse por su obra hacia la década de 1970 y el público prácticamente la desconoció hasta finales de

Bioy (“Se pasaba la vida esperándolo ahí [en un diván al lado de la puerta principal]”, dice Jovita. “Era, cómo se dice, la luz de sus ojos; lo quería muchísimo”, relata Elena); rivalidades con su hermana Victoria (“Silvina rehuía, Victoria perseguía”, define Bioy); su devoción por las magnolias (Elena cuenta que siempre se hacía bajar del árbol una flor, que colocaba en la mesa de luz); su coquetería (“Yo la describiría ‘sexy’ en el modo de conquistar a las personas. [...] Salió en la foto con unas piernas hermosas, que envidiaría Marlene Dietrich”, opina Elena. “No era muy cuidadosa para vestirse. Y eso creo que tenía mucho encanto”, dice Bioy); sus complejos (la voz golpeada, el rostro “inconfundiblemente Ocampo”); su amistad con intelectuales, artistas y escritores en torno a la revista *Sur* (José Bianco, Manuel Puig, Enrique Pezzoni, Jorge Luis Borges, Rodolfo Wilcock); sus viajes en barco. Estos retazos de la realidad son procesados por el film mediante una estética de la opacidad que rarifica lo cotidiano dejando entrever algunos aspectos del proceso de elaboración (Comolli, 2010; Xavier, 2008).

La cámara se mueve como un espectro por los diferentes rincones de la casa, con una mirada de fascinación sobre los muebles, los pisos, las paredes, los objetos que se cruza, las ventanas por las que se espía el exterior, como si estuviera descubriendo por primera vez un espacio que es a un tiempo demasiado conocido. La voz desencarnada de la escritora y la música extradiegética de “Frère Jacques”, una de las canciones infantiles más populares, aparecen deconstruidas a lo largo de la película en agudas notas sueltas que replican un efecto de acople e intensifican una atmósfera de *terror doméstico*. Este procedimiento es constante, no sólo respecto al sonido, sino también a las imágenes: los planos fijos utilizados para los testimonios, formato

la década de 1990, cuando Emecé reeditó sus cuentos. “Las razones que pretenden justificar la atención tardía hacia una autora que deslumbraba a los jóvenes poetas y escritores de su reducido grupo de amistades —Wilcock habría comparado a Ocampo con Borges— se fundan, principalmente, en la construcción de una imagen eclipsada por las figuras dominantes de la cultura argentina; se sostienen en la práctica de una vida recoleta amparada en el misterio pero también en la irreverencia; se motivan por una literatura que desde sus comienzos desafiaba con descaro la estética vigente” (Mancini, 2004).

audiovisual común en las entrevistas televisivas, cuando aparecen intercalados con imágenes en blanco y negro de la casa vacía producen un extrañamiento intermitente de lo cotidiano. El terror doméstico está plasmado, de manera más explícita pero siempre con sutileza, en la secuencia en la que una voz impostada que baja y sube la entonación pronuncia una especie de canción de cuna horripilante y cruel: “Si no te duermes, niño, te cortarán la lengua con cuchillos de plata...”.

Los trayectos de la mirada y del sonido parecen contagiarse de la apariencia furtiva de Silvina Ocampo, o quizás intentan acercarse a su modo de ser una presencia deliberadamente oculta. Elena, en este sentido, recuerda: “Silvina Ocampo no demostraba lo que le pasaba dentro. A veces yo la veía seria, pero me daba cuenta que no era conmigo personalmente, que algo le pasaba, pero ella se metía en el trabajo y se olvidaba.” Hernández relata:

Silvina es como si hubiera querido pasar desapercibida. [...] siempre ella como con el aire de ser una intrusa ahí, como si no fuese su casa, ni fuese la hermana de la dueña de casa [...]; siempre en ese papel como de estar cometiendo como una especie de picardía, de estar subrepticamente en un lugar que no le corresponde, como una chica, algo como infantil que tenía, púber, ¿no?, muchacha púber.

Teniendo en cuenta estos aspectos formales, quisiera detenerme en una secuencia paradigmática. Cuando Jovita, que venía contando una anécdota, termina de decir: “Ella era así, tan original”, hay un corte abrupto y un plano de milésimas de segundo que enfoca de semi perfil a Elena, pensativa. Se escuchan ladridos. Una vista fugaz a través de la ventana (¿subjética de Elena?, no es posible deducirlo) deja ver, en la parte inferior, el jardín. Enseguida, un plano con la cámara ubicada al ras del suelo muestra un perro ladrando y, en el fondo, la mansión agrandada con un leve contrapicado oblicuo. De repente, el perro mueve la cola y deja de ladrar; da un giro y mira a

la cámara. Los amigos, en el plano siguiente, conversan sentados sobre un ombú inmenso. La primera vez que Schoo y Hernández son enfocados, la cámara se ubica en un punto inferior y detrás, con la casa inmensa en el fondo, enmarcada por ramas de árboles; se coloca, podemos inferir retrospectivamente, en algún recoveco del tronco del árbol. La mitad del cuadro está ocupado por las raíces exuberantes que desgarran la tierra, por el tronco de madera esponjosa, ahuecada, y por la copa del ombú, que se erige como una escultura naturalmente dotada para convertirse en un refugio, o en un escondite, en un juego.⁹

⁹ En este detalle se puede reconocer el universo de Martel que sintoniza con el de Silvina Ocampo, quien incluía al ombú en su literatura:

“El ombú donde habitaba el ermitaño Witner, en San Nicolás de los Arroyos, no me impresionaba ni un poquito”, dice la narradora de “El incesto A Juana Ivulich” (1999).

“Hasta que un día, a escondidas en el ombú del cerco que servía de puente, se cambiaron la ropa y los nombres”, se narra en “Las dos casas de Olivos” (1999).

“La quinta tenía también una infinidad de atractivos; uno de ellos era un gigantesco ombú con piernas gordas de mujer dormida, como un edificio a medio construir lleno de peligros y de refugios”, en “La mujer inmóvil” (2006).

En “La predilecta rosa” (1949): “En la araucaria, el cedro y las palmeras; en el ombú que anida el sol de estío, junto a las pálidas enredaderas”.

En “Los árboles de Buenos Aires” (1972): “¡Ombú, que fuiste casa de muñeca, / elefante, andador, armario, Meca!”

La correspondencia entre Ezequiel Martínez Estrada y Victoria Ocampo (2013) también alude, en algunos pasajes, al ombú. Transcribo sus menciones, ya que permite apreciar la concepción opuesta respecto al significado del ombú para las hermanas Ocampo. Desde México, en 1960, escribe Martínez Estrada: “Hay en la Argentina un viento, un huracán que corre hacia el Atlántico, que descuaja los árboles de la llanura y derriba las casas de los agricultores. Lo que tiene raíz es arrancado de cuajo; lo que está superpuesto y aplanado sobre el suelo, permanece. No hay árboles corpulentos; el ombú es una enorme planta que da sombra maléfica, y prosperan los arbustos achaparrados. El hombre debe tenderse de bruces para no ser derribado.” Victoria Ocampo le contesta: “Mi querido profeta iracundo, en esta tierra que es la suya y la mía, sepa usted que hay gentes que lo quieren. Las que lo recuerdan al mirar un nido de horneros en una cornisa o en un poste de alambrado, o cuando se sientan a la sombra de un ombú, que no es maléfica como usted asegura (a menos que yo haya conseguido exorcizar a los dos míos o que sean casos excepcionales de ombúes benignos)” (73).



Naturaleza y Cultura

Hernández recuerda que, si Silvina estaba de mal humor, por algún motivo la naturaleza se le volvía odiosa, y recita el poema incluido en *Lo amargo por lo dulce* (1962): “Afuera está la primavera inmunda, / la irisada paloma que fecunda, / los insectos, que son como ladrones, / ya lo sé, en los azahares con limones.” A continuación, hacia el final de *Las dependencias*, se insertan unos versos leídos por la autora de “Enumeración de la patria”: “Tienes plantas perversas y sumisas, / con todos los venenos predilectos / de muertes repentinas y precisas, / como en las grandes cajas con insectos / colecciones de arañas venenosas, / palúdicos mosquitos, mariposas”.

4. Documental/Ficción. Consideraciones finales

Para concluir este estudio comparativo, quisiera señalar los puntos de contraste entre las películas de Lucrecia Martel (1999) y de João Moreira Salles

(2007) respecto a la configuración del “otro” en las figuras del cuidado y el servicio doméstico.

En *Las dependencias* se privilegia el testimonio de las *empleadas* para aproximarse al recuerdo de la *escritora*, que junto a la *cámara* —que adquiere el estatuto de personaje— configuran los tres pivotes de la trama, mientras que en *Santiago. Uma reflexão sobre o material bruto* es el *cinéasta* quien procura acercarse al *mayordomo* desde una distancia infranqueable que testimonia la persistencia de un vínculo asimétrico entre la cámara y el personaje.

Con respecto a la tradicional figura de iniciación que encarnan los criados, Santiago se convierte para su patrón en una suerte de *iniciador*, quien le enseñaba, desde que era pequeño, diferentes temas y habilidades. En cambio, las empleadas domésticas se presentan como aprendices y admiradoras de Silvina Ocampo.

Entonces, si en *Santiago...* hay un vínculo distante entre la cámara y el personaje, en el film de Martel la relación cercana entre las clases sociales resulta sugestiva: ¿influyen, en este aspecto, además de los procedimientos fílmicos, cuestiones de género que atañen a los lazos de afecto entre mujeres, incluyendo a la realizadora del film?, es una pregunta que queda abierta.

Finalmente, si el documental de Moreira Salles parece renegar de la puesta en escena que introduce zonas de ficcionalización, el telefilm de Martel intercala momentos autónomos de ficción, sin abandonar por ello el registro documental. Si para Moreira Salles el *pathos* depende sobre todo del encuadre, para Martel el estado emocional es producto de un trabajo sobre el género cinematográfico, que incorpora destellos de terror en un espacio doméstico sobrevolado por el fantasma de la escritora. En este sentido, para retomar la doble acepción de *fingere* (Rancière, 2005): si en el caso de *Santiago...* la ficción introduciría en el

documental una oposición a la realidad que se *finje*, en *Las dependencias* los elementos documentales se *forjan* hasta la vacilación.

En ambas obras, que comparten el vacío y la ausencia abiertos por las muertes de Santiago Badariotti Merlo y de Silvina Ocampo, la fuerza del testimonio, narrado por las voces y los cuerpos de los empleados domésticos, excede las ilusiones de un pacto referencial y abre nuevos caminos a las figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano de las últimas décadas.

Quiero agradecer muy especialmente a Gonzalo Aguilar por su lectura y sus comentarios de una versión previa de este artículo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (2005). *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad*, Obra completa, 6, Madrid: Akal.
- Aguilar, Gonzalo (2015). "IV. Documentales: entre la primera y la tercera persona, entre lo real y la ficción", en *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (2004). *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, Gilles (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre Cine I*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Mancini, Adriana (2004). "Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte" en *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.
- Martínez Estrada, Ezequiel y Victoria Ocampo (2013). *Epistolario*, Buenos Aires: Interzona.
- Ocampo, Silvina (1949). *Poemas de amor desesperado*, Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1962). *Lo amargo por lo dulce*, Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1972). *Amarillo celeste*, Buenos Aires: Losada.

_____ (1999). *Cuentos Completos I*, Buenos Aires: Emecé.

_____ (2006). *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, Buenos Aires: Sudamericana.

Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona: Paidós.

_____ (2008). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

Xavier, Ismail (2008). *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires: Manantial.

* Licenciada y Profesora en Comunicación Social (UNER), Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM), doctoranda en Ciencias Sociales (UBA), investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE-FFyL-UBA). E-mail: juliakratje@yahoo.com.ar