



# la rabia

*escenarios  
domésticos*

DOSSIER #06  
MAYO 2023

# la rabia

**La rabia**

Espacio de crítica feminista de cine

**Espacio creado por**

Karina Solórzano  
Valentina Vignardi

**Editoras**

Karina Solórzano  
Candelaria Carreño  
Alexandra Vazquez

**Diseño Gráfico**

Alexandra Vazquez

Imagen de portada: *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel

Imagen de contraportada: *Aquarius* (2016), Kleber Mendonça Filho

Publicación periódica, feminista e independiente

Año 03 // No. 06 // Mayo de 2023, Guanajuato, México - Buenos Aires, Argentina -  
Asunción, Paraguay

**Contacto**

[larabiacion@gmail.com](mailto:larabiacion@gmail.com)  
[www.larabiacion.com](http://www.larabiacion.com)

# la rabia

# Escenarios domésticos

---

<b>00. Editorial</b>	<b>08</b>	<b>Imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas no cinema brasileiro contemporâneo</b>	<b>66</b>
<b>01. (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine</b>	<b>13</b>	<b>LÍGIA MACIEL FERRAZ (BRASIL - PORTUGAL)</b>	
Entrevista con Cíntia Gil	14		
<b>02. Contraplano</b>	<b>25</b>	<b>Señoritas de vecindad: las mujeres y el espacio urbano en el cine mexicano</b>	<b>88</b>
Preferir la niebla	26	GABRIELA ROMÁN MÉRIDA (MÉXICO)	
AZUL AIZENBERG (ARGENTINA)			
<b>03. Escenarios domésticos</b>	<b>35</b>	<b>Intervalos sonoros: hacia una vida íntima de lo común</b>	<b>106</b>
<b>El verano de nuestro descontento</b>	<b>36</b>	ISABELLA VERGARA CALDERÓN (COLOMBIA)	
SILVIA SCHWARZBÖCK (ARGENTINA) Y HUGO SALAS (ARGENTINA)			
Microhabitac, de Corea del Sur a México...	46	<b>Apuntes sobre lo animal y lo doméstico entre <i>Tengo sueños eléctricos</i> y <i>La piel pulpo</i></b>	<b>114</b>
VIRIDIANA MARTÍNEZ MARÍN (MÉXICO)		CAROLINA BENALCÁZAR (ECUADOR) 115	
Cartografías mutantes	52	<b>El camino de la locura y la renovación de la casa. <i>Trenque Lauquen (2021)</i>, de Laura Citarella</b>	<b>128</b>
MILENA RIVAS TODARO (ARGENTINA)		CAMILA RIOSECO H. (CHILE)	
“Es de a caballo”. El <i>Juan Moreira de Favio</i>	60	<b>Reapropiación y resignificación, cuando la basura se convierte en refugio</b>	<b>140</b>
SOFÍA BRUCCO (ARGENTINA)		LARA LONCHARICH (PARAGUAY)	

# Escenarios domésticos

**La espesura del tiempo: mujeres en faenas de lavado** 148

NINA SATT CASTILLO (CHILE)

**Condena, apropiación y abandono: mutación de  
los escenarios domésticos en *High Life* (2018)** 158

ALEXANDRA VAZQUEZ (PARAGUAY)

**Escenarios domésticos** 168

**04. Video-ensayos** 180

**Caminando o llorando (2021)** 181

LIBERTAD GILLS (ECUADOR)

**05. Rabia expandida** 182

**La sonriente Madame Beudet (1923)** 183

GERMAINE DULAC (FRANCIA)

**The Private life of a cat (1954)** 184

ALEXANDER HAMMID (AUSTRIA - ESTADOS UNIDOS) Y MAYA DEREN (URCRACIA - ESTADOS UNIDOS)

**Cat's Cradle (1959)** 185

STAN BRAKHAGE (ESTADOS UNIDOS)



«Si entran en una casa para ir a buscar una historia, la historia puede fascinarlos, pero no la casa. Si entran en una casa para nada (...), la casa se vuelve en sí misma, ella sola, un objeto de fascinación»

Marguerite Duras

Entrar a este dossier como quien ingresa a una casa. Quizás para muchxs sea una casa conocida, para algunxs una que han visitado alguna que otra vez, y para otrxs, la primera vez que esperan del otro lado de la puerta.

Esperamos que se encuentren con habitaciones que albergan palabras, textos como puertas y ventanas que puedan establecer sus propios pasillos e inventar otros, pero, sobre todo, que vislumbren una casa distinta. Puertas en el techo, ventanas en el piso. Que nos permita pensar, de otra manera, *lo doméstico*. Ese fue el puntapié inicial para que esta casa-dossier finalmente encuentre su forma, y el que convocó a muchxs de lxs que nos escribieron para formar parte de sus paredes.



*No quiero dormir solo* (2016), Tsai Ming-liang

Tenemos salas donde se discute el lugar de las trabajadoras de casa particulares en este mundo capitalista y arrasado por la explotación: *Microhabitát, de Corea del Sur a México...* de Viridiana Martínez Marín e *Imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas no cinema brasileiro contemporâneo*, de Lígia Maciel Ferraz. En la cocina, se vislumbran fotogramas de manos que lavan: platos, trastos, ropa. Manos ajadas, con esmaltes de uña despintados por el trajín diario: *La espesura del tiempo: mujeres en faenas de lavado*, por Nina Satt Castillo. También hay una habitación donde un colchón viaja de un lado a otro, ese elemento para dormir, en un cine construido a partir de la ocupación de los espacios como es el de Tsai Ming-liang.

Una mujer, en un cuarto vacío persiste: la gentrificación y la corrida inmobiliaria no van a poder con ella –*Cartografías mutantes*, escrito por Milena Rivas Todaro–. En el patio, una pileta y vidrios estallados, tan rotos como los vínculos que conforman la familia nuclear, devuelven una pesadez llena de lodo y humedad –*El verano de nuestro descontento* de Silvia Schwarzböck (Argentina) y Hugo Salas (Argentina) que, nobleza obliga, no fue enviado para formar parte de nuestra convocatoria; publicado en 2001 en *El Amante* consideramos al texto, su autora y la película que trata, parte de los cimientos fundamentales que permiten que hoy exista este actual dossier-casa, por eso fuimos en busca de su publicación.

A lo lejos, observamos la llanura, el campo: ¿puede pensarse ese espacio de la naturaleza como ámbito de lo doméstico? Alcanzamos a ver la figura de un gaucho –*Es de a caballo. El Juan Moreira de Farío*, de Sofía Bracco–. Más lejos aún, nos parece divisar la figura de una mujer, pero cuando volvemos la mirada, desaparece como por arte de magia, como si no quisiera ser, realmente, encontrada –*El camino de la locura y la renovación de la casa. Trenque Lauquen (2021)*, de Laura Citarella, escrito por Camila Rioseco–. Cae la noche y nos perdemos en la vastedad del cielo de la llanura, a lo lejos una luz titila, no recordamos nada que se le parezca. ¿Una nave espacial? ¿Cómo se habita ese espacio?, en *Condena, apropiación y abandono: mutación de los escenarios domésticos en High Life (2018)*, Alexandra Vazquez escribe sobre la película de Claire Denis.

Vamos adentro nuevamente. Una habitación nos permite viajar en el tiempo: vecindades mexicanas, puestas en escena del cine de oro mexicano –*Señoritas de vecindad: las mujeres y el espacio urbano en el cine mexicano* de Gabriela Román Mérida–. Pasamos rápido entre cotorreos y chismes a un lugar tremadamente silencioso: el encierro, la pandemia, la cuarentena, el peso del silencio –*Intervalos sonoros: hacia una vida íntima de lo común*, Isabel Vergara Calderón–. De repente sentimos un olor hogareño, que viene de la cocina, parece comida, pero antes, escuchamos un ruido en el baño: nos asomamos y era lo que temíamos: un gato está tomando agua nuevamente del inodoro. Queremos tocarlo, nos reconocemos en ese ámbito de lo doméstico, somos entre nosotrxs, “especies de compañía” –*Apuntes sobre lo animal y lo doméstico entre Tengo sueños eléctricos y La piel pulpo* por Carolina Benalcázar que dialoga con todas las fotos de las compañías animales que nos han enviado nuestras colaboradoras (¡Gracias!).

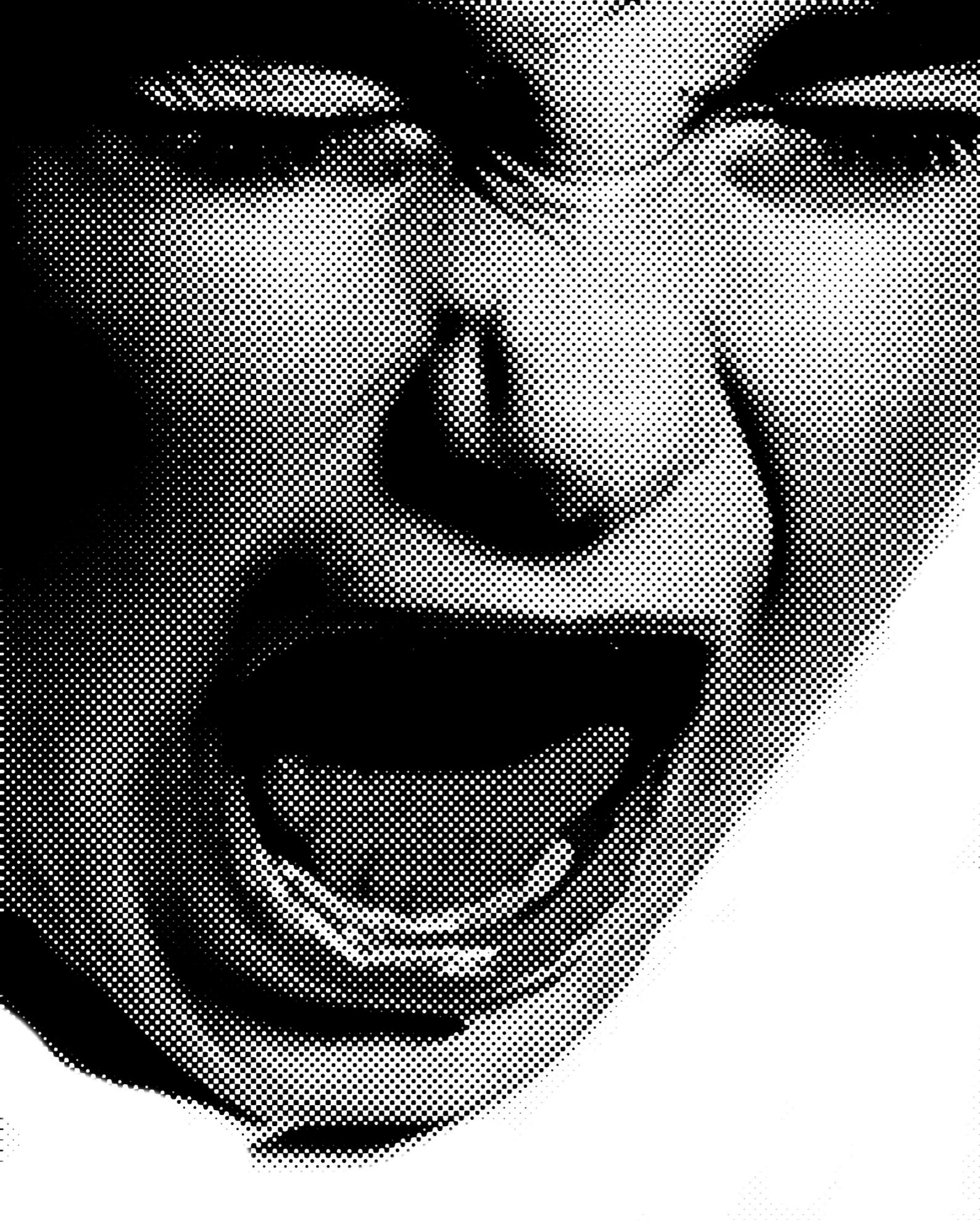


*La sonriente Madame Beudet* (1923), Germaine Dulac

Finalmente, nos asomamos por una ventana para intentar volver a la puerta de entrada, pero, como una especie de cajita de muñecas rusas, en una habitación proyectan una película: silente, con intertítulos, una mujer burguesa se siente atrapada en su cotidiano –Rabia Expandida: *La sonriente Madame Beudet* (1923, Germaine Dulac)– otro de los cimientos fundamentales desde donde se sostiene esta casa-dossier–. Escuchamos que en la sala siguiente hay otra proyección: ensayos sobre la mirada femenina de Libertad Gillis, imágenes que dialogan con los intereses de La Rabia desde nuestros inicios (con este número cumplimos dos años). Y adentro, en una sala más pequeña, casi a nivel del suelo, se escucha el ronroneo de los gatos –*The Private life of a cat* (1945) de Alexander Hammid y Maya Deren y *Cat's Cradle* (1959) de Stan Brakhage donde lo cotidiano se despliega bajo otra luz, otro tinte, y pinta lo ordinario de otro color. Volvemos a mirar el reloj: nos perdimos paseando en la casa. Se hizo tarde.

Esperamos que no salgan por la puerta principal: lxs invitamos a saltar por la ventana.

La Rabia, Mayo 2023.



# (Apuntes) hacia una crítica feminista de cine

*(o una aproximación a dos términos que, al juntarse, aturden hasta a quien los enuncia).*



# Entrevista con Cíntia Gil

*Nacida en Portugal, Cíntia Gil estudió en la Escola Superior de Teatro e Cinema (Escuela de Teatro y Cine de Lisboa) y es licenciada en Filosofía por la Faculdade de Letras da Universidade do Porto (Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Oporto), donde también ha impartido seminarios sobre estética. De 2012 a 2019, se desempeñó como codirectora y luego directora de Doclisboa, el festival de cine documental más importante y en constante expansión de Portugal, donde lanzó el laboratorio iberoamericano Arché. De 2019 a 2021 ha dirigido el festival Sheffield DocFest.*

¿Cuánto tiempo llevas programando? ¿Cómo llegaste a la programación? ¿En qué festivales haces trabajo de programación?

Más o menos en el año 2003, cuando estudiaba filosofía en Porto, recibimos un fondo de parte del instituto para la realización de actividades de estudiantes. Yo organicé un programa de películas y debates relacionado con algunas cuestiones importantes en mis estudios. Ese fue el momento de mi reaproximación con el cine. Antes, había estudiado cine e intentado trabajar en cine, pero el ambiente me resultaba muy violento, incluso más que cualquier otro trabajo que he tenido anteriormente, entonces decidí volver a estudiar para tener más fuerza y más capacidad de estar en el mundo con los pies bien firmes.

Ese fue el primer momento de mi contacto con la programación. Después empecé a colaborar con el festival Curtas de Vila do Conde, en el comité de selección, y fue una experiencia muy bonita, muy formativa, pero no imaginaba todavía que podría dedicarme a esto.

Más tarde, mientras estaba en casa estudiando para una tesis de doctorado en Filosofía –que nunca terminé de escribir–, me llamaron para invitarme a formar el comité de selección de Doclisboa. Fue en el año 2011. Ahí conocí a un programador y crítico que admiraba muchísimo, Augusto M. Seabra. Aprendí mucho con él, programando a su lado. Sobre todo comprendí que mis inquietudes en la filosofía, aunque no trabajara sobre el cine, eran herramientas de programación. Me enamoré de eso –poner en práctica, en experiencias con los otros, reflexiones sobre el tiempo, lo contemporáneo, y lo que nos permite compartir un mundo. A partir de ahí la filosofía se quedó un poco relegada, sirviendo más como inspiración y como espacio de rigor para el pensamiento, como disciplina. Pero la programación se volvió el centro de mis preocupaciones.



Hoy hago programación y de distintas maneras, en la Quincena de Cannes (Quinzaine des Cinéastes) y en Doclisboa. Hago también colaboraciones puntuales con otros festivales –programé hace poco para Oberhausen, antes para Majordocs, por citar algunos. Creé también, con Christopher Allen y Jenny Miller de UnionDocs, un cineclub itinerante e híbrido llamado Artistic Differences, que me gusta muchísimo y me permite una gran libertad para experimentar cosas.

**¿Cómo definirías el acto de programar películas? ¿Cuáles son las principales características que definirían la figura de la programadora?**

Yo creo que cada una tiene su relación singular con la programación, y eso está bien. Tengo muchas dudas sobre la profesionalización exagerada del programador, con carreras universitarias enteras dedicadas a eso, donde al final salen personas que han visto muchas películas, saben mucho de teoría e historia del cine, pero que no tienen otra entrada al mundo que no es el cine. Eso me preocupa. No porque crea que no debería existir la profesión, pero creo que es necesaria una relación con la vida y con el mundo que va más allá del cine y que sea compleja, personal, hecha de las pequeñas obsesiones de cada una, de otros paisajes intelectuales. Un programador es un individuo con una historia específica, un mundo interior propio, y eso es bueno. Hoy en día veo muchos cajones teóricos que cierran la programación en una práctica casi administrativa, o a veces simplemente retórica.

Para mí programar películas es intentar construir un encuentro entre el cine, sus formas y ontología propia, su capacidad de crear modos de percepción y sensibilidad, y un tiempo y lugar específicos, el aquí y ahora. Hay algo de tangencial en la

programación que me interesa mucho, como si pudiéramos llamar la atención para los contornos de las cosas, para las dinámicas y las materialidades que suelen estar invisibles pero que definen las cosas, determinan la manera como vivimos y estamos acá. Abrir espacios de percepción a través de la materia filmica permite expandir el pensamiento sensible, ver y sentir más, y eso es lo que más me importa.

Considero también que es un trabajo de equilibrio entre el estudio, la crítica, la intuición del mundo y la comunicación. ¿Cómo crear un espacio experiencial que parte de la experiencia singular de una con el cine, pero que se abre a la experiencia colectiva y se vuelve asunto para los demás? Hay una idea de Bruno Latour que me interesa mucho hoy: el pasaje de la idea de «matters of fact» para la idea de «matters of concern». Es decir, pasar de una relación obsesiva con la verdad y la objetividad, para una cuestión de implicación existencial y material con las cosas. ¿Qué nos importa? Esto es lo contrario de una programación que presenta un cine temático, de «asuntos», un cine retórico que intenta ganar lo que hay que ganar en la política. Para mí la programación es el espacio para complicar lo político, para llenarlo de cuerpo, de emociones y paradojas, para que el cine pueda ser el lugar de la no resolución, de la implicación, de la imaginación soberana.

Una programadora no es, evidentemente, una entidad desencarnada. Es alguien atravesada por la vida, por su circunstancia, por las historias a las que pertenece, por sus muertos –los muertos queridos y los otros. Si hay una dimensión política en el gesto de elegir películas y ponerlas en relación, es esta. Lo que en las ciencias sociales llaman de «posicionalidad», yo prefiero llamar de «atravesamiento»: ¿qué es lo que te atraviesa a ti, que te complica y desestabiliza, y que puede también complicar a los demás? Prefiero esa palabra porque contiene movimiento, y habla de una identidad mutante, fluida, en permanente relación.



Esto suena un poco abstracto, pero no me apetece presentar fórmulas prescriptivas. Para mí, las películas son lugares donde puedo estar por momentos y que pueden ayudarme a vivir mejor con mi tiempo, mis fantasmas, mis obsesiones. Programar es proponer compartir fantasmas, y eso ya es muy valioso. Lo que no es, es arreglar el mundo, hacer justicia, cerrar la vida en retóricas prescriptivas y didácticas. Así que creo que las posibles características de la figura de la programadora son la vulnerabilidad consciente y vivaz, el sentido del rigor (del cine habla el propio cine), y un gran amor y curiosidad por el encuentro con el otro.

Nos gusta mucho la definición que haces en tu texto sobre crítica y programación de un festival de cine, escrito en 2015, como una “red de relaciones entre filmes que, antes que nada, imagina su contemporaneidad” dicha contemporaneidad la describes como una “relación problemática, anacrónica, cuyo fin sea dibujar el fondo de inactualidad de ese mismo presente”, desde entonces ¿ha cambiado tu perspectiva sobre el cine contemporáneo?

No. Tal vez he cambiado un poco mi vocabulario, pero el fondo es el mismo. El cine no sirve para apaciguar, explicar, resolver. Para eso hay otras cosas, a cada uno descubrir la suya. El cine sirve para permitirnos imaginar e intuir el fondo paradójico y maravilloso de nuestro tiempo, y en ese sentido está en el lugar de la ética. No es asunto de la moral. *The Connection* (1962), de Shirley Clarke, es eso: la presentación del cine en cuanto lugar soberano, inactual, problemático e irresoluble.

En el mismo texto escribes sobre la relación de las ciudades con el festival de cine, dices: “todo festival es una constitución fugaz de una topología alternativa, de una temporalidad propia que, en relación con el mundo real, la coloca en perspectiva” nos parece una observación muy importante para pensar nuestros territorios atravesados también por la precariedad laboral y de infraestructura, en el caso de Argentina, por ejemplo, no tenemos una Cinemateca, ¿cómo pensar las relaciones espaciales pero también físicas (corporales) a la hora de programar?

Esa es otra cuestión –fascinante– sobre la programación. Programar también tiene una dimensión política, de la «polis». Es muy distinto si programas en una Cinemateca o en un cineclub, en el centro de una ciudad o en un barrio periférico. Y es distinto programar una película como *Mato Seco em Chamas* (2022, Joana Pimenta, Adirley Queirós), por ejemplo, en una sala noble del centro o en un cine de un barrio. Casi son películas distintas, siendo la misma.



*The Connection* (1962), de Shirley Clarke

Parece una contradicción con lo que he dicho antes. Yo creo que esa dimensión espacial, de geografía política y humana, trae a la programación una dimensión de lo político que suele estar lejos de nuestras miradas – las relaciones entre fuerzas, la dimensión del poder y la capacidad del cine de complicar y deconstruir esa dimensión y esas relaciones. Programar no es solo poner películas juntas y escribir textos y presentarlas. Es pensar, con el cine, en esa constelación de circunstancias, el aquí y el ahora. Si hay precariedad, pues que la programación sea también precaria, frágil, en riesgo de sobrevivencia. No entiendo cuando veo programadores que viven precariamente y hablan de películas con adjetivos como «fuerte», «lo mejor», «grande», que además ya no quieren decir nada. Esa es la jerga institucional, del *business*, y que va a morir de vieja. Vivir precariamente significa atentar a los detalles, porque todo es una cuestión de sobrevivencia, un detalle invisible cambia todo, te pone la vida al contrario. Entonces que se programe así.

Esto no significa que no haya que cambiar las condiciones laborales e institucionales para la labor de la programación. Pero eso es militancia. Es importante luchar políticamente por nuestras vidas. Para eso hay sindicatos, asociaciones, movimientos, y hay que alimentarlos, juntarnos y asumir el poder que tenemos, nuestra potencia en cuanto trabajadoras del cine. Además, trabajadoras que viven en redes internacionales y comunican tanto. No entiendo a la gente que trabaja en arte y cultura y no lucha políticamente como puede. Me parece un lujo muy aburrido.



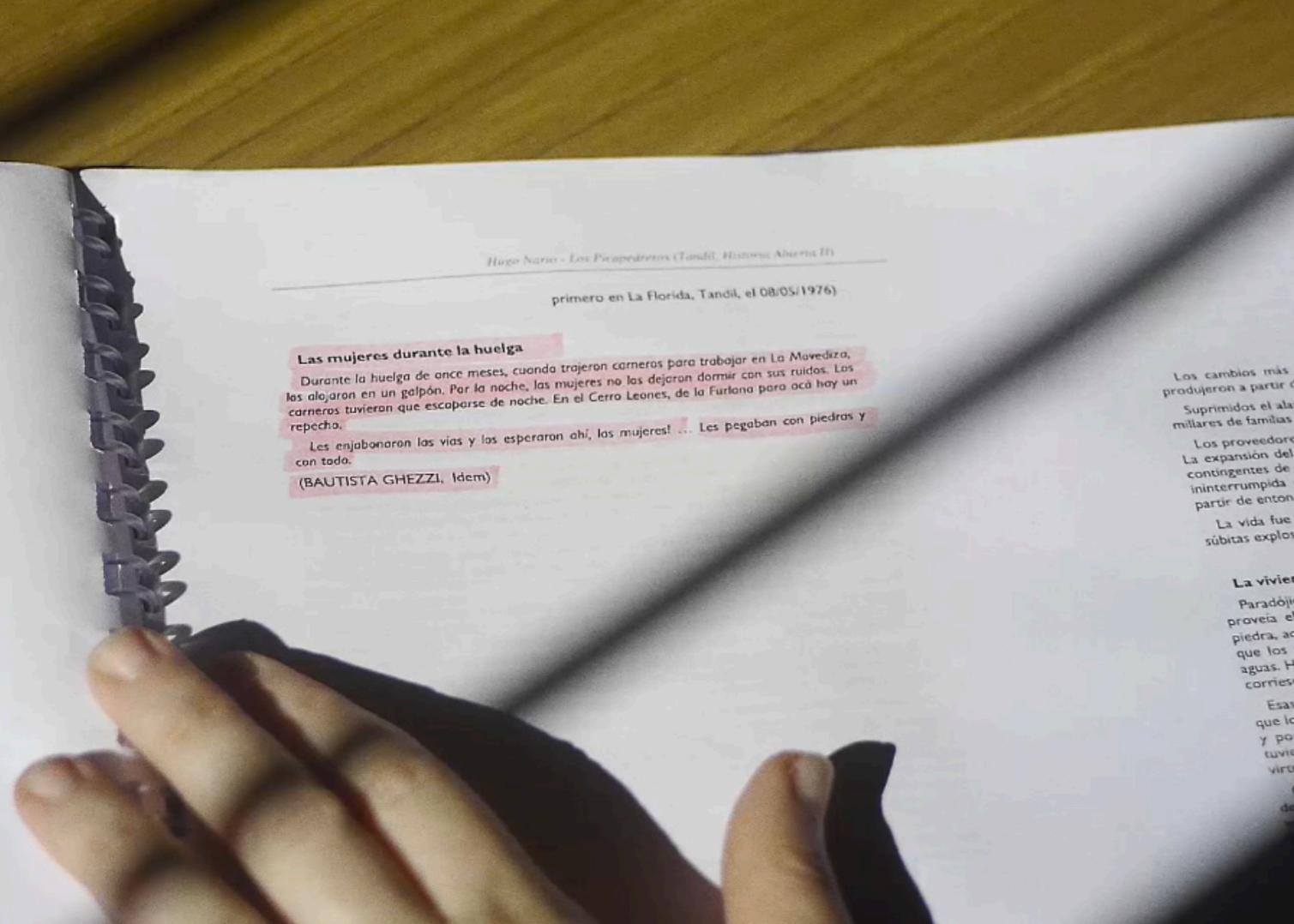
*Mato seco em chamas* (2022), Joana Pimenta, Adirley Queirós





## Contraplano

*(diálogos con mujeres y disidencias sobre el quehacer cinematográfico).*



# Preferir la niebla

Azul Aizenberg (Argentina)

Realizadora cinematográfica egresada de la Universidad del Cine (FUC). Trabajó en áreas de dirección, producción y montaje en películas y obras teatrales. Desde 2017 se desempeña como docente en diversas instituciones culturales y coordina los talleres Ver y Poder. Escribió sobre cine en las revistas Hacerse la crítica y Caligari, hoy en día desde el newsletter mensual Cine contra algoritmo. Como guionista y directora realizó el cortometraje *La última tierra* (2015), las obras teatrales Valkyria y Mano de Obra (2017) y el cortometraje *Las Picapedreras*. Actualmente trabaja en su primer largometraje *Amor Descartable* con el apoyo de Mecenazgo Cultural.

*¿Qué sería de nosotros sin la ayuda de lo invisible?*

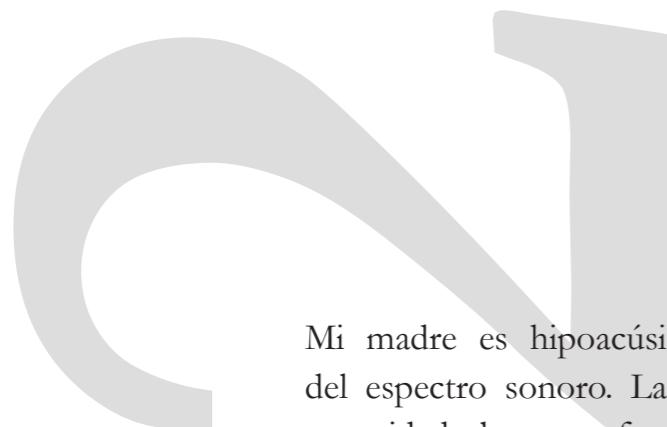
Camila Sosa Villada en su instagram, parafraseando una cita de Paul Valery

1

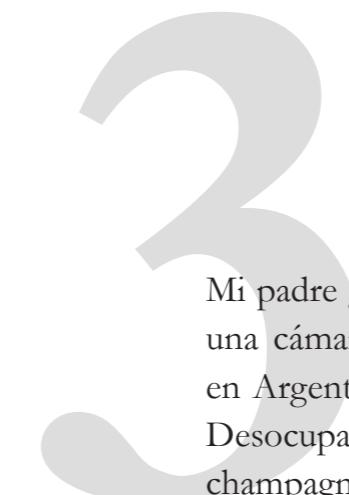
Es otoño del 2015. Tengo 22 años y junto a un grupo de amigxs vamos al Delta del Paraná. Estoy estudiando en la escuela de cine, y elijo la isla como locación para filmar mi primer corto. Es un lugar que creo conocer bien, durante varios años vine seguido a la casa de la familia de un novio. Para sacar equipos de la universidad y porque no conozco aún otra cosa, escribo un guión de ficción interpretado por dos personajes, un amigo y una amiga de la adolescencia. De la isla me atrae un misterioso magnetismo por la naturaleza salvaje y el correr de sus ríos, típicamente contagioso para quienes habitamos la ciudad. La historia -lo que ocurre- es algo que se me resiste. El guión, entonces, es un tanto indeterminado y tal vez poco verosímil. Lo importante es que el plan de rodaje está pensado para ser realizado a lo largo de un mismo

arroyo. Al final de éste queda la casa en donde dormimos, un paraje sin electricidad. Llevamos en la lancha un generador y una parva de luces que nunca usaremos. La primera jornada es un éxito, filmamos con el actor, preparamos entre todxs una comida de olla y hacemos fogón. Está previsto que a la mañana siguiente llegue el sonidista y la actriz. Pero nunca llegan: cuando nos despertamos, el arroyo está seco. No corre ni una gota de agua. Estamos aisladxs. Por suerte, mis amigxs son más audaces que yo, y se les ocurre que avancemos caminando en paralelo al arroyo seco hasta encontrar a los que faltan en donde la lancha los haya dejado. La espesa vegetación del monte tomó el sendero que alguna vez hubo y nos obliga a avanzar a machetazos. La señal de nuestros teléfonos se desvanece, y empezamos a gritar para ver si ya estamos cerca de nuestrxs

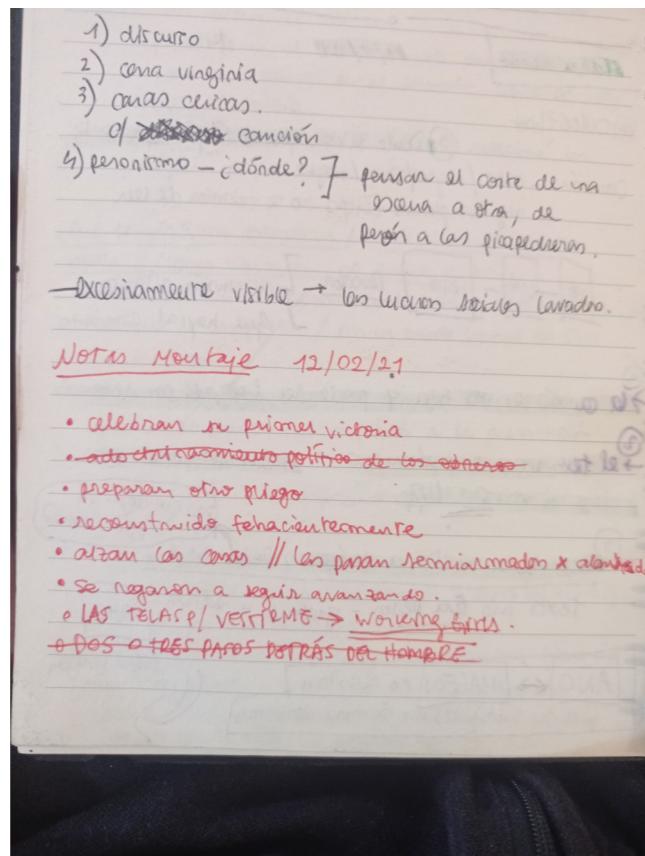
compañerxs, si nos escuchan. Una hora después los oímos gritar, finalmente nos encontramos. Volvemos a la casa, reformulamos plan y guión. Todo lo que sucedía en distintas locaciones es modificado para realizarse en el mismo terreno. Durante una semana, todas las mañanas esperamos ver agua al levantarnos, y todas las mañanas el agua brilla por su ausencia. Hasta el último día, en dónde el río aparece. Antes de que amanezca por completo subimos al actor a una canoa y filmamos en medio de la niebla. La isla nos ofrece misterio y ventura. El fracaso se convierte en hallazgo.



Mi madre es hipoacúsica. Escucha sólo una parte del espectro sonoro. Las palabras para ella son una sonoridad abstracta, forma sin contenido, significado sin significante. Para oírme, tiene que leer mis labios. Por eso, desde chica modulo las palabras con exagerada precisión. También incorporé la costumbre de modular sin emitir sonido, como forma de decirle a ella secretos en reunión. Probablemente fueran chismes, críticas o indicaciones prácticas. Pero en un momento de mi adolescencia un episodio pone en crisis este lenguaje mudo. Mi padre le comunica a mi madre que se quiere separar. Unos días después, me salen llagas en las encías. El diagnóstico: gingivitis aguda. Se extiende hasta la garganta, hablar es doloroso. Hasta el día de hoy, cada vez que paso por una situación de mucho estrés, las heridas reaparecen. En algún lugar borroso de mi memoria, estoy muda y escribo en papeles las cosas que quiero decir.



Mi padre grabó algunos momentos de mi infancia con una cámara de video. Eran los años noventa, lo cual en Argentina se traduce como “la era del menemato”. Desocupación y hambre para la mayoría, pizza con champagne para unos pocos. Mi familia fue parte del segundo grupo, y grabar esa efímera bonanza se convirtió en un acto de exhibición y trascendencia. El hechizo duró poco: tiempo después de la crisis del 2001, mi padre dejó de grabar. Cuando me reencuentro con esas imágenes en un VHS descolorido, algo me llama la atención. En cada cassette grabado por mi padre hay una acción repetida: él me pide que le dé un beso a la cámara. La escena es siempre igual, una Azul de 2, 3, 4, 5, 6, 7 años en plano general que se acerca hasta quedar en primerísimo primer plano y pegar la boca al lente, dejando la imagen completamente negra. Según la teoría del color, el negro no es parte de los colores, sino su ausencia. Es una paradoja que mientras más cerca estamos del objetivo, menos (nos) vemos.



¿Qué tienen en común estas experiencias? Vuelvo a ellas y las reescribo de distintas formas porque sospecho que es ahí dónde se alojan los impulsos más íntimos para hacer cine. Lo invisible anida en lo visible. Un arroyo seco nos muestra la tierra que nunca vemos debajo del agua, la ausencia de una frecuencia sonora se traduce en una mueca muda, la imposibilidad de hablar empuja a escribir. De todos estos lugares viene mi sospecha frente a las imágenes y la certeza de que en lo invisible se halla el corazón de todas las cosas. Lo invisible no ya como metáfora, sino como condición material del reino de lo visible. Aquello que el sistema capitalista esconde y niega bajo la apariencia de la igualdad. Todas las ilusiones de igualdad en el capitalismo se fundan en este malentendido. La fuerza de trabajo -desde la fábrica hasta el home-office-, el trabajo doméstico, columna vertebral de la sociedad toda. Trabajo que, hasta nuestros días, es mayormente feminizado.



Durante las semanas de encierro de la pandemia le doy rienda suelta a una obsesión. Rastreary ver todas las películas posibles en dónde se representa la lucha de clases, especialmente en territorio argentino. Me atraviesa la imposibilidad de reunirnos, pero también una fina línea entre la frustración y la esperanza. Conversando de esto con un compañero, me comparte el libro *Los Picapaderos*, asegurando que ahí se relata la huelga más larga de la historia de nuestro país, de la cual nunca escuché hablar. Mucho más grande es mi sorpresa al leerlo, y encontrarme con testimonios orales de mujeres que participaron en los momentos más álgidos de esos once meses de lucha. Un problema de representación: esto sucedió hace cien años, y de los hechos apenas quedan palabras escritas. ¿Qué hacer?

Mientras empiezo a esbozar una forma de rodear este asunto, descubro *Cerro de Leones*: un film de 1975 restaurado y subido a youtube por Alberto Gauna, su propio realizador. Es una ficción que recrea los episodios de la Huelga Grande, sobre los cuales yo acababa de leer. En la película casi no aparecen mujeres, mucho menos como protagonistas de protestas y sabotajes. Tengo frente a mí una doble ausencia: ni en el momento de los acontecimientos

ni en su posterior recreación hay una imagen de las mujeres. Un tercer dato da justo en el clavo: cuando logro contactar al realizador, exiliado desde aquél entonces en España, lo primero que me cuenta es que habían filmado una escena de las mujeres impidiendo la llegada del tren con los carneros, pero por falta de presupuesto la toma había quedado inverosímil. La escena fue descartada en el montaje, y guardada en una lata con otros fragmentos en 16mm blanco y negro. Unos meses después, los militares allanaron e incendiaron su casa. El fuego devoró aquellas imágenes, inverosímiles pero reales, de un grupo de mujeres sobre las vías, luchando contra la explotación patronal y la represión policial. Esta triple ausencia -la falta de registro, su exclusión del relato ficcional y el único material filmico reducido a cenizas por las llamas de la dictadura- me da las pistas para narrar con imágenes y sonidos la historia invisible de Las Picapaderas. Si aquellas obreras de principio de siglo habían luchado sin más armas que sus elementos de cocina y costura, yo tengo que luchar contra la estaticidad de la palabra y las imágenes ausentes con imágenes y sonidos que tengo en mi computadora, mis propias herramientas domésticas.

- DEFINIR TIPOS
  - REEMPLAZAR
  - GRABAR AUDIO
- e no hace falta
- 1) Ganar  
más fotos por
- 2) 1970 + foto  
• REHUEVEN LOS PILOTOS Y ALZAN LAS CASAS EN VIVO
- 3) Hugo Novo → a
- 5) investigación y envíe pdf → cursos titulados
- 6) LIBRO = materialidad PDF.
- Laura Mulvey / mapas.
- == PASARÉ de foto a VIDEO
- Un día alguien me respondió con su correo electrónico
  - NO SE CONSERVAN ACTAS
  - TAMPOCO SE CONSERVA REGISTRO
  - FUNDAN EL SINDICATO
  - ASAMBLEA
  - NO SE CONSERVAN ACTAS
  - TAMPOCO REGISTRO DEL 1er PLIEGO DE REIVINDICACIONES
  - CELEBRAN SU PRIMER VICTORIA
  - PREPARAN OTRO PLIEGO
  - RECONSTRUIDO FELICITAMENTE
  - EL PATRÓN SE NIEGA A RECIBIRLOS
  - REHUEVEN LOS PILOTOS Y ALZAN LAS CASAS EN VIVO
  - LAS PASAN SEMIARMADAS SOBRE EL ALAMBORADO

En una entrevista sobre escritura, Pier Paolo Pasolini dice que el primer motivo para escribir es la costumbre de expresarse. En segundo lugar, un compromiso con el medio y la cultura en la que una vive. Es claro e inspirador, sí, pero ¿qué ocurre con “la expresión” en el caso de las mujeres, lesbianas, personas trans, no binarias, racializadas y/o discapacitadas? Pensar lo invisible y el silencio, no ya como condiciones lastimosas contra las cuales luchar para ganar una supuesta visibilidad, sino como condiciones primarias de nuestra expresión. Sospechar de lo visible, no para oponerle otro equivalente en donde vernos representadas, sino para inclinarnos hacia zonas menos exploradas de la Historia y de nosotrxs mismxs. Para decirlo con Donna Haraway: que los rayos de nuestro instrumental óptico, en lugar de reflejar, difracten. Ante el imperativo de la nitidez, preferir la niebla. Ella aparece en todo su esplendor cuando la noche no termina de morir y el día no termina de nacer. Esa puede ser una tarea en torno a la cual nos convoquemos. No ya para cambiar el mundo, sino para torcer nuestra historia.



la  
rabia



*La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel

# El verano de nuestro descontento<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Texto originalmente publicado en la edición N° 108 de *El Amante* (2001). Agradecemos especialmente a Silvia Schwarzböck, quien nos dio la autorización para publicar el artículo.

Silvia Schwarzböck (Argentina)

Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Es docente universitaria. Integra el Consejo Editor de Kilómetro 111. Ensayos sobre cine y el Consejo Asesor de Otra parte.

Revista de letras y artes. Publicó los libros *La herencia de Prometeo* (1996), Estudio crítico sobre Crónica de una fuga (2007), Adorno y lo político (2008), Estudio crítico sobre Un oso rojo (2009), además de numerosos ensayos y artículos sobre temas de estética, filosofía política, filosofía contemporánea, arte y cine.

Hugo Salas (Argentina)

Traductor, crítico de cine y periodista cultural, ha colaborado con distintos medios, entre otros Radar, Ñ, Los inrockuptibles. Es también docente y traductor. Publicó la novela *Los restos mortales* (2010) y el volumen de narrativa breve *Cuando fuimos grandes* (2014).

*La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel) revela la presencia de algo arcaico, que no se deja ver para todos. Ese algo podría llamarse el lado oscuro o el lado profundo de una familia argentina. Pero darle ese nombre a lo arcaico llevaría a pensar que la película de Martel forma parte de una tradición del cine argentino, esa que se regodea en la crítica social y sostiene que de la clase media para arriba estaría el muestrario de todos los males de este país. Desde ya, no es el caso. La mirada de la directora no tiene ojos para el lugar común. Ni para los discursos culposos. Es más bien todo lo contrario: una mirada impiadosa en el mejor sentido de la palabra.



*La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel

Como herramienta estética, la impiedad significa la posibilidad de ver a los personajes desde su propia lógica, de encontrar dentro de los límites de su mundo la verdad tranquilizadora que los mantiene encerrados allí. Vistos con sus propios anteojos, los personajes no son dignos de lástima, aunque sí estén necesitados de redención porque no son felices. Y esa es la clave. La felicidad. Así como en el film de Todd Solondz la perversión aparecía como la forma más paradójica de ser feliz sin poder saberlo, pero todos los personajes -no solo el pedófilo- eran tristemente felices porque sus mundos se les habían vuelto funcionales (de ahí el título *Felicidad* [1998]), en el de Martel nadie puede ser feliz con lo que tiene, sumido en su agobiante normalidad. Ni siquiera Tali, que parece tener todo para serlo pero no se siente libre (y de hecho, no lo es), o el hijo mayor de Mecha, que vuelve a La Ciénaga y termina hundiéndose en el barro igual que los otros, aunque venga de una vida mejor en Buenos Aires y pueda regresar a ella en cualquier momento. No se trata de decir que la gente no merece ser salvada hasta que no pida a gritos su salvación, sino de saber entender por qué a nadie se le ocurre gritar cuando se está hundiendo. La impiedad es estética cuando se pregunta por qué no nos vemos hundirnos cuando nos hundimos y es moral –moralmente condenable– cuando muestra ese hundimiento como un destino inmodificable.

La mirada de Martel es una mirada clínica. Como la de Buñuel, que odiaba el neorealismo por mostrar a los pobres en un estado tan beatífico que daba pena sacarlos de su pobreza. O como la de Truffaut, que pensaba que el único modo de mostrar el mundo de los sentimientos era con la frialdad de un entomólogo. En cualquiera de los dos casos, se trata de un arte del distanciamiento, de un respeto casi reverencial por la complejidad del mundo, que no les permite negarla para hacer mala ideología en nombre de la belleza.

Ahora bien, lo que distancia a Martel de una crítica social culposa, a la manera de la Generación del 60, donde la crítica a la inercia de la clase media es en realidad una auto crítica, porque revela la propia incapacidad de trascenderla, es lo mismo que la aleja de la mirada por la cerradura que caracterizó al cine de Torre Nilsson y Beatriz Guido. El mundo de *La ciénaga* es todo lo contrario de un orden a punto de caer, con personajes encerrados en él e incapaces de aceptar ese cataclismo por venir. En ese punto era en el que habían acordado Torre Nilsson y la Generación del 60, solo que uno había mirado hacia la clase alta y los otros hacia la clase media, aunque a su pesar todos pertenecieran a esta última. El mundo de *La ciénaga*, en cambio, presenta el espanto de lo eterno, lo cíclico, lo circular, lo cerrado, es decir, de lo arcaico, de algo que, como el barro, está en la superficie, pero conecta con lo profundo y oscuro que está por debajo. Es lo que ya debería haber desaparecido, pero sigue ahí. Martel lo presenta como un microcosmos, revelando su naturaleza orgánica y proteica, como un monstruo vivo que se autoabastece, pero que para hacerla necesita de la energía de todos sus miembros a la vez.

Ese monstruo tiene la forma de la familia tradicional, una institución mítica, que contiene y castra solapadamente a los varones -y que el cine argentino, aún el nuevo, por ser predominantemente masculino, suele añorar-, mientras asfixia y castra abiertamente a las mujeres. En un punto, sin querer hacer del género una ventaja comparativa, podría decirse que solo una mujer puede percibir -y convertir en material cinematográfico- el mundo de *La ciénaga*, y es dudoso, también, que su mirada pueda ser compartida por quienes no participen de una inmensa minoría: la de aquellos que, por distintas razones, vivieron los vínculos familiares y el ámbito doméstico como una tortura silenciosa y no como un lugar de refugio.

La visión de familia de Martel no es fácilmente comparable, al menos si se intenta conservar la fe en el tradicional modelo heterosexual monogámico de pareja. La suya no es la visión de Woody Allen en *Hannah y sus hermanas* (1986), por ejemplo, donde el problema son los vínculos pero, en última instancia, lo familiar continúa siendo un ámbito de contención, incluso de ternura. Tampoco es una visión de enfrentamientos generacionales, como en las películas de los cincuenta protagonizadas por James Dean. En su trama macabra, en su estilo cruento y desalmado, la familia de Martel guarda una estrecha relación con el único sistema de representación que supo amoldarse, encubierto, a la percepción

que lo femenino tenía de su entorno: la telenovela. Es la familia de la telenovela clásica argentina (casualmente, escrita en la mayor parte de las oportunidades por individuos inscriptos en una minoría) la que, detrás de todas sus divisiones maniqueas de superficie (buenos-malos, coincidiendo por lo general con pobres-ricos), se atrevía a mostrar el reverso de *¡Grande, pa!* (1991) y *Los Campanelli* (1969): una cohabitación promiscua y violenta. Aunque en cualquier telenovela todo indicase, para tranquilizar conciencias, que esa familia que vivía en «la mansión» era la excepción a la regla, era la única familia representada en profundidad, el único esquema real de familia, fuera del futuro idílico de la pareja protagónica. Es posible leer gran parte de las telenovelas argentinas como la realización del deseo de escapar a esta estructura familiar opresiva, que desemboca –contradicторia y aleccionadoramente– en repetirla por cuenta propia, idealizada, junto a ese hombre completamente feminizado que es el galán. Pero donde la telenovela venía a imponer su imposible orden utópico e idílico (al final, los opresores, hombres y mujeres, eran condenados, y los buenos se sustraían del ámbito), la película de Martel señala el carácter cíclico del agobio y la opresión.

Esa violencia contenida, que en un mundo más abierto y democrático se canalizaría físicamente en el sexo, aquí

solo se libera tomando contacto con las armas de caza, con los puños, con los cánones que rigen la masculinidad patriarcal, devolviéndole malla la violencia a una naturaleza que la engendra sin ninguna finalidad. Es, también, la única alternativa a la que saben recurrir las mujeres cuando deciden imponerse –como lo hace Meca– del mismo modo que los hombres, tomando las armas, asegurando así la subsistencia eterna del orden.

Los hombres y las mujeres de *La ciénaga* guardan, en muchos aspectos, una interesante relación con los personajes de *Miss Mary* (María Luisa Bemberg, 1986). En los dos casos, hay un tipo superficialmente similar de violencia, de dominación, aunque la película de Martel sea mucho más sutil y menos explícita, sobre todo en lo concerniente a la sexualidad. María Luisa Bemberg se atrevía a mirar con impiedad autobiográfica un orden que se había extinguido hacía ya mucho tiempo, y cuya extinción era parte de la película. Martel, por el contrario, extiende su duración hasta el presente, y no lo

hace depender tanto de un momento histórico determinado; por el contrario, lo vincula a lo que ya forma parte de la naturalidad de los lazos sociales. La relación dominador-dominado cambia constantemente. Todos los personajes, incluso los chicos, recurren en alguna medida al ejercicio perverso del poder. Lo que este modelo familiar graba a fuego es una mecánica monstruosa del ejercicio del poder, mecánica en la que los chicos (como Joaquín) comienzan a ejercitarse desde su más temprana edad, utilizando un blanco favorito: los otros, los collas. El único modo de evitar hundirse parecería ser escapar, como Mercedes, a todas las convenciones geopolíticas de la familia. Pero esto tampoco garantiza la felicidad, ni siquiera la independencia. Los vínculos continúan estando allí, por teléfono, en la cama, como símbolo inevitable de la omnipresencia psicológica del modelo. Martel logra plasmar el fatalismo ineluctable de la cultura: podemos verla, podemos criticarla, podemos odiarla, pero la vivimos, sin escapatoria. Una vez naturalizado, todo rasgo cultural se vuelve ancestral.



*La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel



*La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel

O peor aún, físico. El cuerpo es el lugar que concentra los castigos. Con él se ensañan la naturaleza, los demás y el mismo propietario, el calor, los golpes y el alcohol. Esta es otra razón para explicar la ausencia de actividad sexual en *La ciénaga*. El placer no deja marcas, el dolor sí. Sangre, heridas y cicatrices son los tres elementos del cuerpo que nos enfrentan a la fragilidad del ser. La mayoría de los personajes muere en algún momento. En realidad, se mueren todo el tiempo, se deshacen, se acaban. Su extinción es lenta y agónica, como la vaca que se ahoga en la ciénaga. Así y todo, cuando la Muerte hace su ominosa entrada es imposible no estremecerse. Nos queda un único reflejo: queremos continuar vivos. Asqueados, sumergidos, golpeados ... pero vivos.

Por eso, *La ciénaga* también es una película sobre restos. Expone, con fruición pornográfica, lo que estamos acostumbrados a vivir tapando, la prueba última de la carnalidad. Sería superficial creer que es el barro lo que está tapando a los personajes. Los tapan los restos, sus propios restos de historias, envidias, odios, y principalmente, los restos del amor. Los restos que no se expulsan, matan; pero esa función vital, dentro de este universo cerrado, debe realizarse a escondidas, solapadamente. Y de tanto esconderlos, los restos desbordan y terminan tapándolo todo. En este sentido, la película presenta a la desidia como la más característica de las actitudes humanas. Los personajes se hunden con una autoindulgencia estremecedora, con la pileta inutilizada en pleno verano y con la casa hecha un desastre. O como Tali, que elige ser el pozo ciego que se encarga de ocultar todos los restos, y solo vive para eso. Ninguna de las dos opciones parece preocuparles demasiado a los hombres de *La ciénaga*. Lo único que les molesta es que quede la puerta abierta. Esta mirada, donde la violencia no es disruptiva, marginal, ni está criminalizada (como ocurre, por ejemplo, en *Pizza, birra, faso*), sino que está en la conformación misma de los vínculos, es lo que separa a Lucrecia Martel de la gran mayoría de sus colegas contemporáneos. Y no deja de ser llamativo —aunque nadie quiere hacer una teoría a partir de dos casos— que sea otra mujer, además de Martel,

quién mejor haya representado este tipo de violencia en el cine argentino de los últimos años. *No quiero volver a casa* (2000), de Albertina Carri, comparte con *La ciénaga* su mirada distanciada respecto de los personajes y de su relación simbiótica con el entorno. Esa perversa simbiosis se vuelve visible a través de una atmósfera poblada de seres que parecen participar del mismo ecosistema, aunque estén cumpliendo funciones opuestas en lugares distantes. Las relaciones entre víctimas y predadores son tan complejas como la estructura de la cinta de Moebius que presenta la película. La violencia estalla en el comienzo, con las imágenes del secuestro de un empresario y su posterior asesinato. A partir de allí, la trama retrocede en el tiempo y conocemos la prehistoria de ese suceso, para descubrir cómo eran las vidas de la víctima y del asesino a sueldo que le disparó hasta el momento de cruzarse. Esas vidas, vividas en lugares y con funciones opuestas dentro del ecosistema, revelan lo contrario de lo que cualquier intento de crítica social hubiera querido revelar: desgraciadamente, hay un solo modelo de familia, que no es otro que el de *La ciénaga*. Para muchos, se vuelve un microcosmos contenedor y complaciente. Pero, para la inmensa minoría, la búsqueda de la felicidad consiste en tratar de vivir como si esos veranos, donde lo menos agobiante de todo era el calor, nunca hubieran existido.



*La niña* (2001), Lucrecia Martel

# Microhábitat, de Corea del Sur a México...

Viridiana Martínez Marín (México)

*Candidata a doctora en Humanidades con especialidad en Teoría y Análisis Cinematográfico por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X). Es profesora e investigadora de los campos del arte, cultura y medios audiovisuales.*



*Microhabitat* (2017), Jeon Go-Woon

Cuando recuerdo el famoso escrito de Virginia Wolf donde dice que: «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas» (1929), pienso en la exclamación de independencia financiera femenina y en el hastío por las limitaciones patriarcales hacia las mujeres que querían realizar trabajos fuera de la esfera doméstica. Sin embargo, no puedo evitar relacionar el lugar de privilegio de clase económica del que surge esa reflexión y del que casi un siglo después continúa siendo una imposibilidad para muchas mujeres. Trabajar en una «habitación propia» y acceder a habitar un espacio propio, no es un derecho aún, sigue siendo un privilegio.

Pensar en lo doméstico con las múltiples relaciones que dispersa como el hábitat, la custodia, el cuidado, la crianza, entre otras múltiples, me lleva hacia una relación evidente, lo doméstico como espacio o lugar en el que se habita. Para esto, el filme surcoreano *Microhabitat* (2017) de la directora Jeon Go-Woon, representa para mí, en este momento, la reconfiguración del concepto de lo doméstico frente a la precarización de la vivienda y la segregación y desplazamiento forzado por condiciones capitalistas que se relacionan con los casos de apropiación extractivista de los espacios en América Latina.

En *Microhabitat*, la joven Mi-so vive en la ciudad de Seúl y trabaja como empleada doméstica al cuidado de casas, como efecto capitalista de concentración de riqueza a causa de la explotación de la fuerza de trabajo femenino. Mi-so renta una pequeña habitación sin calefacción en una temporada de invierno, habla sobre mudarse con su novio cuando ambos tengan suficiente dinero para pagar un alquiler, ya que él vive en un alojamiento para hombres que le provee la fábrica donde trabaja. Un día, la renta de su habitación aumenta, al igual que las únicas cosas en las que emplea su dinero, cigarros y un vaso de whisky en algún bar de la ciudad que bebe por las tardes después del trabajo. Mi-so tiene que reducir sus gastos. Las cosas se complican aún más cuando su novio, harto del trabajo en la fábrica, decide irse a una misión militar por un año, en la que le pagaran lo suficiente para resolver sus deudas y así poder irse a vivir con Mi-so.

Ante esta situación, Mi-so decide dejar su habitación y contactar a las personas que conoce para alojarse con ellos. En su camino nómada visita a personas que fueron cercanas a ella, sobre todo en su período universitario. En este recorrido, Mi-so se enfrenta a las historias de vivienda y cohabitación de las personas que la hospedan, los tipos de pagos o intercambios que tienen que hacer para poder vivir y alojarse, cada historia con sus respectivos procesos y acuerdos tácitos. Por ejemplo, su primera amiga en hospedarla, Hyeon, vive con sus suegros y su esposo en un pequeño apartamento donde ella se hace cargo de los cuidados de la casa y sus habitantes, ya que limpia y cocina para todos. Hyeon, le confiesa a Mi-so que está cansada de cocinar a diario para todos y que se siente expuesta, ya que sus suegros tenían un restaurante y teme ser juzgada por su forma de cocinar. Más tarde, Mi-so escucha al esposo de Hyeon decir que será incómodo para sus padres que ella se quede, así que al día siguiente Mi-so cocina para su amiga y se va.

Tras deambular con todas sus pertenencias en una maleta, hospedarse en otros espacios, salirse de esos lugares para no incomodar y continuar sus días aseándose en baños públicos y descansando en cafés, Mi-so llega a casa de su amiga Choi Jeong-mi. Su casa es grande y ella no tiene problemas con alojar a su amiga. Durante una cena con Choi Jeong-mi, su esposo y Mi-so, está ultima hace un comentario sobre las veces que ellas habían ido a fiestas y lo divertidas que eran, lo que incomoda a Choi Jeong-mi y a su esposo, por lo que ella le ofrece dinero a Mi-so para que se vaya. Por su cambio de actitud y semblante, intuimos que ella ha renunciado a muchas cosas que solía hacer por no incomodar a su esposo, un hombre rico que la provee.



*Microhabitat* (2017), Jeon Go-Woon

En el recorrido de Mi-so, observamos sus esfuerzos por alquilar una habitación. Sin embargo, sus ingresos solo le permitirían alquilar un cuarto sin ningún requisito básico como un baño propio, una cocina y mucho menos un espacio para poder escribir, estirarse, o desplazarse fuera del espacio para dormir. Además, estas condiciones de alquiler de vivienda no le permitirían pagar ninguna otra cosa más fuera de su comida. Hacia el final de la película Mi-so va perdiendo comunicación con su novio y con el grupo de personas que habían sido cercanas a ella en algún momento. Al no poder sustentar el pago de una renta, tiene que acampar en las afueras de la ciudad.

El hecho de no renunciar al vaso de whisky y los cigarros para pagar un alojamiento es un gesto de resistencia, de no privarse de las cosas que la hacen feliz y que en ese momento articulan el sentido de su forma de vida. Lo que puede parecer una elección banal es una elección vital: un momento de felicidad y de derecho al ocio que todo trabajador tiene es no someterse a las formas de vida que una sociedad patriarcal impone, y que implican formas de trabajo solapadas por el sistema capitalista que no remunera el trabajo doméstico y condiciona la existencia material de muchas mujeres.

La situación precaria de vivienda que atravesamos en muchos países hace que una película surcoreana de 2017 se sienta muy cercana para mí que escribo desde Oaxaca en México. Para muchas mujeres, la idea de adquirir una casa es difícil debido a la brecha salarial, a la continua explotación de la fuerza de trabajo femenino para los cuidados domésticos, entre otros múltiples factores como el desplazamiento de vivienda por gentrificación, problemática continua del lugar en el que habito. Sin embargo, lo que ahora se ha visibilizado con mayor fuerza es la insostenible carga del trabajo femenino en el hogar, el desgaste físico, emocional y mental que esto implica. La creciente demanda de este tipo de trabajo

remoto incluso desde las viviendas de los trabajadores que, a pesar de ser una iniciativa con múltiples beneficios para muchas personas, para algunas mujeres implica una jornada laboral continua que no permite distinguir entre el trabajar desde el hogar y el trabajar para cuidar del hogar, labores que en muchos casos se mimetizan. En este contexto, pensar en una “habitación propia” es casi imposible, ya que las condiciones de vivienda no son aptas para ello, y tener un espacio digno en el que el cuerpo pueda distinguir entre el lugar de trabajo y el lugar de descanso y ocio continúa siendo un privilegio.

En *Microhabitat*, Mi-so se queda sola, administrando sus cuidados en una tienda de campaña en la que vive con vista a la ciudad y sistema que la han excluido. Una puede pensar que el microhabitat al que se refiere el filme es el cuerpo; ciertamente, el cuerpo es el primer y más extenso territorio propio. Sin embargo, no es suficiente. El filme también abre a pensar desde nuestros lugares, en otras posibilidades de cohabitación, a generar espacios de acompañamiento y de ocio seguro entre mujeres, a denunciar las necesidades básicas de vivienda y los factores y prácticas de exclusión que han llevado a invisibilizar la doble jornada laboral de trabajo femenino, perpetuada por los sistemas patriarcales.

En este tiempo donde la adquisición de vivienda, el sistema de retiro y el acceso a un trabajo con pago justo son procesos difíciles condicionados por los sistemas capitalistas, imaginar otras posibles formas de coexistencia posibles es un ejercicio vital y de autonomía. La individualidad difundida por el capitalismo, y la soledad y la exclusión como medios para sostener sus procesos, deben ser cambiados por proyectos colaborativos, por espacios donde el trabajo doméstico se redistribuya equitativamente y donde se puedan imaginar futuros de subsistencia colectiva, de envejecer y morir con dignidad. Si el sistema excluye, imagino formas de vivir colectivo, una mejor opción para vivir y cuidar a mis amigas que renunciar a mi derecho a elegir la forma de vida que me de paz; es mejor compartir espacios, generar familiaridad por elección y re-imaginar lo doméstico a partir del afecto y del cuidado. No se trata de renunciar al derecho de tener una habitación propia, sino, de comenzar a pensar en formas feministas de coexistencia que rompan el sistema de exclusión de vivienda.



*Microhabitat* (2017), Jeon Go-Woon

#### Referencias

Wolf Virginia. *Una habitación propia* (2008). Six Barral, España.



*Aquarius* (2016), Kleber Mendonça Filho

# Cartografías mutantes

Milena Rivas Todaro (Argentina)

Estudiante avanzada de Artes (UBA). Colaboradora de Revista Encuadra. Escribo sobre cultura visual y artes escénicas. Fui seleccionada en la edición 2022 del Talents Buenos Aires por mi labor crítica. También me formo como actriz, aprendo y doy clases de francés.

*Vejo no tato sua pele*

*Tatuo com dedo o seu gosto*

*Não sigo mapas, desejo*

*Segredo e contato*

(«Palavras no Corpo», Gal Costa)

Es sábado por la madrugada. Afuera llueve. Termino de ver *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) y apago la computadora. No puedo hacer más que irme a dormir, mi cuerpo exhausto e impresionado por la fuerza intempestiva de su protagonista, Clara. El personaje interpretado por la actriz brasileña Sônia Braga es una mujer morena de unos sesenta años, superviviente de un cáncer de mama, que se niega a abandonar el departamento en el que ha pasado gran parte de su vida. A cada fotograma la observo ejercer resistencia frente a los agentes inmobiliarios de la compañía Bonfim, encarnados en una masculinidad blanca y despiadada, así como lo hiciera décadas atrás contra la enfermedad. Y aquello que más me fascina es que, aún soportando la mayor de las adversidades, Clara sigue dibujando en su casa una cartografía del placer.

Desde una *fragilidad queer*, en términos de Sara Ahmed (2016), Clara impugna las líneas rectas de la construcción hacia arriba que propone la agencia inmobiliaria y pone su cuerpo en primer plano. «Este edificio no está vacío, yo vivo aquí», sostiene nuestra protagonista y lo confirma en lo cotidiano desde movimientos zigzagueantes, inestables, hipnóticos, bailando acompañada de su colección de vinilos, nadando entre las olas, revolviendo su larga cabellera, arqueándose en sus relaciones sexuales. Construye otra vivencia de la domesticidad, en tanto espacio de deseo y archivo de afectos, y cada rincón se vuelve un germen potencial de cada uno de sus recuerdos. Algo así como lo que experimentaba la tía Lucía al posar su mirada sobre un armario de madera y transportarse —y a nosotros, con ella— a una juventud de placer sexual vertido sobre el mueble. Un deseo que late a través de todas las generaciones de mujeres de su familia. Ambos hogares son montajes de objetos que conforman un paisaje en movimiento, vital, el decorado de una puesta en escena sentimental que se desplaza entre sus paredes, ataviando su propia superficie. Recuerdo una idea de Giuliana Bruno en *Atlas of Emotion* (2002): «Los interiores son

una cuestión de los sentidos. Ellos sienten, y dan sentido a, nuestro paso». Nuestros hogares contienen un acervo de temporalidades, nos contienen. ¿Cómo no rebelarse frente a quién pretende vulnerar esa guarida?

Ya no basta con la insistencia de Geraldo y Diego, a cargo del proyecto Aquarius de la compañía Bonfim, su invasión silenciosa en forma de sobres que deslizan bajo la puerta de Clara. El reclamo comienza a encontrar legitimidad también en la voz de unos antiguos vecinos, que la acusan de no querer vender la propiedad, e incluso de sus propios hijos, quienes cuestionan su decisión en nombre de la seguridad y el bienestar de su madre. A su vez, dada la representación de la violencia inmobiliaria, Kleber Mendonça Filho hace de la imagen del departamento el espacio mismo de la transformación de Brasil y de sus procesos de urbanización y modernización, algo que ya adelantaban los primeros minutos del film mediante una serie de fotografías en blanco y negro de los paisajes de Boa Viagem: en estos procedimientos podemos observar el horizonte de experiencia del dolor de Clara, que dibuja un trayecto hacia lo público desde lo íntimo.



*Aquarius* (2016), Kleber Mendonça Filho

Poco a poco, todo aquel continente afectivo se vuelve un edificio fantasma, despojado, silencioso, irreconocible. Aparecen intersticios en la fortaleza de Clara bajo la forma de pesadillas. El montaje se extraña y nos muestra dos mujeres a la vez. Una que da vueltas en la cama, a oscuras y en silencio, asediada por el terror de haber dejado la puerta abierta. Otra imaginada por ella, recostada sobre el sillón cerca de una luz tenue. Instantes de sospecha, casi imperceptibles, casi anecdóticos, en los que el film deja entrever ciertos pliegues de inestabilidad que atraviesan tanto a Clara como a su departamento y nos mantienen alertas.

Estoy por quedarme dormida pero me levanto y garabateo en un cuaderno “Femmes Maison”, la serie de pinturas ejecutadas por la artista francesa Louise Bourgeois entre 1946 y 1947. Allí, Bourgeois sustituye las cabezas y los cuerpos de las figuras femeninas desnudas por formas arquitectónicas, como edificios y casas. Aquel recuerdo de la obra de Bourgeois hace eco en mí a partir del visionado de *Aquarius*, cuyo eje es la relación entre el cuerpo de la protagonista y el espacio que habita. A través de su mutuo contacto, Clara se vuelve una continuación de la superficie sensible del edificio progresivamente atacado por los agentes inmobiliarios. Así como treinta años antes un cáncer dibujaba en su cuerpo otro paisaje —«el cáncer es una patología del espacio», dice Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* (1978)—, una colonia de termitas comienza a invadir el complejo a toda velocidad durante el último acto del film. Corroen las paredes, vulneran los cimientos, son la pesadilla de Clara hecha cuerpo. Ya no más que ecos y madera podrida, producto de un proceso biológico violentamente impuesto, la mutación de la arquitectura halla en el personaje de Sônia Braga un espejo deseante de la fragilidad y el movimiento.



*Femme Maison* (1946-1947), Louise Bourgeois

#### Referencias

Ahmed, S. (2016). *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion. Journeys through Art, Architecture, and Film*. Londres: Verso

Sontag, S. (1978). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: DeBolsillo



# “Es de a caballo”

## El Juan Moreira de Favio

Sofía Bracco (Argentina)

*Lic. en Psicología. El psicoanálisis, el cine y la literatura son las cosas que más aprecio. A veces escribo, a veces traduzco. Mi más grande orgullo fue salir Valla Menos Vencida en el año 2017*

*En una aguada, al costado, entre los yuyos, apareció una luz mala, una fosforescencia luminosa que parecía arder como una llama blanca sobre la llanura. Era un alma en pena, la presencia triste de los aparecidos que tiraban esa claridad lívida; la miraron con un silencio respetuoso.*

R. P.



Borges dijo una vez que la poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares registrados en la historia de la literatura. Lirismo pampeano, corriente espesa de romanticismo y de alcance geográfico limitado. Una corriente que se permite, en los albores de la prosa sarmentista, rescatar y trasmitir las penurias e injusticias del gaucho. Y él, hijo de la llanura que, visto desde ojos extranjeros, ha quedado relegado a una suerte de reversión pobre y remendada del cowboy cool americano.

Ya muchos conocen el relato de la reivindicación: Hilario Ascasubi, el favorito de Borges; José Hernández con Fierro; Rafael Obligado y su Santos Vega, el que venció al Diablo en una payada; el último criollismo, ese de Guiraldes y Don Segundo Sombra. Y acá Favio, que se propone una restitución del Juan Moreira de Gutiérrez para dárselo al cine. Un nuevo rescate del gaucho.



Juan Moreira (1973), Leonardo Favio

*Juan Moreira, vago y malentretenido, ladrón y homicida peligroso, edad entre treinta y cuarenta años, pelo negro, se le dice hoyoso de viruela, a veces usa barba, es de a caballo.*

La de Juan Moreira es la historia del que sufre, el exilio por la fuerza y la instancia de forastero. El hombre que labra la tierra de otro y es hecho matrero por las circunstancias. Juan Moreira es uno que es muerto por la fuerza pública.

«Olvidar la tristeza», dice Juan Moreira, de ojos verdes y pelo graso. Sus versos son cantados con la habilidad de los poetas. El decir y hacer del gaucho se hace una morada en las desgracias y el intento de olvido. En ese punto hay, quizá, una suerte de rasgo unario. Atormentado, busca pequeño consuelo y deleite en la payada. El gaucho es un enseñante de la melancolía, el gran atributo de esta parte del sur.

*Ninguno me hable de penas*

*Porque yo penando vivo<sup>1</sup>*

¿Cuál es el hogar del gaucho? ¿Cuál su escenario doméstico, como sugiere esta convocatoria? ¿Cuál es el escenario doméstico de quien no tiene dónde caerse muerto? Don Favio se sabe entendedor de ciertas cosas, y para dar cuenta de *algo* de lo doméstico arma encuadres de llanura larga, que se extiende para adelante, para atrás, para los costados. Las nubes estiradas, larguitas, muy diferentes de las esponjosas y suaves, tan invitantes y ricas, que aparecen en los dibujos animados. Un árbol pelado, castigado por el invierno, también solo, o a lo mejor hermanado con otro parecido a él, titanes huérfanos en el medio del llano. Y las tranqueras; ojalá existiese un poemario entero dedicado a la sustancia de las tranqueras. La tranquera tiene una dulzura opaca.

Algunas escenas de Juan Moreira podrían verse sin sonido, sin nada que acompañe a la imagen, y aun así se perciben los crepitares, los teros, el olor a ceniza. De a ratos algunas escenas bastan para escuchar y oler. ¿Puede una imagen ser tan poderosa que se apodera del resto de los sentidos?

Decir de forma impudica y directa que el hogar del gaucho es el campo sería una solución fácil, como la respuesta de un ensayo escolar armado con pocas ganas. La complejidad de su espacio es superior a eso. No se trata del campo en sí, sino tal vez de cierto desamparo adictivo que existe ahí.

¿No había una canción que decía que se puede ser adicto a ciertos tipos de tristeza? Me acordé recién.

<sup>1</sup> Hernández, José. *Martin Fierro*.



Juan Moreira (1973), Leonardo Favio

*La llanura extendida,*

*El caballo como acompañante primero,*

*El fuego para el mate.*

Cuando era chica comíamos asado en el campo en una mesa larga, debajo de los árboles con ramas largas y lloronas. Pasó una sola vez: mi primo más grande, un sensible, dejó de masticar chinchulines para mirarme y decirme parco: «acá, hace años, se sentaban los gauchos a contarse historias». Después siguió comiendo y nada más. Por aquel entonces él debía tener no más de veinte años. En esa época, muerta en el tiempo y las cosas, todavía nos hacía callar la conciencia el hecho de estar sentados sobre algo enorme. Cualquier palabra de más lo hubiera arruinado.

—*¿Es eso también un escenario doméstico?*—

La lucidez de los escenarios campestres es prodigiosa: los atardeceres rosas, las cabalgatas por la llanura, los aguaceros. Favio rescata los componentes más íntimos de esa melancolía, ese lugar místico que representa el gaucho. Nos lo muestra en la amplitud y soledad del campo, al cual pertenece por entero. Y es que el gaucho se desliza y va a caballo, como una extensión de la llanura, un elemento que le pertenece, igual que el ruido de los teros o la luz fosforescente que emanan los huesos viejos.



Juan Moreira (1973), Leonardo Favio

# Imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas no cinema brasileiro contemporâneo<sup>1</sup>

Lígia Maciel Ferraz (Brasil - Portugal)

Graduada em Comunicação social — Cinema e vídeo (UNISUL) e mestre em Estudos Comparatistas (UL).

## Introdução<sup>2</sup>

Do início do século XXI até os dias atuais, diversos filmes latino-americanos em geral, e brasileiros em particular, vêm trazendo a figura da empregada doméstica para o centro de suas narrativas. Deborah Shaw (2017) percebe essa tendência e a define como sendo um novo gênero temático do cinema latino-americano recente, que se propõe a refletir sobre as desigualdades nacionais e sociais, a partir das relações diárias e íntimas entre patrões e empregadas que ocorrem no espaço doméstico. Dentre esses filmes podemos destacar *O pântano* e *A mulher sem cabeça* (Lucrécia Martel, 2001 e 2008); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); *A teta assustada* (Claudia Llosa, 2009); *A criada* (Sebastián Silva, 2009); *Babás* (Consuelo Lins, 2010); *O som ao redor* e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2012 e 2016); *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012); *Do outro lado da cozinha* (Jeanne Dosse, 2013); *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2014); *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).

Ao tecer sobre montar uma coleção de filmes para formar um *corpus*, Mariana Souto (2016, p. 35) desenvolve uma metodologia que nomeia de constelação filmica, cuja «leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas». Como argumenta Souto, o *corpus* a ser constelado forma uma tensão entre o particular e a totalidade. Do mesmo modo que se deve aproximar individualmente de cada filme para perceber detalhes específicos da obra, é preciso recuar para poder ver a coleção toda. Formar o agrupamento permite observar como os filmes reagem mutuamente e quais relações produzem, a partir de um estímulo de quem os agrupou, ou mesmo da relação dos objetos entre si. São os filmes que formam a coleção que despertam inquietações e nos colocam perguntas, «Assim, partimos dos filmes, vamos à teoria e retornamos aos filmes» (SOUTO, 2016, p. 23), evitando serem instrumentalizados.

<sup>1</sup> Este texto ha sido publicado anteriormente como Maciel Ferraz, L. (s. f.). *Imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas no cinema brasileiro contemporâneo. Aqui Jaz o Último Ato: 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul*, 3(2021).

<sup>2</sup> Algumas reflexões apresentadas no presente texto partem da minha pesquisa de mestrado, intitulada *Na casa dos outros: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano*.

Para esta constelação filmica específica, escolhemos quatro filmes brasileiros para compor o *corpus*: *Babás*, *Do outro lado da cozinha*, *Que horas ela volta?* e *Aquarius*. A escolha deu-se por conta de uma cena em comum que se repete nesses filmes: em um determinado momento, são exibidas fotografias familiares em que babás aparecem, mas não ocupam o centro da imagem, pelo contrário, estão no fundo ou na margem do quadro, entrecortadas, sem seus contornos bem definidos, como uma sombra ou um vulto. Assim, esse corpus relaciona-se a partir de um eixo: as imagens fantasmagóricas das empregadas domésticas. Partindo dessa cena em comum, interessa-nos saber como se dá a construção imagética dessas figuras baseada em uma invisibilidade visível. Os filmes mantêm-nas na margem ou no fundo do quadro? A presença delas reorganizam o primeiro e o segundo plano? Reproduzem as hierarquias ou rompem a dinâmica entre patrão e empregada?

*Babás* (2010), Consuelo Lins



### Os filmes e as fotografias

*Babás*, de Consuelo Lins, é um documentário em primeira pessoa, que reflete sobre as imagens de babás no Brasil do fim do século XIX até os dias atuais. A cineasta filma as trabalhadoras que foram responsáveis pelo cuidado de seus filhos e entrevista outras para conhecer suas histórias. O filme abre com uma foto de 1870, de uma mulher negra segurando no colo uma criança branca. A reflexão parte da premissa de que o Brasil todo cabe nessa foto, e analisa os contextos e as formas em que essas trabalhadoras aparecem nas imagens de arquivos públicos e nas de seu acervo pessoal. O filme traz imagens dos séculos passados como meio de compreender as relações do presente entre patrões e trabalhadoras domésticas, ou melhor, o papel que elas ocupam na vida íntima das famílias empregadoras. Dos quatro, esse é o filme que mais trabalha com fotos de empregadas domésticas, portanto, não partiremos de uma foto específica, mas sim de várias.

*Do outro lado da cozinha*, de Jeanne Dosse, é um documentário íntimo, também em primeira pessoa, no qual a cineasta visita sua antiga babá Zelita. É um retorno às lembranças do passado e um exercício de valorizar quem se dedicou aos cuidados dela e de seus irmãos. Entre algumas imagens de arquivo pessoal, a cineasta mostra uma foto em que Zelita aparece ao fundo, usando um avental azul, com um leve sorriso no rosto. Não é possível ver seus traços com nitidez, ela está entrecortada pela avó da cineasta, uma senhora de vestido branco, óculos e expressão séria. Visto pelo número de crianças e adultos e pela decoração com balões, a foto mostra um evento em que os parentes da família empregadora se reuniram. Eles parecem estar virados para uma outra câmera, já que quase todos estão com o rosto voltado para o mesmo lado e sorrindo como quem posa. Pela disposição das pessoas no quadro, é possível supor que também nessa foto Zelita não apareceria inteira.



*Do outro lado da cozinha (2009), Jeanne Dossen*

*Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, é uma ficção que conta a história de Val, trabalhadora doméstica, que recebe a visita de sua filha Jéssica, com quem não mantinha contato há dez anos. A presença de Jéssica, na casa onde sua mãe vive e trabalha há muitos anos, desnaturaliza as hierarquias entre patrões e empregadas, e desestabiliza as relações de poder. Carlos, o patrão, mostra à filha da empregada uma foto em que sua mãe aparece. Nela, a família empregadora está sentada ao lado da piscina, em um momento de lazer, enquanto Val trabalha. No primeiro plano estão Carlos, o filho Fabinho, quando era criança, segurando um brinquedo, duas garotas, uma delas comendo, e um cachorro. No segundo plano está Val, de lado, vestindo um uniforme branco, e segurando uma mangueira de jardinagem nas mãos.

*Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, também ficção, fala de Clara, uma mulher que vive em um apartamento, e sofre pressão de uma construtora para vender seu imóvel, o último ocupado do edifício. O filme destoa-se dos outros três, pois não tem o trabalho doméstico como tema central. Em certos momentos, a história trata da relação de Clara com as empregadas de modo secundário, como um pano de fundo, para compor a protagonista. Após a metade do filme, em um encontro com a família, Clara revê fotos antigas e aponta para uma, em

que um homem segura um bebê no colo, e no canto esquerdo está a babá, de uniforme branco, com os braços esticados em direção ao bebê, e a boca aberta, como se falasse com a criança. Parte da cabeça e um pedaço das costas da babá estão fora de quadro. Diante da foto, Clara tenta lembrar o nome da mulher, diz que ela fazia uma comida maravilhosa, mas roubou as joias de sua mãe.

### Fantemas do passado

Em *Aquarius*, na cena do retrato da babá, Clara tenta lembrar como ela se chamava e pergunta ao irmão: «Como era o nome dessa criatura?». Na continuação da cena, Clara levanta-se para buscar mais álbuns e, por alguns segundos, para diante da porta do quarto anterior, e entra no quarto seguinte. Enquanto a câmera foca na cunhada olhando as fotos, no segundo plano, desfocada, entra no quarto em que Clara havia parado, uma mulher negra, de uniforme branco, como a dos retratos mostrados anteriormente. A câmera ajusta o foco rapidamente e corta para um plano próximo, mas sua presença é fugaz. Ao resgatar uma memória do passado e de chamar a antiga babá de «criatura», Clara ressuscita a empregada, que se faz ser lembrada. Passando pela porta do quarto onde a babá entrou, Clara lembra-se o nome da mulher: Juvenita.

Mais tarde, durante a noite, Clara sonha que uma empregada negra, possivelmente Juvenita, vestida de branco, lava a louça no silêncio da noite. Assim como nas fotografias, a cena também a enquadra entrecortada pelos corredores e paredes da cozinha. Ela termina o trabalho e caminha em direção à câmera, entra no quarto onde Clara está deitada, tira uma caixa do armário, senta-se na cama, abre a caixa e tira de dentro um colar de pérolas e brincos, para os quais olha com atenção. Clara a observa deitada, como se estivesse paralisada. Em seguida, a mulher olha para Clara e a avisa que está sangrando. Clara vê o sangue se espalhar na sua roupa branca, na altura de um dos seios, que foi removido em decorrência de um câncer de mama. Uma porta bate e Clara acorda do pesadelo.

Nomeada em um primeiro momento de «criatura», Juvenita volta do passado ao presente, e sai dos limites espaciais da fotografia, ganhando corpo e forma. De início entrecortada pelo vão da porta e, depois, de costas na cozinha, é sentada na cama da patroa que Juvenita ganha o primeiro plano. Seu semblante é calmo, não ameaçador. Apesar de agir de acordo com a lembrança de Clara — mexendo em joias —, é Juvenita quem avisa Clara de que seu peito sangra. O sangue, um vermelho intenso que se espalha sobre a roupa branca, iluminada com uma áurea, se contrasta com o azul do espaço. Ver a antiga babá mexer em suas coisas até sangrar, é mexer em feridas que não estão cicatrizadas, que permanecem abertas. Apesar do incômodo com a construtora, o que tira o sono de Clara não são necessariamente as relações atuais ou as pessoas desconhecidas. O medo é outro, é com o conhecido. O pesadelo de Clara envolve as relações com o passado.

## Criatura espectral

Nos retratos de família de *Do outro lado da cozinha; Que horas ela volta?*; *Aquarius*; e em alguns de Babás, a presença discreta, quase invisível, das trabalhadoras domésticas evoca uma noção de espectralidade. Segundo Esther Peeren (2014), o termo «espectro» invoca algo que é visível e que provoca terror. Para a autora, a espectralidade abrange não só os fantasmas do passado que assombram o presente, mas também as assombrações dos fantasmas vivos que são produzidos no e pelo presente. Essa relação das empregadas domésticas como criaturas obscuras, que vivem pelas sombras, desfocadas, sem suas feições e contornos visíveis, podem ser perturbadoras. As babás das fotos aparecem em uma exposição menor do que a da família, como um vulto. Para Souto:

*A ideia do vulto é sintomática de certa relação com a alteridade que se constrói nos filmes. Ela não se relaciona somente ao sobrenatural, mas à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser. O outro é reduzido a um vestígio, um rastro, uma sombra. O vulto pode funcionar como anúncio de morte, um mau agouro, um perseguidor. A figura da sombra personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna, direta ou indiretamente. (SOUTO, 2016, p. 178–179)*

Em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse comenta, em narração off, que teve dificuldade de encontrar fotos em que Zelita, sua antiga babá, aparecesse. Quando encontra, diz: «Finalmente eu a vejo, escondida atrás da minha avó, com seu avental azul, quase invisível». Dosse a vê, mas reconhece uma invisibilidade no sentido de que Zelita não é notada. Ela está na foto, mas, antes de ser um corpo de carne e osso, é um corpo feito de sombra.

O fato de as empregadas domésticas estarem disponíveis para atender as demandas dos patrões lhes garante uma onipresença que pode suscitar uma noção de espectralidade, de modo que oscilam entre a invisibilidade e a visibilidade. É como se elas estivessem em todos os lugares ao mesmo tempo, como se fossem um espectro que ronda a casa, que pode se tornar visível quando necessário. Elas tornam-se visíveis ao chamado dos patrões e os atendem da maneira mais invisível possível, sem chamar a atenção, como se de fato não estivessem ali. Esta é, portanto, uma invisibilidade visível.

De acordo com Débora Gorban (2012), a «presença ausente» é uma característica que as patroas valorizam na empregada doméstica. Elas veem como virtude o fato de a empregada poder fazer suas atividades sem que os membros da sua família se sintam incomodados. Nessa mesma linha de pensamento, Peeren (2014) argumenta que a habilidade da trabalhadora doméstica de não aparecer, a menos que seja necessário para realizar um

serviço, pode ser entendido como uma qualidade. Ela deve misturar-se ao pano de fundo, mantendo uma presença discreta que tranquiliza ao invés de assombrar.

Em *Que horas ela volta?*, um caso paradigmático da invisibilidade visível, ou da presença ausente, é a cena da festa de Bárbara em que Val serve os convidados na sala. Circulando pela sala de estar, atrás de Val, na altura de seus ombros, esse é um dos poucos movimentos de câmera do filme que é fluido, que transita pela casa junto dos personagens. A cena começa com um plano sequência e depois passa a construir-se a partir da montagem de uma série de planos. Val, usando um uniforme mais sofisticado, oferece aos convidados aperitivos, que leva numa bandeja. Os convidados, assim como os patrões, se servem e a ignoram, ou acenam com a cabeça ou a mão recusando a oferta. Em nenhum dos casos fazem contato visual com ela, como se ela fosse um fantasma que é visível, mas não é visto.



*Que horas ela volta?* (2015), Anna Muylaert

Para Souto (2016, p. 162), a posição da câmera, quase encostada a Val, coloca o espectador também muito próximo dela, fazendo com que a sensação de invisibilidade seja compartilhada. Como nota a autora, «a sensação que a condução do plano proporciona é fantasmagórica, como se pela festa andasse uma bandeja flutuante, desencarnada, não sustentada por uma pessoa». Já na visão de Peeren (2014), a característica fantasmagórica das empregadas domésticas passa pelo fato de elas não serem invisíveis, mas translúcidas. Nesse sentido, os convidados consideram antes o que é servido do que quem serve. Além de ser advertida por sua patroa para substituir a bandeja, Val é notada durante a festa apenas quando fala com Fabinho e seus amigos, pois encontra neles algum espaço para fazer graça. Nessa cena, a câmera permanece na mesa dos adolescentes enquanto Val dirige-se para dentro da casa. De lá, ela vira-se na direção da câmera, totalmente desfocada, tornando-se um vulto.

### O lugar da empregada doméstica

A imagem de Val ao fundo, infiltrada na festa dos outros, lembra os momentos em que as empregadas domésticas manifestam uma certa condição espectral, ao aparecerem em vídeos e fotografias das famílias para quem trabalham, sem que esse seja o objetivo. Em Babás, Consuelo Lins diz que muito filmou seu filho, mas pouco quem esteve ao lado dele por tantos anos. Em um vídeo de acervo pessoal, seu filho dança ao centro, enquanto a babá, nas margens, está pronta para acolhê-lo. Em outro vídeo, de arquivo público, um a um da família sai de um carro antigo e, por último, sai uma mulher negra de uniforme, segurando uma criança no colo. A diretora diz que «é raro encontrar imagens de babás e empregadas domésticas nos arquivos públicos ou familiares no Brasil. Quando aparecem, é quase sempre por acaso, em meio a cenas com crianças em filmes de família».

Lins sugere que as babás estão ao lado das crianças brancas, porque seriam as únicas capazes de mantê-las quietas para o retrato. O filme inclusive apoia-se no recurso de edição de pausar as imagens dos vídeos onde as babás aparecem de relance, como por acidente, pois suas presenças são fugazes. Nesses casos, é como se, ao enquadrar as crianças, o dispositivo cinematográfico deixasse escapar algo a mais da realidade delas. Entretanto, se nos registros oficiais, muitas vezes a presença fundante da babá na vida da criança é mantida nas margens, na vida material, elas ocupam o centro.



Lélia Gonzalez (1984) afirma que, durante o período da escravidão, a mucama era a escrava negra que, ao realizar tarefas domésticas exaustivas, criava condições para que a mulher branca tivesse uma vida leve e muitas vezes ociosa. Decorrente disso, surgiu a figura da «Mãe Preta», senhora de mais idade, que já havia tido muitos filhos e servia de ama de leite e era a responsável pelo cuidado das crianças da senhora. De acordo com a Gonzalez (1984, p. 235), em tempos nos quais as pessoas escravizadas eram desumanizadas, a Mãe Preta, ao ser idealizada como fonte de bondade e ternura, «é vista como figura boa e vira gente». Ela é quem verdadeiramente assume o papel materno, pois além do trabalho de cuidado e afeto, passa adiante a cultura e a linguagem, que a autora chama de «pretuguês» — a influência africana no português. Por isso, defende que a Mãe Preta é a verdadeira mãe:

*O que a gente quer dizer é que ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça como quem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe. (GONZALEZ, 1984, p. 235)*

A Mãe Preta, figura bastante explorada na cultura sul e norte-americana (em inglês é chamada de *Mammy*), aparece de forma recorrente nas artes, principalmente quando situada no período escravocrata, mas também se desdobra para a contemporaneidade na figura afetiva da babá e da empregada doméstica que, para Gonzalez (1984), são a mucama de outrora.

Conforme argumentei em outro trabalho (2021), a dinâmica da relação entre patrões e empregadas costuma evidenciar-se a partir do convívio diário, comum desde os tempos da escravidão no Brasil, quando, por exemplo, senhores e mucamas interagiam entre a casa-grande e a senzala. Principalmente por conta do cuidado com os filhos dos senhores, mulheres negras escravizadas ocupavam um lugar fundamental no seio familiar (FREYRE, 2002). Mesmo depois de séculos, algumas dessas dinâmicas ainda podem ser encontradas nas relações atuais.

A onipresença, característica oriunda do passado colonial, por exemplo, é reproduzida atualmente pelas empregadas domésticas, especialmente pelas que moram no serviço. Assim como a invisibilidade e a visibilidade que surge em decorrência da onipresença, as empregadas domésticas transitam entre outros dois polos: ora pertencem à família empregadora, ora não (FERRAZ, 2021).

Em *Babás*, algumas entrevistadas comentam terem sido chamadas pelos filhos dos patrões de Mãe Preta. Elas recebem o nome com carinho, veem como uma forma de reconhecimento pela dedicação constante. O mesmo ocorre em *Do outro lado da cozinha*: a irmã de Zelita diz que já trabalha para a mesma família há 19 anos e que o filho dos patrões a chama de Mãe Preta. Quando Dosse pergunta se ela «já é de casa», a resposta é: «acho que não», e conta que tem um quartinho onde dorme, que considera *como se fosse a sua casa*.

Por ser realizado no espaço privado, o trabalho das empregadas domésticas que moram na casa dos patrões implica uma intimidade com a família empregadora, o que faz com que essa relação seja atravessada por uma ambiguidade que ofusca os limites entre o profissional e o pessoal, entre o trabalho e o afeto. Além da relação, o lugar que a empregada ocupa na família também é carregado de ambiguidade (FERRAZ, 2021).

Em *Que horas ela volta?*, a noção de laços familiares é percebida com conotações distintas entre Val e seus patrões. Bárbara, a patroa, diz a Val que ela é «praticamente da família», e Val responde que Bárbara «é uma mãe» para ela. De igual modo, Val chama Fabinho, o filho dos patrões, de «meu filho», e diz que Edna, a outra empregada, «é uma irmãzinha» que ela tem ali. Em um outro momento, Carlos, o patrão, também chega a dizer para Jéssica, filha de Val, que a casa é *como se fosse dela*. Há um descompasso entre os patrões e Val sobre a noção de pertencimento à família. Enquanto Carlos e Bárbara marcam essa diferença com o «como se fosse» e o «praticamente», Val afirma, sem titubear, que se percebe dentro do seio familiar. Se para Val não há dúvidas de que seja possível construir laços de afeto envolvendo relações de trabalho, para Bárbara é certo que há um limite (FERRAZ, 2021).



*Que horas ela volta?* (2015), Anna Muylaert

Expressões que consideram a empregada doméstica «como se fosse da família» são comuns em contextos em que a empregada vive com a família há anos. O «como se fosse» é uma interjeição de exclusão, pois indica que a empregada doméstica «está», mas não «é» do núcleo familiar. Da mesma forma, «da família» implica uma relação social de posse e não de pertença, sem que se exclua a afetividade presente nessa relação (FERRAZ et al., 2017). «Nesse sentido, a expressão incorpora uma carga semântica ambígua que inclui ao mesmo tempo que exclui, aproxima ao mesmo tempo que afasta» (FERRAZ, 2021, p. 71).

De acordo com Gorban (2012), esses mecanismos de diferenciação também são percebidos nos discursos das patroas que precisam avisar as empregadas domésticas quando é permitido que elas, por exemplo, comam tal comida, ou ocupem tal espaço, fato que não aconteceria a alguém verdadeiramente de dentro da família, como um filho. Um desses mecanismos de diferenciação se dá, entre outras formas, pela segregação espacial da casa.

Em um determinado momento de *Que horas ela volta?*, Bárbara determina a Val que ela mantenha sua filha Jéssica da porta da cozinha para lá e Val responde que, sim, irá mantê-la da porta da cozinha para cá. A marcação dos espaços, em que Bárbara pertence «do lado da cozinha pra cá» e Val pertence «da cozinha pra lá», escancara a divisão territorial dentro da casa, reforçando que o lugar de Val não é junto da família. Para Souto (2016, p. 164), essa variação sutil entre «pra cá» e «pra lá» expressa a mudança de ponto de vista que cada personagem tem a respeito de sua posição, pois cada uma fala de um lugar ao qual entende pertencer. Nesse sentido, «a porta da cozinha, uma linha divisória de territórios, é vista por elas de maneira relativa, já que cada uma está de um lado e enxerga uma face dessa fronteira».

### Trazer para o primeiro plano

Nas fotos familiares dos quatro filmes, o olhar do fotógrafo buscou enquadrar a família, e, accidentalmente ou não, manteve a empregada doméstica ao fundo. Há uma segregação na imagem também. Família à frente, empregadas atrás. Mas elas estão lá, ocupam um lugar que é dentro e fora ao mesmo tempo. Não estão no primeiro plano, mas estão na imagem.

*Babás* e *Do outro lado da cozinha* aproximam-se por serem documentários em primeira pessoa cujas diretoras buscam dar visibilidade às trabalhadoras domésticas ao mesmo tempo que trazem suas histórias pessoais. Enquanto em *Babás*, Consuelo Lins é também a patroa, em *Do outro lado da cozinha*, Jeanne Dosse é a filha da patroa. Em ambos os casos, a função de diretora é indissociável à função de (filha de) patroa. Souto (2016) destaca o papel ambíguo que empregadores cineastas exercem durante a filmagem, em que uma relação social de poder se sobrepõe a uma relação cinematográfica de poder.

Segundo Carlos Cortez Minchillo (2020), a centralidade das empregadas domésticas no cinema latino-americano vem crescendo após uma longa história em papéis «decorativos». No entanto, o autor destaca que, nas produções mais recentes, as suas perspectivas não são garantidas com o seu protagonismo. Mesmo que *Babás* e *Do outro lado da cozinha* tenham a trabalhadora doméstica como figura central, e ainda que as patroas se interessem por ouvir as experiências que estas têm a contar (a pedido ou demanda das próprias cineastas), o ponto de vista é de quem narra a história. A reflexão é feita sobre as memórias pessoais das diretoras.

O interesse na figura da empregada doméstica somado à tendência de documentários em tom subjetivo e narrados em primeira pessoa, alinha-se com a hipótese de Souto (2016, p. 78) de que esses filmes «talvez sejam obras mobilizadas por um desejo de indenização de uma dívida histórica». Isto é, «os filmes, que assumem uma visão em ‘plongée’ da pirâmide social brasileira, trazem a marca da má consciência de classe» (SOUTO, 2016, p. 78) na medida em que cineastas pertencentes às classes média e alta retratam seus empregados domésticos como forma de aliviar um certo tipo

de remorso pessoal por pertencerem a uma classe social que explora ou explorou esse tipo de trabalhador (*apud* FERRAZ, 2021, p. 48–49).

O filme de Jeanne Dosse evidencia um interesse em contar sobre as memórias da infância da cineasta a partir do olhar de quem estava do outro lado da casa. Porém, o título, *Do outro lado da cozinha*, parece guardar uma ambiguidade a respeito do lugar que ela e Zenita ocupam. Qual seria o outro lado da cozinha? Seria apenas uma outra extremidade desse espaço? Seria a sala? Seria a cozinha que Zenita quer montar na casa em que está construindo? Quem ocupa esse outro lado?

Dos quatro filmes, *Que horas ela volta?* é o único que não apenas põe a empregada doméstica no primeiro plano, mas também assume o seu ponto de vista. Este, inclusive, posiciona a câmera do lado de dentro da cozinha. Conhecemos os patrões de Val através do vão da porta. Nesse caso, a cozinha é o primeiro plano e a sala, o segundo. Não à toa, inicialmente o filme se chamaria *A porta da cozinha* (SAITO, 2015). Aqui, já não é mais a patroa, ou a filha da patroa, quem fala das suas empregadas domésticas, é a própria Val que fala de si.

Em *Aquarius*, o fantasma do passado volta a perturbar os sonhos de Clara e reverbera nas relações do presente. Nele, as empregadas domésticas continuam sendo trabalhadas de forma marginal. Elas se mantêm no segundo plano, mas atravessam e interrompem o primeiro, tirando o foco daqueles que ocupam o centro. Na cena em que Clara e seus parentes veem fotos antigas, a atual empregada, Ladjane, entra no primeiro plano com uma garrafa de vinho em uma das mãos, servindo, e, na outra, mostra aos convidados uma foto de seu filho, já falecido. Desfocada o tempo todo durante a cena, e enquadrada de costas, do tronco aos joelhos, Ladjane silencia a patroa e os parentes, deixando-os constrangidos. Ela não apenas desorganiza a centralidade momentaneamente, ao desestabilizar o primeiro plano, como também evidencia que, mesmo que ela queira fazer parte da família, ou se sinta como se fosse, ela não o é.

*Aquarius* (2016), Kleber Mendonça Filho



## Conclusão

Nos quatro filmes analisados, o caráter fantasmagórico das imagens das empregadas domésticas reforça que o passado colonial e escravocrata do Brasil ainda reflete nas relações atuais entre as trabalhadoras e seus patrões, e, ao evidenciar tais relações, os filmes promovem uma reconciliação com esse passado.

A imagem que abre *Babás* tem o papel fotográfico danificado pelo tempo, com marcas que trazem um caráter translúcido à babá e à criança. Ambos parecem estar em um processo que resultará no esquecimento, no desaparecimento completo. Se em *Aquarius*, defendemos que Juvenita, ganha vida depois de ser lembrada, podemos defender também que, na verdade, ela nunca esteve morta. Ao transitar entre o passado e o futuro, entre o invisível e o visível, as empregadas domésticas parecem não necessariamente estar em um polo ou outro, mas sim nos dois simultaneamente. Os fantasmas do passado que assombram o presente, trazendo à tona problemas mal resolvidos, não envolvem apenas as empregadas antigas e atuais, mas estendem-se às novas gerações, nomeadamente às filhas das empregadas domésticas.



Babás (2010), Consuelo Lins

Em *Do outro lado da cozinha*, um vídeo de arquivo mostra Zenita e sua filha Cristina mandando um recado para alguém que não veem há tempos. Cristina receia não ser reconhecida e, quem filma intercala: “Cristina, que ressuscitou”, ao que esta responde: “Ressuscitei não, não tinha morrido”. Por ironia, este foi um dos últimos registros antes de Cristina morrer efetivamente. Assim como ela enfatiza não ter morrido, Jéssica, de *Que horas ela volta?*, não deixa o passado ser enterrado, e vai além: inverte os papéis de quem serve a quem, como na cena em que Bárbara prepara o café da manhã para ela. Ao não se deixar tratar como uma «cidadã de segunda classe» — nas suas próprias palavras —, Jéssica reivindica um direito que foi negado às gerações anteriores de trabalhadoras domésticas: a visibilidade.

Cada filme, no exercício de tirar a empregada doméstica da invisibilidade, propõe uma reconciliação com o passado. O modo como o fazem difere entre si, por vezes trazem a empregada para o centro, por outras deixam-na em segundo plano, mas todos possibilitam que o passado mal resolvido tenha seu espaço de contestação.

## Referencias

- FERRAZ, Deise Luiza da Silva; MOURA-PAULA, Marcos; BIONDINI, Bárbara Katherine Faris; MORAES, Aline Fábia Guerra de. Ideologia, subjetividade e afetividade nas relações de trabalho: análise do filme “Que horas ela volta?” *Revista Brasileira de Estudos Organizacionais*, v. 4, n. 1, p. 252-278, 2017.
- FERRAZ, Lígia Maciel. *Na casa dos outros: trânsitos e ambiguidades das empregadas domésticas no cinema latino-americano*. Dissertação. Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48945>.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Madrid: ALCA XX, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, 2: Movimentos Sociais Urbanos, Minorias e Outros Estudos, Brasília: Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), p. 223-244, 1984.
- GORBAN, Débora. Empleadas y empleadoras, tensiones de una relación atravesada por la ambigüedad. *Revista Espanola de Investigaciones Sociologicas*, n. 140, p. 29-48, 2012.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Partial affection: the place(s) of female domestic workers in recent brazilian cinema. In: OSBORNE, Elizabeth; RUIZ-ALFARO, Sofia (orgs). *Domestic labor in twenty-first century Latin American cinema*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-190, 2020.
- PEEREN, Esther. *The spectral metaphor: living ghosts and the agency of invisibility*. London: Palgrave Macmillan, p. 1-32; 76-109, 2014.
- SHAW, Deborah. Intimacy and distance: domestic servants in Latin American women's cinema: La mujer sin cabeza/The headless woman and El niño pez/The fish child” [revisão por pares]. In: MARTIN, Deborah; SHAW, Deborah (orgs). *Latin American women filmmakers: production, politics, poetics*. Londres, Nova York: I.B.Tauris, p. 123-148, 2017.
- SAITO, Stephen. Interview: Anna Muylaert on the long birth of “The second mother”. *The Moveable Fest*, Los Angeles, 28 ago. 2015. Disponível em: <https://moveablefest.com/anna-muylaert-second-mother/>. Acesso em: 30 out. 2021.
- SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

# Señoritas de vecindad: las mujeres y el espacio urbano en el cine mexicano

Gabriela Román Mérida (México)

Egresada de Licenciatura en Historia / Universidad Nacional Autónoma de México. Promotora, divulgadora e investigadora independiente de cine mexicano. A veces hace curadurías y programación. Habitante de la periferia y de un mundo sin sentido.



*Nosotras las pobres* (1948), Ismael Rodríguez.

Las vecindades fueron en algún momento una parte muy importante del sistema de vivienda urbano de la capital de México. Su papel en la historia nos ha dejado verla representada en el imaginario colectivo a partir de la cultura popular, y es por eso que la imagen de estos espacios se ha mantenido registrada en la memoria de la sociedad por medio de canciones, ensayos, poemas, pinturas y películas.

Pensar en la vecindad en la Ciudad de México, es referirnos a un complejo microcosmos de vivienda que tuvo su apogeo durante el siglo XX, cuando los terrenos de la mancha habitacional de la urbe comenzaron a expandirse rápidamente a partir del crecimiento demográfico y de los movimientos migratorios internos en el país. Estos procesos posibilitaron que una gran parte de la población se concentrara en la capital, ya que las promesas de trabajo y servicios que ésta constituía a modo de discurso en su más pura forma como centro de poder político y económico de la nación, atraían a personas de todos los estados de la República.

Además del proceso de crecimiento de la mancha urbana, la Ciudad de México sufrió, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, transformaciones relevantes en las dinámicas poblacionales: las clases altas fueron apartándose de forma paulatina del corazón de la ciudad, o sea, de lo que actualmente conforma el Centro Histórico, o la también llamada traza original de la ciudad novohispana. Las nuevas colonias comenzaron a brotar al poniente, y las clases altas y las nacientes clases medias, dejaron el camino libre a las menos privilegiadas en la vieja ciudad del caos, donde muchas familias pertenecientes a los estratos sociales más bajos lograron conseguir habitaciones en antiguas

casas adaptadas a vecindarios en la zona centro o en lugares más alejados que poco a poco fueron conformándose como colonias populares. Sobre el inicio de estos procesos habla Elisa Speckman Guerra en “De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)”, texto esencial que nos aproxima al tema desde la perspectiva de la historia de la vida cotidiana:

*Tanto los nacidos en la capital como los recién llegados vivían en zonas que se ubicaban dentro de la antigua traza virreinal, pero también en colonias y barrios de reciente creación, algunos de ellos destinados a los grupos privilegiados, otros a los medios y el resto a los populares. Así, el escenario urbano respondió y reflejó la desigualdad social: mientras que las calles comerciales o las colonias ocupadas por los sectores de buena posición económica se regían por los modelos urbanísticos y arquitectónicos de las urbes europeas y contaban con pavimento, obras hidráulicas, servicios de limpia, vigilancia, luz eléctrica y tranvías; las zonas habitadas por trabajadores y artesanos –receptáculo de la mayoría de los inmigrantes que día a día engrosaban el número de capitalinos– carecían completamente de servicios e infraestructura. Por otro lado y al igual que sucedía con la fisionomía de las calles y las casas, según el sector socioeconómico y cultural y en gran medida el lugar de habitación, cambiaban las costumbres, los patrones de sociabilidad y las relaciones amorosas y familiares de los individuos. (p. 17)*

Todavía más allá de esos barrios y colonias de grandes vecindades, en las que se crecía y vivía en colectivo, se comenzó a tejer una periferia habitada por el sector social más marginal de todos; el de las ciudades perdidas con sus pequeñas construcciones rudimentarias de madera en sitios específicos de la metrópoli. Es el caso de Nonoalco, famoso lugar filmico que vimos retratado para la posteridad en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Película que en el año 2003, fue nombrada Patrimonio Audiovisual de la Humanidad por la UNESCO.

En la historia del cine mexicano, la vecindad entendida como una estructura arquitectónica plurifamiliar que se integra por un conjunto de habitaciones en torno a uno o dos patios, según la definición dada por Elisa Speckman Guerra (2006), ha gozado de una larga tradición de representaciones. Dichas representaciones filmicas conjuntan características similares en varias películas. Sin embargo, las narrativas también dejaron sellos particulares que hicieron que cada uno de los filmes se desarrollara con cierta autenticidad.

La vecindad, por su naturaleza social y cultural, expone en las películas un sistema complejo de operatividad. En ella y en su esencia como espacio filmico, es posible apreciar la división de clases, la confluencia de diversos oficios (y en algunos casos profesiones), los quehaceres domésticos, las dinámicas del comercio, las diversiones citadinas entre las que destacan la fiesta, el juego y la música, así como la crudeza de la vida real que encontramos retratada en un buen número de obras cinematográficas. Todo esto desde la visión subjetiva del realizador, misma que permea en los fotogramas del acetato de celulosa cuando, entre lágrimas y risas, muestran también la descomposición del tejido social y sus narrativas de miseria, adicciones, delincuencia, doble vida e injusticia.

A pesar de las historias de angustia y dolor, no podemos ignorar que algunos filmes, -los menos trágicos-, mostraron un interés particular por la comedia y sus recursos, dejando ver a través del guión y la puesta en escena, que en las vecindades se sufre, pero también se goza, se divierte, se ama, se apoya y se acompaña.

En este texto nos enfrentaremos al mundo del vecindario citadino, que con todo y pregones, canciones y peleas entre patios, nos lleva a aproximarnos al pasado urbano de la capital de México y sus modos de habitar los espacios domésticos que, aunque sean prestados, hicieron suyos cada uno de los personajes. Pese a lo amplio del tema, este trabajo se enfoca en la representación de las mujeres de vecindad y su relación con los espacios que habitan en las películas mexicanas realizadas durante las décadas de los cuarentas y cincuentas.

Los puntos esenciales que tomo en cuenta para cumplir los objetivos planteados son tres: 1. Arquitectura (composición estructural de las vecindades), 2. Narrativas, y 3. Personajes.



*Ciliñero en una vecindad (1953), Juan Guzmán, Colección y Archivo de Fundación Televisa.*

El primer punto, como se dijo anteriormente, está caracterizado por usar las lágrimas y risas como fórmula, pues son películas donde lo cómico tiene algunos tintes dramáticos, o lo dramático se baña de algunos tintes cómicos. Por otro lado, algo que no puede faltar en estas historias es el amor de pareja, ya que varias de las películas que son parte de este corpus incluye ese aspecto emocional y lo retratan de una manera tradicional y apoyada al amor romántico. Junto con las relaciones familiares, las experiencias amistosas son parte de los argumentos aquí mostrados. Igualmente, en estos filmes, los chismes que pasan de boca en boca, y que pregongan la vida de los inquilinos entre muros viejos, son comunes y cumplen un papel muy importante en la trama. Los finales felices son los más habituales, aunque existen algunas excepciones.

El segundo punto, la arquitectura, establece pautas que nos hacen entender la relación que los seres humanos construyen con los espacios que habitan, y cómo esa relación también forma parte de los mundos cinematográficos. La composición de las vecindades en el cine se da a partir de un arduo trabajo de recreación en el set. Varios campos de la realización (dirección de arte, iluminación, escenografía, fotografía, etc.) participan para que estos escenarios tengan cohesión y generen en los diferentes públicos una sensación de realidad popular urbana.

Es por eso que la composición de las vecindades en el cine mexicano de la época de oro, se ha nutrido activamente de todo un bagaje cultural que quedó reflejado en fotografías que datan de la primera mitad del siglo XX, así como en fuentes documentales entre las que destacan textos descriptivos que hacen mención de cómo era la vida en las vecindades (es el caso de algunos expedientes judiciales o documentos de inspección). Y finalmente en la tradición oral, pues es necesario tomar en cuenta que las familias pasan de generación en generación los saberes básicos sobre el vivir cotidiano o doméstico, por lo que debemos considerar que el imaginario colectivo y la memoria también juegan un papel importante en esto.

Las vecindades, por su naturaleza adaptable a la vivienda, se definían a partir de uno o dos patios, una de las principales características arquitectónicas de las antiguas y grandes casas virreinales. El patio era un centro de encuentro para la convivencia vecinal. En ese lugar de la vecindad las personas realizaban fiestas, compraban cosas cuando los vendedores ingresaban al lugar,

intercambiaban saludos y pláticas. Además de esas actividades, el patio era la zona de la casa que tenía, en varios de los casos, una fuente y los lavaderos, por lo que las mujeres (quienes en ese tiempo eran las encargadas de llevar a cabo esas labores), se daban cita en esta zona para lavar sus prendas y las de su familia o cohabitantes. La escalera que guiaba hacia las habitaciones de la segunda planta también se encuentra en esta lista ya que era un elemento de conexión con la vida íntima que aguardaba en cada cuarto rentado.

En cuanto a las habitaciones, las había en la primera y la segunda planta. Eran de diferentes tamaños y por lo general estaban modificadas internamente para su adaptación a la vivienda multifamiliar. Las habitaciones y sus características son muestra de la organización social interna de una vecindad: los más pobres tenían el peor cuarto, y por ende, los menos pobres podían acceder a mejores condiciones de vivienda, o sea, cuartos más grandes y conservados. En casos especiales, las familias podían darse el lujo de pagar hasta dos habitaciones.

En algunos filmes se hace énfasis en el gran portón, que es la división entre la vida interior y exterior de la vecindad. Esta división es muy importante en películas donde la narrativa considera indispensable reflejar el paralelismo entre la vida privada y la pública, la solitaria y en colectivo. Dicho dualismo es relevante si pensamos que en el mundo del cine de vecindades, ambas partes eran recreadas a detalle: tanto los patios como las habitaciones denotan un buen trabajo en su conformación, lo que indica que para los realizadores era necesario aprovechar el potencial visual de los espacios en los que la narrativa se desenvolvía. En situaciones concretas, la azotea también fue una parte esencial de la historia en vecindad, pero son muy pocas las películas que la retoman.

Sobre el tercer punto, el que aborda a los personajes femeninos, debemos considerar que las representaciones de las mujeres en este ámbito de vecindad marcaron una serie de patrones estereotípicos en diversos filmes. Es por esta razón que en las películas encontramos constantes que no pasan desapercibidas: la señora chismosa, la muchacha bonita y recatada (aunque a veces energética) que se enamora del protagonista, la señora buena (puede ser la madre, la tía o la abuela de alguno de los personajes principales), la muchacha soltera coqueta, la mujer violentada y las borrachas. De todas estas representaciones hablaremos a continuación:



*El rey del barrio* (1959), Gilberto Martínez Solares

La señora metiche o chismosa está presente en las historias cinematográficas de vecindad de manera casi infalible. La encontramos en obras como *El rey del barrio* (1949) de Gilberto Martínez Solares, película donde doña Remedios es la principal comunicadora de las peripecias vecinales, pues recurre a ella el protagonista (Tin Tan) para enterarse de los problemas económicos que los inquilinos están teniendo, y así poder ofrecerles su ayuda. Cabe recalcar que he decidido llamarla “señora chismosa” porque es la forma en la que se ha nombrado a las mujeres con estas características en el imaginario popular. Sin embargo, no hay duda de que es necesario repensar y criticar dichas denominaciones, pues existe una connotación negativa que urge analizar desde una perspectiva feminista para entender mejor su construcción social y cultural.

Otro caso que nos remite a la existencia de estos personajes es el de la película *El dolor de pagar la renta* (1959) de Agustín P. Delgado. Ahí el personaje interpretado por Amparito Arozamena, y que responde al nombre de “Duquesa”, se quiere enterar de todo lo que sucede en la vecindad. El guion es explícito en su papel como señora chismosa cuando después de una serie de secuencias sobre una noche de sustos en la vecindad, la mujer va de cuarto en cuarto preguntando a los inquilinos si saben qué sucedió. Cuando recurre con el mismo cuestionamiento a un trío de músicos vecinos que van ingresando a la casa, uno de ellos le responde de modo molesto y cortante: “Venimos a dormir, no a oír chismes”.

La muchacha bonita es la representación de más notoriedad porque gracias a ella las historias de amor hacen su aparición en el argumento. Y es que en algunos casos, estas mujeres se enamoran del protagonista masculino, aunque existen algunas películas donde ella no corresponde a los sentimientos de él. Es el caso de Silvia Derbez en *La esquina de mi barrio* (1957), donde bajo la dirección de Fernando Méndez, da vida a una muchacha encantadora que cautiva al protagonista, que es interpretado por Chava Flores. Un ejemplo más peculiar es el de Lupita (Aurora Segura) en la película *El Suavecito* (1950), también dirigida por Fernando Méndez. Enamorada de Roberto (Víctor Parra) trata de convencer a su padre, y a ella misma de que “El Suavecito” es un hombre bueno, y que lo quiere pese a las circunstancias criminales en las que se ha involucrado.



*El rey del barrio* (1959), Gilberto Martínez Solares

Los papeles más populares de estas mujeres fueron los interpretados por Blanca Estela Pavón y Silvia Pinal. La primera en *Nosotros los pobres* (1948) de Ismael Rodríguez, con su inolvidable actuación como “La Chorreada”, fiel compañera de Pepe “El Toro” (Pedro Infante). La segunda por su papel en *El rey del barrio* (1949), en compañía de Germán Valdés Tin Tan. Ahí fue Carmelita, la vecina orgullosa que se resiste a recibir ayuda del protector del vecindario, pero que poco a poco, conforme avanza la historia, comienza a mirar con otros ojos para finalmente enamorarse de él.

La señora buena es otra constante en este corpus filmico. Esta mujer puede ser la madre, la tía o la abuela de alguno de los protagonistas principales, pero también de los papeles secundarios. En el caso de *El rey del barrio*, encontramos a la tía enferma (que yace en una cama) de Carmelita. Es interpretada por Eugenia Galindo y su personaje nos lleva a pensar que una característica que pueden compartir estas señoras son la enfermedad y la discapacidad. La vemos como una dama bondadosa que intenta convencer a su sobrina de no juzgar ni tratar mal a su vecino Tin Tan.

En *Nosotros los pobres*, la madre de Pepe “El Toro”, llamada en la misma película como “La Paralítica”, también entra en este rubro de representación femenina. Este personaje fue interpretado por la actriz María Gentil Arcos, cuya actuación quedó marcada en el imaginario colectivo mexicano debido a una escena que muy difícilmente podrá ser olvidada porque está sellada con una frase muy especial que acompaña a un acto delictivo. Los ojos abiertos de la mujer muda atormentan a don Pilar (Miguel Inclán) después de haber cometido un robo frente a ella: “¡Cierra esos ojos! ¡Cierra esos ojos!”, lo escuchamos gritar mientras la golpea con los brazos y la tira de la silla para patearla.

El papel de la muchacha coqueta está presente también en este recuento. A esas mujeres las vemos en papeles secundarios de películas como *El rey del barrio*, cuando en el patio de la vecindad sonríen y saludan al protagonista. En la secuencia de la fiesta de Pepito (el niño hijo de Tin Tan) aparece Socorrito, una joven que le recrimina al protagonista por no haberle hecho caso durante toda la celebración. Esta es una acción que inmediatamente despierta los celos de Carmelita, que se encuentra en la misma sala.

En *El dolor de pagar la renta*, Lulú, interpretada por Lilia Guízar, es vigilada constantemente por su autoritario tío, quien no la deja tener novio ni pretendientes e intenta mantenerla alejada de los hombres en todo momento. En el caso de *Nosotros los pobres* está la llamada “La que duerme de día” (Katy Jurado). Ella tiene un empleo misterioso, sin embargo, es juzgada por esa razón en algunas partes del filme, cuando interactúa con otros vecinos. Coquetear (o incluso acosar) a Pepe “El Toro” es una de sus actividades preferidas, pese a que se dice ser amiga de Celia “La Chorreda”, novia de Pepe.

Hablar de las mujeres violentadas y su representación en estas películas es complejo, ya que muchas mujeres no están exentas a sufrir violencias de diversos tipos a través de los papeles que ejecutan: En *Nosotros los pobres* esta característica está muy presente, pues casi todos los personajes femeninos se convierten en víctimas en algún momento. La abuela, la esposa, la vecina, la hija, son receptoras de violencias por parte de los hombres que aparecen en la historia, dejando así una muestra de cómo el sistema patriarcal y autoritario forma parte de los discursos de la obra cinematográfica de Ismael Rodríguez.



*Nosotros los pobres* (1948), Ismael Rodríguez

Del mismo modo, en *Casa de vecindad* (1951) de Juan Bustillo Oro, una joven mujer es golpeada fuertemente por su padre (Andrés Soler) cuando éste se entera de que ella hizo una compra sin haberle avisado: “¡Vas a devolver esos zapatos en este momento! ¿Pero cómo te has atrevido? ¡Desvergonzada!”, levanta la voz el hombre mientras le da la primera cachetada. En esta película, la muchacha, que es interpretada por Queta Lavat, sufre una revictimización por parte del médico de la vecindad, quien al atender sus golpes, le dice que perdone a su padre porque sabe que “está arrepentidísimo”.



*Nosotros los pobres* (1948), Ismael Rodríguez

Por último está la imagen de “la borrachita”, que ha sido explotada considerablemente en las narrativas de vecindad. Algunas películas construyeron papeles de mujeres alcohólicas que habitan esos espacios, y que sin duda alguna, son parte esencial de la vida real en esos lugares. Las famosas “Guayaba” y “Tostada” (Amelia Wilhelmy y Delia Magaña) de *Nosotros los pobres* son el referente más importante. Otra mujer con problemas de alcoholismo es Doña Rosa, a quien vemos en *Barrio bajo* (1950), película dirigida por Fernando Méndez. Aquí la mujer alcoholizada explota a su protegida con discapacidad visual. Ambas ocupan un viejo y pequeño cuarto de vecindad que sufre un incendio repentino. Su participación en el filme es una prueba de que las representaciones de las mujeres, aunque en algunos casos eran estereotipadas, mostraron la diversidad propia de la gente que habita una ciudad tan grande como la Ciudad de México. Una ciudad con mujeres que toman los espacios imaginados y tangibles para existir y resistir en contextos hostiles.

Después de este recorrido panorámico por las representaciones femeninas en una serie de películas que tienen a la vecindad como escenario principal, es posible concluir que en el cine mexicano de la época de oro, las mujeres fueron retratadas tomando en cuenta el espacio que habitan. En este punto lo doméstico y lo fílmico toman vida y se cubren de sentido para brindarnos una aproximación a aspectos de carácter social, político, económico y cultural. De la misma manera, es realmente necesario seguir indagando en el pasado y su relación con las narrativas cinematográficas, ya que a partir de ellas podemos pensar en problemáticas y posibles respuestas que competen a los estudios feministas.

#### Referencias

Elisa Speckman Guerra: “De barrios y arrabales: entorno, cultura material y quehacer cotidiano (Ciudad de México, 1890-1910)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (dir.) *Historia de la vida cotidiana en México V Siglo XX. Campo y ciudad*, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 17-47.



*Los olvidados* (1950), Luis Buñuel

# Intervalos sonoros: hacia una vida íntima de lo común



Isabella Vergara Calderón (Colombia)

Isabella estudió literatura en la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia. Tiene un máster en estudios hispánicos de la Universidad de California, Irvine, donde está terminando su doctorado. Actualmente trabaja en su segundo proyecto sobre sonido y feminismo en la cultura latinoamericana contemporánea. Le interesa el cruce entre literatura y otros medios, con un enfoque de crítica feminista. Tiene publicaciones en: Discourse, Liminalities, Taller de Letras, UC.

Preguntarse por el silencio es, quizás, someterse al ejercicio incómodo de intentar escucharlo y definirlo, de atender al agujero por el que se escapa e intentar capturarlo. En su libro *Deep Listening* Pauline Oliveros (2005) define el silencio como el intervalo entre un sonido y otro. El silencio podría pensarse en el mismo intervalo de la respiración, en la atención a ese flujo menor entre lo que sale y entra en el espacio de un cuerpo. El cuerpo, como la casa, muchas veces ha sido definido como un espacio de extensión limitada, como un organismo completo que alude a lo individual versus lo colectivo, a la vida privada versus la vida pública, a la casa versus la ciudad. Desde los años setenta, cineastas como Chantal Akerman y Ágnes Varda desafiaron estas oposiciones vinculadas a una hegemonía cinematográfica, primordialmente masculina. Desde distintos ángulos y temáticas, hasta cierto punto, opuestas, estas cineastas crearon una forma de hacer cine donde lo íntimo y lo doméstico podrían ser lugares capaces de incitar, incomodar, y forzarnos a permanecer en ellos como lugares habitables de reencuentro, resistencia y crítica.

La directora y sonidista colombiana Mercedes Gaviria Jaramillo aborda algunos de estos temas haciendo explícita la relación del sonido con su propia práctica. El cine de Mercedes nos invita a revisitar esos espacios de lo íntimo donde la pregunta por el silencio nos sitúa en el intervalo entre un sonido y otro. En un intento por definir su trabajo con el sonido, Mercedes se refiere a este como un horizonte compartido vinculado a un gesto emancipatorio de la tiranía visual: «Yo quería despojar la imagen de su sentido único y unívoco. Quería concebir la imagen como débil e inestable en un formato que sigo redescubriendo una y otra vez» (Papasian & Gaviria Jaramillo, 2022). Las palabras de Mercedes sugieren que pensar el sonido no solo significa invertir el foco narrativo donde el sonido es protagonista, sino cómo a partir del sonido podemos redefinir lo visual. En su cortometraje *Otacustas* (2020), la directora crea un tejido narrativo en el que el sonido se irá desdoblando en una serie de preguntas y situaciones sobre el silencio, el desamor, la amistad, el placer femenino, el cuerpo migrante entre Colombia y Argentina, ser mujer y hacer cine, la siempre sutil presencia de la madre, en el contexto específico del encierro doméstico durante la pandemia del covid-19.

En el cortometraje el dispositivo sonoro se transforma hacia una búsqueda por el silencio y por las formas de hacer sentido durante la cuarentena en un pequeño apartamento en Buenos Aires. Entre varias definiciones sobre el silencio, Gaviria Jaramillo cita a Pauline Oliveros y propone que «no existe un sonido que no esté precedido y seguido por el silencio. El sonido y el silencio tienen una relación simbiótica», de modo que escuchar sonidos es también escuchar silencios. Esta relación se despliega en las escenas de un monoambiente donde los sonidos de afuera reverberan en las paredes del apartamento y aproximan el límite entre lo íntimo y lo político, lo individual y lo colectivo. Los sonidos introducen conversaciones no terminadas con amigas, la voz de un hombre en *mute*, suena la radio que trae noticias de Colombia, Entre las que se escuchan las voces de mujeres que reclaman la vida de los líderes sociales asesinados durante el gobierno de Iván Duque y la captura temporal de Álvaro Uribe Vélez. Aparecen también noticias de Buenos Aires, que discuten el uso de pronombres, la explosión de una bomba que acerca la distancia entre Colombia y Argentina, y que muestran un mundo donde todo parece estar demasiado politizado. Ante estos sonidos son testigos un ramo de flores, la gata Tomasa y una pintura holandesa de Nicolás Maes titulada *The Listening Housewife* (1655) o *Eavesdropper* (1657), entre otros.



*Otacustas* (2020), Mercedes Gaviria Jaramillo

La pintura de Maes es otro punto de partida del cortometraje. Desde el título *Otacustas*, que viene de una traducción imperfecta al español de *Eavesdropper*, es una palabra en desuso que refiere a una persona que trae y lleva cuentos, que escucha conversaciones ajenas, chismes, enredos. En la pintura de Maes esta persona es una ama de casa cuya sonrisa refleja el placer del chisme y la atención sobre lo ajeno en el espacio doméstico. La mujer exhibe la misma obsesión del pintor por ese mirar por el agujero, por, como dice la narradora, «acercar el umbral que conduce a otra escena». La cámara recorre la pintura de Maes en fragmentos. Nunca vemos la pintura en su totalidad, sino sus detalles que se documentan como «eventos sonoros». Cada «evento» aparece como si fuera un *film still*. En cada uno nos detenemos a escuchar la voz en *off* de la narradora, que cuenta su encuentro con la pintura y su búsqueda por el silencio que, por otro lado, la está aturdriendo por esos días. La cámara captura las múltiples escenas que están dentro del cuadro a través de *close-ups* y reconstruyen la pintura como si fuera el montaje de un film.

La cámara sigue un movimiento similar al mostrar el interior del apartamento, los objetos y los cuerpos que circulan en él. A través de *close-ups* extremos los objetos del espacio doméstico y su contacto con diversas corporalidades nos vuelve cómplices y testigos sobre las distintas vidas que habitan el mismo espacio. La cercanía del *close-up* nos obliga a atender lo mínimo de una vida, nos acerca esos detalles como «eventos» en donde nada realmente sucede, pero que nos hace simular que, como Maes, estamos viendo por ese umbral que nos conduce hacia otra cosa. Este umbral, sin embargo, se desplaza hacia lo sonoro como dispositivo que reorganiza lo privado y que reintegra lo inaccesible del afuera.



Otacustas (2020), Mercedes Gaviria Jaramillo

El mundo doméstico, entendido como parte del *oikos* institucional, de la casa pequeño burguesa, del lugar patriarcal de la familia nuclear por naturaleza, parece expandirse al volcarse sobre sí mismo. Desde allí lo doméstico se desdobra y se multiplica sobre los sonidos que registra. En esta expansión sonora emerge una nueva relación entre los cuerpos y los espacios como una interioridad compartida, como un trazo que desafía lo propio como privado, reprimido e ignorado, para construirse hacia una nueva topología a partir de lo sonoro. Lo íntimo se vuelve habitable, común, en los «eventos sonoros» que, aunque no nos hagan vivir, por ejemplo, la cantidad de tiempo exacta en la que el agua del café demora en hervir, al estilo de Akerman, sí nos muestra los trazos de una vida en la que todos vivimos y en la que, como espectadores, estamos implicados. Es ahí, en el gesto menor, en el trazo que compartimos, donde la mirada se desplaza no para penetrar el objeto que mira, sino para mirar por el agujero que lo compone.



Otacustas (2020), Mercedes Gaviria Jaramillo

Confrontar el silencio parece ser la manera de aligerar el peso de un cuerpo encerrado por una pandemia, de repensar su contacto con otras vidas, objetos y situaciones. El silencio implica no solo pensar el sonido, sino su aparente ausencia. Así como las marcas que deja un cuerpo sobre la cama, el silencio puede ser un trazo sonoro que obliga a voltear la cámara hacia adentro y, aún así o, precisamente por eso, asume una posición de extrañamiento. El silencio funciona como esa apertura del oído que siempre está abierta, pero que nos empuja a escucharnos en tonos menores, a acercarnos frente a los que nos aturde y lo que aparece en su lugar. En el contexto de una pandemia, pero también más allá de esta, la pregunta por el silencio se vuelve aún más relevante cuando el espacio doméstico es el único lugar posible para lo viviente. El límite de

lo doméstico parece sugerir Mercedes, se dilata en esos intervalos donde lo íntimo se convierte en el horizonte compartido del sonido. Lo sonoro sigue un camino incierto cuyos desvíos intentan descifrar el silencio como una manera de volver a lo simple a través de su incomodidad. El *close-up* de las imágenes, por otro lado, que indican su *estar demasiado cerca*, ponen el cuerpo de la narradora en un estado que sobrevive a la pandemia, a un desamor y a la muerte de unas flores. Una sobrevida, sin embargo, que no está más allá de una superación absoluta por lo que hiere, sino una vida en el silencio que antecede y precede al sonido. Una vida, entonces, de lo común que se sostiene ahí, en el habitar incómodo de lo doméstico. Y que, con sus fantasmas, con sus vidas singulares y diferenciadas permite, quizás, encontrar la pregunta por su liberación.

#### Referencias

Oliveros, P. (2005) *Deep Listening: A Composer's Guide Practice*. New York, iUniverse, Impreso

Papasian, L. M., & Gaviria Jaramillo, M. (2022, May 31). *INTERVIEW OTACUSTAS EAVESDROPPER*. *FIDMarseille*. Recuperado el 15 de Marzo de 2023, disponible en <https://fidmarseille.org/en/film/otacustas-eavesdropper/>



# Apuntes sobre lo animal y lo doméstico entre *Tengo sueños eléctricos* y *La piel pulpo*

Carolina Benalcázar (Ecuador)

Es parte del colectivo editorial/impresa en risografía recodo press. Realizó la co-curaduría del Festival Latinoamericano de Cine de Quito en 2019. Sus ensayos aparecen en revistas de México, Inglaterra, Argentina y Ecuador, y en los libros Cuadernos de crítica 01: Un nuevo mapa latinoamericano y Filmografías comentadas en América Latina Tomo II. Es Máster en Film Studies de la Universidad de Concordia (Montréal). Es historietista, traductora y jardinera aficionada.



En la primera escena de *Tengo sueños eléctricos* (2022), el primer largometraje dirigido por Valentina Maurel, una familia se mueve en carro por las calles de una ciudad. Hay una madre, un padre y dos hijas. Nadie habla y suena música de la radio. El día tiene aire de domingo. En un punto Martín, el padre, apaga la música. Al poco rato se detienen en un lugar y al bajarse del auto este tiene una discusión acalorada con otro hombre al que observan con temor la madre y sus dos hijas. En un intento de enmascarar o tapar este encuentro que en cuestión de segundos sube de tono la madre prende de nuevo la radio y vuelve la música. Así, la música hace posible un pequeño refugio de lo que la película nos presenta como una realidad recurrente en la vida de esta familia. La presencia de la música también nos ofrece información sobre un elemento de la personalidad de Martín que es central a la película: su gesto de apagar la música – un espacio de refugio de una realidad violenta, o simplemente una fuga de placer para cada uno – hace explícita su capacidad de descuido ante lo que posiblemente haga de la vida más apacible para quienes le rodean.

La escena termina con Martín y el otro hombre teniendo este encuentro acalorado afuera mientras la madre y las dos hijas siguen en el auto. En un punto la madre grita algo como “¡ese animal!”. Mientras dura el grito la película hace la transición a una escena de la madre y sus dos hijas mudándose a una nueva casa con un gato. Quiero detenerme en el gesto de esta decisión de montaje que ubica la frase “¡ese animal!” en medio de la escena que nos introduce a un padre con comportamientos violentos y la otra que nos introduce a un animal, el gato Kwesi. Este gesto de montaje permite que la frase apele a estos dos personajes de la película, abriendo un espacio para preguntarnos por las formas en que apoyamos nuestro lenguaje en la figura del animal para describir ciertas realidades y comportamientos. Desde este juego dual, la película de cierto modo nos llama a hacer una distinción entre lo animal y lo violento. Tantas veces a un hombre con comportamientos violentos se lo llama “un animal” o “una bestia”: se hace de esa violencia de la que es capaz un eufemismo.

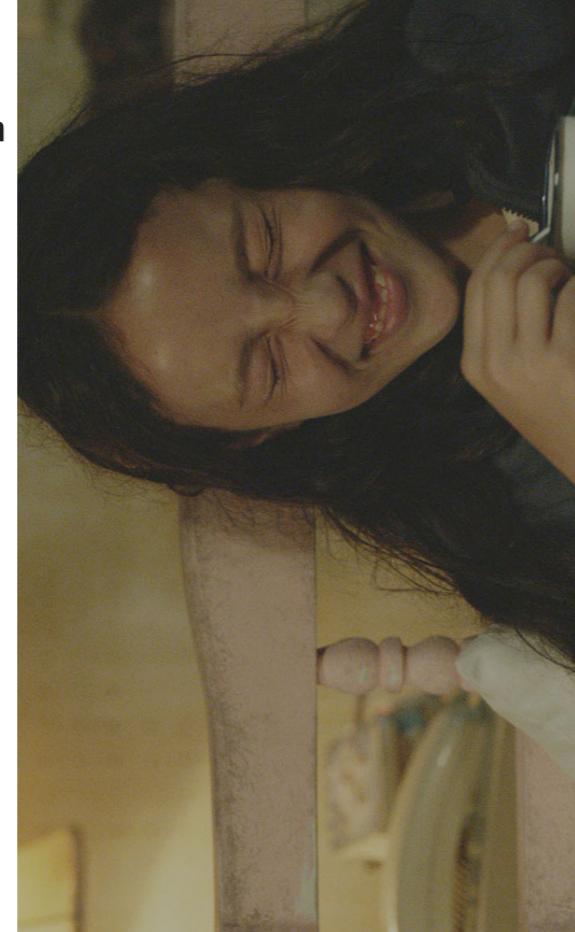


*La piel pulpo* (2020), Ana Cristina Barragán

Estas dos primeras escenas de *Tengo sueños eléctricos* establecen, a partir de un lenguaje sutil y discreto, una curiosidad por lo animal que atraviesa toda la película. Esto ocurre principalmente por medio de cómo la protagonista, Eva, una adolescente, se relaciona con lo animal en su vida. Esto se manifiesta de varias formas: la relación de Eva con el gato Kwesi, la aparición semi onírica en una fiesta de una mujer que se transforma en gorila, los primeros acercamientos que Eva tiene en la exploración de su sexualidad, y el eufemismo “¡ese animal!” que escoge no nombrar la violencia de la que es capaz Martín. En este texto me interesa ver qué surge de pensar en estas formas de lo animal y lo doméstico de *Tengo sueños eléctricos* en conjunto con *La piel pulpo* (2022), el segundo largometraje dirigido por Ana Cristina Barragán. Estos apuntes los escribo haciendo referencia al trabajo de pensadoras como Donna Haraway, Vinciane Despret y Silvia Federici cuyos aportes al campo de las relaciones entre humanos y no humanos, la etología (el estudio de los comportamientos de los animales) y el feminismo son fundamentales.

*Tengo sueños eléctricos* y *La piel pulpo* tienen en común más que un interés por la presencia de lo animal en los universos que elaboran. Ambas películas tienen como protagonista a dos chicas de alrededor de la misma edad que comparten una afinidad por los animales con los que comparten territorio. Las relaciones que ambas, Eva e Iris, tienen con estos animales son relaciones de cuidado y complicidad. Si algo es evidente e importante en estas relaciones de cuidado es que no son relaciones de domesticidad, es decir ellas no buscan domesticar a estos animales, más allá del hecho de que por ejemplo el gato Kwesi en *Tengo sueños eléctricos* sea un animal que se entiende como doméstico. Esto nos brinda información acerca de la personalidad de cada protagonista y del refugio que parece ofrecer su relación con los animales frente a realidades familiares (me refiero principalmente aquí a madres y padres) complejas donde existe y no únicamente, el abandono, la negligencia, el cercamiento y la prohibición. Frente a dinámicas complejas de familia Eva e Iris toman decisiones guiadas por sus deseos. Lo qué guía estos deseos se explora de manera diferente en cada película.

De todas las películas dirigidas por Ana Cristina Barragán, que incluyen el largometraje *Alba* (2016) y más recientemente el cortometraje *Soné que era piedra* (2022), *La piel pulpo* es quizás la que más me atrae por la forma en que se sitúa alrededor del sentido del tacto. A Iris, la protagonista, la conocemos mucho por medio de su relación con este sentido. La profunda intimidad que tiene con su hermano mellizo Ariel se hace visible a partir de una escena donde en la cama se abrazan y se hacen cosquillas mientras sus dedos recorren la marca de nacimiento que comparten<sup>1</sup>. La afinidad y refugio que ella encuentra en su relación con los animales se manifiesta cuando la vemos tocar con delicadeza y cuidado el lomo de una vaca, el pelaje de un ave al que ella y Ariel ayudan, y el cuerpo moribundo de una ballena. La película también da a conocer a otros personajes por medio de su relación con el tacto, como la escena en que la madre y su otra hija Lía se bañan juntas en la tina, limpiando sus rostros a manera casi de ritual. Esta escena, así como todas las que involucran a la madre, tienen un carácter de ritual que se siente a la vez tierno y peligroso.



*Alba* (2016), Ana Cristina Barragán

Siempre que pienso en la palabra *tacto* pienso en cómo se refiere tanto al sentido, como a esa disposición que se adjudica principalmente a los humanos, de tener tacto; es decir delicadeza, cuidado y prudencia. “Tal persona tiene tacto” y “A tal persona le faltó tacto en tal cosa”. Que en estas expresiones tener tacto signifique tener delicadeza, cuidado y prudencia ubica al tacto como un sentido que posee esas cualidades. Ubica al sentido del tacto como un sentido ajeno a la violencia, a la invasión y a la falta de cuidado.

<sup>1</sup> En *Alba* (2016) hay también una escena que involucra una marca de nacimiento compartida. La protagonista, Alba, y su padre comparten el mismo lunar. Esta película explora con mucha atención esta relación. En esa escena Alba intenta arrancarse el lunar de su cuerpo.

A la par que escribo estos apuntes leo la introducción al libro *Cuando las especies se encuentran* de Donna Haraway<sup>2</sup>, la escritora se pregunta por todos los seres a los que es posible tocar al tocar al perro de su amigo – las células de plantas y hongos que lo rozan, infinita cantidad de seres con los que está en contacto. Haraway conoce a este perro por medio de una fotografía que le envía su amigo, escribe: “tocamos al perro de Jim con ojos digitales gracias a una cámara digital” (p.29). Haraway presenta la posibilidad de que una cámara digital pueda ser conductora del sentido del tacto, de que los ojos digitales nos permitan experimentar el tacto de otra manera – “tocar visualmente” (p.30). Me pregunto si Haraway diría lo mismo de los animales a los que nos acerca una cámara digital que tiene como fin hacer cine. ¿Podemos tocar la vaca que toca Iris en *La piel pulpo*? ¿A quién tocamos cuando tocamos con “ojos digitales” al gato Kwesi de *Tengo sueños eléctricos*? No sé si son preguntas que quisiera o puedo responder en este texto, pero sí son preguntas que expanden la noción del tacto más allá de algo se pone en escena en estas películas y que se siente central en sus intenciones estéticas.

<sup>2</sup> La introducción se encuentra traducida al español y disponible en línea en la Revista Tábula Rasa en este enlace: <http://www.revistatabularasa.org/numero-31/02-haraway.pdf>

<sup>3</sup> En una entrevista la directora de la película menciona que esto partió de un ejercicio de fotografía análoga que realizó en las playas donde vive su papá. Enlace a la entrevista: <https://www.forbes.com.ec/lifestyle/quien-humberto-castro-pionero-produccion-trufas-patagonicas-n30889>

El trabajo de Donna Haraway está muy en conversación con el de otra filósofa interesada por la vida de los animales: Vinciane Despret, y no lo digo en un sentido de que existan coincidencias y sincronicidades inesperadas (que seguramente es también el caso), sino porque ellas entrelazan sus escrituras y se citan la una a la otra con frecuencia, y de manera intencional ponen en conversación su trabajo<sup>4</sup>. Menciono el hecho de esta complicidad, no solamente porque me interesa más que el “qué se escribe”, el “con quién se escribe”, que es una consideración que se ha quedado muy fija en mí y se desprende de una entrevista que Cristina Rivera Garza le hizo a Donna Haraway<sup>5</sup>, sino también porque al hacerlo me doy cuenta de que estoy escribiendo a partir de dos películas que están también en conversación.

Tiene sentido, entonces, que escribir a partir de dos obras que están en conversación derive en pensar en otras obras que están también en conversación. No sé si existe un deseo conversacional entre los equipos de *Tengo sueños eléctricos* y *La piel pulpo*.

<sup>4</sup> Enlace a una conversación entre las dos filósofas: <https://www.youtube.com/watch?v=87HzPIEiF78&t=1217s>

<sup>5</sup> Enlace a la entrevista que le hizo Cristina Rivera Garza a Donna Haraway: <https://www.revistaanfibia.com/donna-haraway-aprender-a-vivir-en-un-planeta-herido/>

No sería extraño al ser películas que comparten recorridos por festivales e instituciones de fomento de cine en Europa en su producción y distribución. Poco importa que exista un deseo conversacional entre las dos películas, porque lo que importa es que con o sin intención, existe una conversación. Menciono a Vinciane Despret porque en su libro *A la salud de los muertos, relatos de quienes quedan* la autora establece su interés por las relaciones entre vivos y muertos a partir de qué hace esa relación, contrario a preguntarse por la veracidad de las interacciones que hacen a esa relación. Esa pregunta por el “qué hace” me interesa por la cantidad de posibilidades que se abren y es de tal generosidad que se la puede extender a otros terrenos, como el cine. En lugar de preguntarnos por la veracidad de la animalidad que habita a los personajes de estas películas, Iris, Eva, Martín, Ariel – en el sentido de preguntarnos qué tan animal es tal o cual, o si es o no animal tal reacción – la aproximación de Despret hace más rica la pregunta ¿Qué hace esa posible animalidad?

En la introducción a su libro Haraway describe su relación con Cayenne Pepper, una pastora ovejera australiana, de esta manera: “Nos entrenamos mutuamente en actos de comunicación que a duras penas comprendemos. Somos, constitutivamente, especies compañeras. Nos construimos mutuamente, en la carne. La una significativa para la otra, en la diferencia específica, manifestamos en la carne una terrible infección evolutiva llamada amor. Este amor es una aberración histórica y un legado naturocultural (2003, p.1-3). Haraway hace clara la distinción entre los animales de compañía y las especies compañeras. Los animales de compañía encajan, como ella dice, fácilmente en la categoría globalizada y flexible de animales compañeros del siglo XXI, que incluyen a los gatos y perros<sup>6</sup>. Sin embargo, especies compañeras se refiere a un indicador de un incesante devenir-con. Lo que Haraway describe que ocurre entre ella y Cayenne Pepper es un devenir-con, se constituyen y transforman mutuamente. Estas palabras de Haraway hacen eco con la relación entre Eva y Kwesi en *Tengo sueños eléctricos*.

<sup>6</sup> Mientras leo esto pienso también en la parte de su libro Brujas, caza de brujas y mujeres que Silvia Federici le dedica a los animales: ella plantea que la caza de brujas cambió nuestra relación con los animales, ya que con el auge del capitalismo, basado en disciplinar y cultivar el autocontrol en los humanos (y los animales), la continuidad que previo a este momento existía y se honraba entre el mundo humano y animal, se empezó a quebrantar. En este momento previo se consideraba a los animales como seres responsables que incluso contaban con la facultad del habla (37). Federici continúa: “En el siglo XVII empezó a producirse un cambio drástico que se reflejó en la teoría de Descartes. Esta afirma que los animales son máquinas sin consciencia ni sensibilidad. Tener animales de compañía se fue convirtiendo en objeto de sospecha, en tanto se representaba a los animales como la encarnación del instinto incontrolable que el capitalismo tiene que doblegar para producir trabajadores disciplinados. Tocarlos, acariciarlos, vivir con ellos, como era habitual en las zonas rurales, se convirtió en tabú. Con la caza de brujas, especialmente en Inglaterra, se demonizó a los animales, según la teoría de que el diablo ponía a disposición de sus acólitos ayudantes diurnos que adoptaban la forma de animales domésticos y servían para llevar a cabo los crímenes de las brujas.” (38)



Estaba hablando antes de cómo el tacto es un elemento conductor importante en ambas películas y sobre qué hace eso. Esto me lleva de vuelta a la relación entre Eva y Kwesi en *Tengo sueños eléctricos*. Desde la primera escena en que los vemos juntos entendemos algo importante sobre esta relación: cuando Kwesi le araña a la hermana menor de Eva en rechazo a su acercamiento, la intervención de Eva hace claro que ella sabe que a Kwesi hay que tocarlo solo cuando este quiere. De esta manera, Eva le enseña a su hermana sobre los límites y el respeto al espacio y deseo del otro, cosa que ni la madre ni el padre de ellas les enseñan, al menos en cuánto la película lo muestra. Mucho de lo que se ha escrito sobre *Tengo sueños eléctricos* se centra en la relación que tiene Eva con Martín, su padre, que es una relación que transita la admiración, la ternura, el descuido y la violencia principalmente. Sin embargo, la relación que encuentro más interesante de la película es la de Eva con Kwesi, que es una relación muy de lo cotidiano y mundano que ocurre sobre todo en el espacio doméstico de la madre de Eva. Entre ellos se acompañan, se miran, se devuelven la mirada (como dice Haraway): hay un entendimiento de sus deseos mutuos y de los límites que cada uno tiene.

Cuestiones de consenso y cuidado parecen transparentarse para Eva permitiéndole tener ciertas claridades de cómo abordar situaciones como la de cuidar de una amiga en estado de ebriedad y su primera experiencia sexual con alguien más. Ella sabe cómo cuidar a su amiga y sabe en cierta medida cómo quiere ser tocada por el amigo de su padre, y el rol de Kwesi en estas claridades no es poca cosa. O para ser más específica, pensando con Haraway, a lo que me refiero es al rol del devenir-con junto a Kwesi. Una escena en la cual Eva está con el amigo de su padre con quien ya tuvo relaciones sexuales, Kwesi se asoma por la puerta, sugiriendo que está pendiente de ella, la está cuidando. Lo que hace esta relación tan basada en el tacto, entre muchas otras cosas, es brindarle información a Eva (que es a quien seguimos principalmente en la película, por eso no menciono a Kwesi, aunque me gusta asomarme a la idea de que lo mismo ocurre para él) sobre cómo gestionar sus deseos. Quizás una suerte de educación emocional.

En *La piel púrpura*, Iris tiene una forma particular de tocarse con sus hermanos, su madre y de tocar a los animales. Con la madre hay una especie de disciplina de tocarse. Cuando bailan todos al son de una canción de Jeannette se tocan y abrazan de una manera que da la impresión de ser establecida por la madre. Aquí no solo hay disciplinamiento, también hay juego, pero una especie de juego contenido. Una forma de domesticación, quizás. Considero importante llevar atención a que todo esto ocurre en un espacio doméstico donde priman los rituales establecidos por la madre, de los cuales los hijos encuentran cada tanto fugas para poner en juego el placer según rituales establecidos por ellos mismos, como cuando se masturban en la misma sala cada uno por su cuenta. El ir al mar y dibujar esa relación íntima de complicidad y cuidado con los animales parecen ser también parte de estos rituales que los hermanos diseñan para sí mismos. Estos rituales asoman como dispositivos para gestionar el deseo por fuera del deseo de la madre: un deseo propio y compartido a la vez que se constituye de estas pequeñas fugas.

Dichas fugas parecen preparar, aunque de forma algo difusa, junto a la añoranza de su padre y la curiosidad que activa un crucero navegando sobre el mar, el terreno para la gran fuga que Iris hace por fuera de la isla, hacia la ciudad grande. En su paso por la ciudad hay una escena central que trae crucialmente todo de regreso al tacto: en una fiesta a la que asiste con su nueva amiga Nina, Iris besa a un chico que rechaza su forma de besar, que de forma categórica se podría denominar como animal, pero que de nuevo no es el punto de este texto entrar en estas categorizaciones. Besar, que es una forma de tocar con la boca. Este rechazo parece activar un deseo de regreso, que no es un regreso a la isla, ni a la casa en la que habitaba, no es tanto un regreso a un espacio, como lo es a donde su forma de tocar tiene hogar.

*Tengo sueños eléctricos* (2022), Valentina Maurel



Hacia el final del episodio dedicado a la A, de animal, de *El abecedario de Gilles Deleuze*, el programa de televisión transmitido entre 1988 y 1989, el filósofo francés aboga por “escribir en el lugar de los animales que mueren”<sup>7</sup>. Hasta este momento no había pensado en los finales de estas películas en conjunto y ahora que lo hago noto que en ambas los animales ya no están. En *Tengo sueños eléctricos* Martín lleva a Eva a conocer su nuevo apartamento, donde para la sorpresa de Eva no hay un cuarto para ella, pero aún más doloroso aprende que Martín se ha deshecho de Kwesi. Esto desata un encuentro violento que deja a Eva casi sin vida. No me imagino un final más desolador que este, donde el ser más cercano, que quizás mejor entiende a Eva ya no está. En *La piel pulpo*, al regresar a la isla, Iris encuentra a sus dos hermanos tratando de salvar a una ballena que está muriendo. El deseo de cuidar, dar abrigo, dar un poco de agua a la ballena los une en un abrazo. El gato desaparece y la ballena muere. “Escribir en el lugar de los animales que mueren”, o filmar en el lugar de los animales que mueren. Ese escribir o filmar puede entonces ser, cómo lo plantea Despret, una forma de prolongar, fabular, remembrar y reinstaurar sus presencias.

\**Tengo sueños eléctricos* y *La piel pulpo* vi en salas de cine en Quito.

Gracias a Gustavo por acercarme al trabajo de Vinciane Despret, y a Cristina, Bernarnda y Juan Felipe por nuestras conversaciones paralelas a la escritura de este texto.

<sup>7</sup> Enlace a la entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=SINYVnCUvVg>

## Referencias

Abecedario de Gilles Deleuze: A como Animal (2020, enero 22). SUB-TIL. <https://www.youtube.com/watch?v=SlNYVnCUvVg>

Despret, Vinciane (2021). *A la salud de los muertos, relatos de quienes quedan*. Buenos Aires: Cactus.

Donna Haraway and Vinciane Despret. Phonocene (2020, diciembre 16). CCCB. <https://www.youtube.com/watch?v=87HzPIEiF78&t=1217s>

Federici, Silvia (2021). *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Buenos Aires: Tinta de limón.

Haraway, Donna (2019). *Cuando las especies se encuentran: introducciones*. Tabula Rasa, 31, 23-75. DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n31.02>

Rivera Garza Cristina (2021, junio 9). Donna Haraway: *Aprender a vivir en un planeta herido*. Revista Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/donna-haraway-aprender-a-vivir-en-un-planeta-herido/>

Una película que hace poner la piel de... pulpo (2023, enero 17). Forbes Ecuador. <https://www.forbes.com.ec/lifestyle/una-pelicula-hace-poner-piel-de-pulpo-n28365>





Trenque Lauquen (2021), Laura Citarella

# El camino de la locura y la renovación de la casa

***Trenque Lauquen (2021),  
de Laura Citarella***

Camila Rioseco H. (Chile)

Crítica de cine. Magíster en estudios de cine y escribe para [www.elgentecine.cl](http://www.elgentecine.cl).

Me acuerdo de ser niña y estar echada mirando la ventana mientras me imaginaba en el futuro. Había una imagen recurrente en la que veía un estuche del que sacaba un cepillo de pelo; con la otra mano, y en un solo toque, me desarmaba el moño y mi pelo caía como una cascada sobre la espalda, entonces, lo cepillaba antes de la siguiente reunión de trabajo. En esa época me pasaba el tiempo inventándome historias y relaciones de distinto tipo que se iban transformando a medida que las emociones iban cambiando. Pasé, quizás, demasiado tiempo en eso, sin embargo, por ahora, quiero fijar la imagen del cepillo de pelo en la bolsa, la cual me acompañó hasta llegar a instalarse como la idea que tenía de mí misma en el futuro, alguien que salía a trabajar fuera de casa, iba a reuniones de una oficina a otra, pero siempre teniendo a mano un cepillo de pelo, y con él, la posibilidad de estar en un lugar de intimidad, de volver a casa.

*Una mujer con bolso* es un arquetipo que podría tener comienzo en el mito de Pandora, el que podemos recordar con la imagen de ella sujetando una caja y sintiendo curiosidad por saber qué hay dentro. Los contenidos de esta son abstractos pero horroso, todos

los males quedan sueltos en el mundo cuando ella abre la caja, y desde entonces, se la culpa de no poder mantener el orden de las cosas. Otro origen de esta figura está en la *Teoría de la bolsa como origen de la ficción* (2021), de Ursula K. Le Guin, donde la escritora rescata la actividad de las primeras mujeres recolectoras en épocas tempranas de la humanidad, y la compara con la escritura de historias cuyos personajes no se oponen unos contra otros, sino que coleccionan cosas para sobrevivir o llevar un tesoro. De esta manera, la recopiladora va creando un relato, quizás no tan apasionante, dice Le Guin, como las historias del cazador de mamuts, del soldado de guerra, o de la historia con hache mayúscula, en la que los héroes, por lo general, cuentan su historia luego de asesinar o dominar a otro ser vivo. Este otro tipo de relato, afirma, está «lleno de principios sin finales, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, y muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas y espejismos; lleno de naves espaciales que se quedan encalladas, misiones que fracasan, gente que no entiende», lo cual, según la mirada de este texto, es una oportunidad de visualizar lo humano en contacto con la naturaleza.

La historia de unx protagonistx que recorre un camino con fines que pueden ser de supervivencia o recreativos, en el que casi no se encuentran fuerzas antagónicas, pero sí varias pausas contemplativas, es una forma que sirve para analizar la movilidad de la última película de Laura Citarella, *Trenque Lauquen* (2022), así como también las anteriores, *La mujer de los perros* (2016) y *Ostende* (2011). El andar es la actividad principal de estas tres mujeres, y cada una de ellas tiene su propio estilo. *La mujer de los perros* (Verónica Llinás), por ejemplo, habita un contexto que roza la ciencia ficción, en parte, porque las convenciones formales de su mundo no concuerdan completamente con las representaciones realistas ligadas al drama de una mujer que vive al margen de la sociedad. Sin usar el lenguaje hablado, habita un mundo que es su casa, aunque esta pueda cambiar de lugar a medida que el invierno se encarga de destruirla. Si bien la película está centrada en los comportamientos de supervivencia de la mujer, la atmósfera general de las imágenes no recurre a procedimientos asociados al cine social. De modo similar sucede en *Trenque Lauquen*, ambas protagonistas sobrevuelan conflictos que pudieran situarse en el centro de un drama social, además, ni la una ni la otra entrega certidumbre de cuál es el estado final de sus existencias.

Otra característica particular de la última película de la directora argentina es la iluminación ocre que baña la pantalla con tonalidades amarillentas, anaranjadas y pardas. Son colores que en general no producen contrastes entre sí, ni brillan por sí solos, a excepción de los planos en que aparecen las luces del atardecer: en uno se escucha la canción de Violeta Parra, *Me voy, me voy*, y en otro, Laura (Laura Paredes) está haciendo el trabajo de relevo de flores, cuando encuentra las de color amarillas y el plano se acerca a su rostro iluminado. Esta paleta de colores asociados a la materialidad de la arcilla y la tierra verdosa genera una sensación de armonización de lo que se presenta en la pantalla, en especial, de Laura que adopta la tonalidad del paisaje como en una simbiosis con el entorno rural, como un animal que se mimetiza en cada lugar donde se siente cómoda.

A medida que avanza, distintos elementos del montaje van interrumpiendo sutilmente en las distintas temporalidades de la narración. En la primera parte, que es como una película en sí misma, se combinan componentes del drama y el video clip, y en la segunda, del misterio y la ciencia ficción. Los elementos sonoros, el ruido del paisaje, el silencio verbal y la música, le entregan mayor relieve al filme y se presentan de manera tal que hacen notar las conexiones entre los códigos cinematográficos y las atmósferas afectivas que se encuentran de manera solapada en la dimensión visual. Por motivos de espacio y tiempo, me referiré a más aspectos de la primera parte que de la segunda, en la que los personajes Rafael y Ezequiel, de nombres terminados en “el”, dan cuenta de la desaparición de Laura y la buscan juntos a pesar de que sus pasos son inalcanzables.



Trenque Lauquen (2021), Laura Citarella

Así como dice la canción, *Laura no está*, o más bien, se encuentra en un proceso de transformación, y su ausencia se hace más palpable en las escenas del deambular de los personajes masculinos por rutas automovilísticas. Estas atmósferas fueron musicalizadas por el oído de Gabriel Chwojnik, quien trabajó también en *La flor* (Mariano Llinás, 2019), en ellas se genera una extraña realidad, una nostalgia del futuro que se desliza entre ambos hombres cuando se dan cuenta de que lo imaginado por cada uno en relación a Laura, no va a ocurrir, y que el vacío de ese amor está por venir. Es un sentimiento nostálgico, que parece ser un fragmento de lo novedoso en el cine de Citarella, y que circula en el vínculo que los une, el interés

amoroso por la misma mujer que ha decidido experimentar algo distinto del matrimonio, o la unión de pareja. Laura es una bióloga que se sumerge en los misterios que se le presentan, su ruta no es lineal, y no reconoce caminos preestablecidos. Es por esto que, cuando Rafael y Ezequiel se dan cuenta de eso, se muestran vulnerables el uno con el otro, y la manera de expresar ese dolor en la carretera, dormidos en el auto, y semidesnudos en el cuartito de hotel, hace que entre ellos surja una amistad que si bien es pasajera, conmueve por la delicadeza con que los personajes dejan entrever una interioridad que se abre gracias al lenguaje del silencio de los protagonistas, sus cuerpos, la música original y las canciones que suenan.

### Líneas que unen a dos personajes en dos películas distintas

Hay elementos en *Trenque Lauquen* que parecen variaciones de *Mi esposa favorita* (Garson Kanin, 1940), ciertas estructuras afectivas, un tema de la banda sonora y el guión de ambos filmes. Los rasgos del guión a los que me refiero son los que corresponden a dos personajes femeninos que desaparecen de sus mundos domésticos para ejercer sus trabajos en el campo de las ciencias; de cierta manera, ambas son las Pandoras de sus propios mundos. En cuanto a lo afectivo, en ambas películas hay dos personajes masculinos que quieren vivir con la misma mujer, en esta misma línea, también dos de lxs protagonistxs dejan entrever su voluntad de actuar de manera delirante e indeterminada, de dar pasos en falso según las miradas dominantes, y de comportarse diferentes a ellos mismos. Finalmente, en relación a lo sonoro, me refiero al vals *Los patinadores* (1882), de Émile Waldteufel que se escucha en ambas películas. Al situarlas una al lado de la otra, se articula una memoria que provoca, desde las imágenes de cada filme, que se activen líneas de continuidades y contrastes en el espacio del fuera de campo, las cuales iluminan el contexto de cada producción sin que nos expliquen el mundo histórico. A esto se le llama, en la enseñanza de la teoría del arte, montaje transhistórico.

En *Trenque Lauquen*, los afectos de nostalgia y amistad de los dos hombres que rastrean la llanura pampeana, luego de la desaparición de las mujeres en sus vidas, son cosas que inspiran una brisa romanticista de las masculinidades y feminidades enmarcadas en el cine moderno, algo de ella recuerda la ruta de los dos protagonistas en *Midnight Cowboy* (Joel Schlesinger, 1969). *Mi esposa favorita*, por su lado, responde a las convenciones del subgénero de comedia romántica llamado *screwball comedy*, conocido también como «comedia del rematrimonio» (Stanley Cavell), y uno de sus elementos más llamativos e innovadores para la sociedad de aquella época, eran las protagonistas femeninas que, desde la perspectiva conservadora de la industria cinematográfica, se veían como signos de inmoralidad opuestos al ideal femenino: mujeres impulsivas, excéntricas e irracionales. Ellas ocupan una posición central en la trama, desde la cual impulsan una dirección imprevista para las normas sociales, como los triángulos amorosos, que son convencionales en estos filmes, así como el despecho amoroso, la confusión sentimental, y la ruptura, aunque, casi siempre, llega la reconciliación que resuelve todo el conflicto, y con esta, el mundo de los personajes queda reconstituido de manera muy similar al orden previo.

*Mi esposa favorita* (1940), Garson Kanin



*Mi esposa favorita* (1940), escrita por la pareja de guionistas, Bella y Samuel Spewak, cuenta la historia de Ellen (Irene Dunne), una antropóloga que naufragó en una misión de trabajo y sobrevivió en una isla desierta acompañada de Stephen, un atlético colega. Luego de siete años, vuelve a casa para darse cuenta de que sus hijos no la reconocen y que, durante su desaparición, su marido Nick (Cary Grant) se ha vuelto a casar. Algunas de las similitudes entre *Trenque Lauquen* y esta historia están invertidas y corridas, por ejemplo, en la obra clásica una mujer reaparece mientras que, en la contemporánea, desaparece; a Ellen la reemplazan y a Laura la buscan; Nick compite con Stephen y siente celos de él, mientras que Ezequiel ayuda y logra entender a Rafael mientras viajan juntos.

En la lectura de ambas películas surge una memoria de lo que ha ocurrido entre una producción y otra, en relación a las formas de vivir de las mujeres y los hombres. Esta interacción a través de la imaginación nos sirve para poder discutir de aquello que parece inefable, desconocido o ilegible. Es así que la observación de ambas películas entrega ideas de los procesos, las repeticiones y contrastes que aparecen entre los marcos de una obra y otra.

Por ejemplo, una vez que Ellen vuelve a verse como una mujer-dueña-de-casa, no vuelve a tener contacto con su actividad científica, es ahí cuando cede su protagonismo rápidamente a Nick. La reaparición de Ellen, a su vez, se traduce en el derrumbe de la vida de Nick que por un lado tiene a Bianca, su nueva esposa, quien no parece querer comprender la nueva situación familiar, y por el otro, está Stephen que también busca reanudar su relación con Ellen. La locura del personaje de Grant y sus comportamientos irracionales, están limitados por las convenciones del *screwball comedy*, es por esto que, para beneficiar la hilaridad del filme, se le permite hasta cierto punto el desvarío y la incoherencia. Laura, en cambio, tiene un horizonte muchísimo más abierto que Ellen y Nick. Ella continúa sus pasos al interior de la pampa, y pasa por encima de sus compromisos amorosos y académicos, se va más allá de lo que los personajes y lxs espectadorxs podemos ver.

De esta manera, ya no es posible sintetizar la lista de elementos que se interconectan entre ambos filmes con la idea de la movilidad femenina, ya que se corre el riesgo de quedarse con lo evidente y no percarnos de las situaciones internas de los personajes femenino y masculino, que están en pantalla mientras se escucha el sonido de *Los patinadores*. Uno de los usos coloquiales del verbo «patinar» es, *perder la buena dirección o la eficacia en lo que se hace o se dice*, y la presencia de compás en las películas no está alejada de esa definición. Por ejemplo, el vals aparece en el montaje en la mitad de *Mi esposa favorita*, al final de *Trenque Lauquen*, cuando ambos personajes, Nick y Laura están pasando por momentos de complejidad afectiva. La lectura que se puede hacer de estas escenas carece de una legibilidad estrictamente discursiva, más bien, lo que se transmite es una idea de apertura, de dejar salir aquello que estaba encerrado, que es locura, riesgo, sueño, revelación y potencia, a través de montajes que agudizan la idea de que los personajes están saliendo del espacio de lo civilizado.

Mientras suenan las primeras notas de *Los patinadores* en la película clásica hollywoodense, Nick está intentando mantener la calma mientras ve a Stephen dando un espectáculo desde el trampolín a la piscina del club social al que asisten, produciendo así, por primera vez, la indeterminación emocional de Nick, la cual se repite, al igual que el sonido del vals, en la escena posterior cuando él está sentado detrás de su escritorio mientras no puede dejar pensar en Stephen. El montaje de este plano recorta una miniatura de la imagen en movimiento del etnólogo, y la pega sobre la cabeza del protagonista como si fuera una nube en una viñeta de cómic, la transmedialidad de este plano también remite a la incertidumbre que vive el personaje. Después, en una escena en la que se escucha por última vez el vals, Bianca le pide ayuda a un psiquiatra para que «haga algo» con su marido, y luego, con un tema de trompeta en clave cómica, aparece Nick frente a un espejo jugando a probarse un vestido de mujer. Estas últimas imágenes conforman los bordes del filme para representar la locura del personaje masculino.

Trenque Lauquen (2021), Laura Citarella



En *Trenque Lauquen* estos compases de baile de salón acompañan el andar de Laura cuando sale de un pueblo aledaño a Trenque Lauquen, en ese momento el plano se reencuadra haciéndose más pequeño, y luego, manteniendo esta nueva porción visual, aparece Laura caminando a campo abierto, entra a una taberna cuya temporalidad podría ser de principios del siglo XX; sale de ahí, monta un caballo, se baja y cruza un puente. Todas estas acciones parecen ocurrir en el mundo nuevo de Laura, en un tiempo que da giros inesperados. No hay inhibición en su deseo de caminar, observar y pensar. Sólo nosotrxs lxs espectadores tememos por ella, quizás por eso, podemos sentir cierto alivio cuando entra en la ruina de una casa de ladrillos, y la vemos dormir sobre un colchón viejo que es nuevo para ella, así como también la casa. Laura tiene la suerte de que unas manos desconocidas la proveen de comida, abrigo y zapatos, para seguir andando hasta que vuelve a desaparecer.

No existe un solo plano que responda a lo convencional subjetivo detrás de la cámara, ni en la mirada de Citarella, sino más bien, un ánimo de imaginar, en la distancia, a una mujer que camina mientras cambia de bolso, ropa, zapatos y casa. Es una ensoñación en la que podemos perdernos siendo otra.

#### Referencias

- Le Guin, Ursula K. (2021) *La teoría de la bolsa como origen de la ficción*, en Oficios Varios, disponible en [https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La\\_teoria\\_de\\_la\\_bolsa\\_como\\_origen\\_de\\_la\\_ficcion\\_UrsulaKLGuin.pdf](https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La_teoria_de_la_bolsa_como_origen_de_la_ficcion_UrsulaKLGuin.pdf)



# Reapropiación y resignificación, cuando la basura se convierte en refugio

## El colchón en *No quiero dormir solo* (2006)

Lara Loncharich (Paraguay)

Paraguaya, residente en la ciudad de Villa Elisa, 25 años. Estudiante de Cinematografía en la Universidad Columbia del Paraguay, cursando el quinto año de la carrera. Fotógrafa, audiovisualista y realizadora independiente. En el año 2023, comenzó su productora de audiovisual y cine independiente en colaboración con otros artistas en Paraguay, bajo el nombre de Studio Koati.

En una de las primeras escenas de *No quiero dormir solo* (2006), dirigida por Tsai Ming-liang, varios hombres llevan un colchón que encontraron en la basura. Se movilizan entre todos para llevarlo puesto que es un objeto pesado. Los personajes ocupan la calle como si el espacio público fuera sólo de ellos. La escena muestra todo el recorrido, otorgando la fuerza y el tiempo necesario para representar el trabajo de los hombres. No existe forma de llegar a destino sin interponerse entre la multitud de personas en la calle sosteniendo el colchón con los brazos. No existe vehículo más que el cuerpo, ni mucho menos la privacidad; no es como meter el colchón en un camión y partir sin que nadie te observe en la calle. La vía pública se mezcla con una situación privada, íntima. Lo cotidiano y doméstico se inserta dentro del plano público. El extenso recorrido es observado por la cámara y por el espectador.



*No quiero dormir solo* (2006), Tsai Ming-liang

La película presenta una variada gama de personajes cuyas historias se entrecruzan. Los personajes principales son: Hsiao-Kang (el mendigo, representado por el actor Lee Kang-sheng, quien además interpreta al enfermo), Rawang (el inmigrante indio), Chyi (la mesera y enfermera) y la dueña del comedor. Algo en común que atraviesa a los personajes es que todos se encuentran en situaciones de desventaja social y económica, situación que abarca sectores invisibilizados de la sociedad: mendigos, enfermos, inmigrantes.

Con mucha ironía, en una escena, la dueña del comedor se coloca crema en el rostro, de espaldas al enfermo y a Chyi. Se escucha la radio de fondo, suena un anuncio sobre la importancia de tener un buen colchón. Como símbolo de lo doméstico y lo cotidiano, el colchón se convierte en un objeto muy importante para la trama. Los hombres se apropián de éste objeto desecharo, un objeto que representa un espacio íntimo dentro del territorio doméstico. A lo largo de la película, el colchón es compartido por los personajes siendo el lugar y espacio que éstos habitan rompiendo los límites del espacio íntimo/público. El colchón atraviesa espacios y paisajes: al ser desecharo por alguien va a la basura, de ahí es rescatado para ser reinsertado en el suelo de una habitación y hacia el final es trasladado a la construcción para terminar flotando sobre el agua.

Rawang, un inmigrante indio, encuentra a Hsiao-Kang en la calle herido y lo lleva consigo para cuidarlo, así es como decide compartir el colchón que había recogido de la basura. Tras mucho trabajo de limpieza, consigue dejarlo impecable. Lo cubre con unas fundas estampadas de flores y lo envuelve en un mosquitero rosa. Decora la habitación de tal manera que un espacio destruido pasa a verse acogedor. El mosquitero cumple la función de proteger a ambos personajes, delimita un espacio dentro del espacio, uno que se reduce a ellos dos; un espacio compartido, íntimo, que no logra albergar a nadie más. No sólo se protegen de los mosquitos y otros tipos de insectos por la situación precaria del entorno que habitan, sino

que el mosquitero representa una suerte de protección del mundo. El colchón, encerrado en sí mismo, protegido por la tela translúcida, alberga un universo que sólo comparten éstos dos personajes; un refugio, un albergue, un espacio de intimidad dentro de lo doméstico que los protege de la mismísima habitación en ruinas, húmeda y sucia. Es por eso que, hacia el final, cuando Hsiao-Kang traslada el colchón a la habitación de Chyi, Rawang se enfurece. El espacio íntimo que habían construido dentro de su entorno doméstico, aquel que simbolizaba la relación entre ellos dos se desmorona. Sin embargo, Rawang termina perdonando a Hsiao-Kang dejando espacio para Chyi y los tres acaban compartiendo el colchón.



No quiero dormir solo (2016), Tsai Ming-liang



*No quiero dormir solo* (2016), Tsai Ming-liang

El enfermo y Hsiao-Kang, puestos en comparación, de alguna manera comparten el objeto más importante dentro de la trama, objeto que se repite como amuleto para ambos: el colchón. El enfermo, por su parte, está condenado a reposar postrado en una cama, inmóvil. A diferencia del otro colchón, este personaje es incapaz de deshabitarse su espacio. La cama es inmóvil, pertenece siempre al mismo espacio, a la casa, a lo doméstico, pero a diferencia del colchón que comparten Rawang y Hsiao-Kang, éste no se siente como un hogar. La habitación es fría, de paredes blancas y sucias, con una decoración que parece fácil de confundir con la de un hospital precario. El colchón no es sinónimo de una zona de confort, no existe complicidad ni encuentro, no existen caricias ni apoyo, no existe una relación de intimidad. El colchón del enfermo es solamente un confinamiento, una condena. El espacio doméstico podrá ser un refugio, pero no se compara al refugio que construyó Rawang.

Luego del traslado de Rawang y Hsiao-Kang a la construcción, la atmósfera del espacio que los representa se mantiene a la perfección, aún estando insertado en un lugar aún más inhóspito como es la construcción. El mosquitero funciona como un filtro que protege a los personajes del exterior pero así también como el límite que separa ambos espacios al mismo tiempo que los une, lo que permite al exterior filtrarse lo suficiente. La luna, única fuente de luz y de tono azulado, ilustra una atmósfera de ensueño, ya que los personajes lucen difuminados con el fondo, gracias a la textura e iluminación de la escena. El colchón, aislado en un terreno desolado, en una construcción a medias, entre el gris cemento al descubierto y el azul, evoca un poema aletargado. En la escena final de la película, el colchón acaba flotando sobre el agua mientras los personajes duermen. La habitación de Chyi se fusiona con el agua acumulada en la construcción como una imagen de doble exposición. El ambiente luce como un sueño. El agua, un elemento móvil que nunca deja de fluir, mueve al colchón. Los personajes navegan dormidos, tranquilos, protegidos. No importa a dónde vayan mientras tengan el colchón. Lo que permanece y los acompaña es el espacio que construyeron.

*No quiero dormir solo* (2016), Tsai Ming-liang







# La espesura del tiempo: mujeres en faenas de lavado

Nina Satt Castillo (Chile)

Productora (*Susurros del Hormigón*, 2021) y Educadora/ Tallerista de Cine en el Penal de Menores de la ciudad de Limache (Chile). Colabora con Revista *Oropel* y *El Agente Cine*. Licenciada de Cine de la Universidad de Valparaíso.

*“Afinó sus oídos en los chismes de peluquerías, con las lavanderas en el río (...)”*

*Lucrecia Martel a Pedro Almódovar*  
Discurso de Homenaje en la 76<sup>a</sup> versión del Festival de Venecia.

I.

No son las mismas manos, pero coinciden. Tanto en literatura como en el cine es posible dar con diferentes usos narrativos en las imágenes donde aparecen mujeres en faenas de lavados. La convocatoria no varía mayormente, siempre se trata de feminidades. Con el tiempo he ido pesquisando estas imágenes y he podido dar cuenta que dichas acciones se emplean para el giro de determinados eventos como en el caso de *Mundo Herido* de Méndez Carrasco.

*Ante los acontecimientos presenciados, opté por correr para avisarle a la madre de Pitopán sobre la suerte de los muchachos. Se hallaba lavando viejos trapos descoloridos y, al verme, se tocó la cintura, se pasó un brazo por la boca salpicada de lavaña y se desplegó la lengua:*

—¿Por qué no andáis con los cabros, Curipipe?

—Es que los detuvieron los pacos<sup>1</sup> del Barón y se los llevaron...

<sup>1</sup> Pacos = policías.

Imágenes como latencias. Usos destinados a transparentar el rol vinculado –forzosamente– sexogenericamente. Mayormente son madres o hijas cuyos espectros etarios varían. Dígase que esas manos lavando de niñas pueden ser las de una madre que es a su vez una niña-mamá, o que esas manos de madre pueden ser igualmente las de una hija lavando junto a unas manos de más edad. De cualquier modo, siempre son mujeres las que lavan, y al hacerlo, damos con un lugar de mundo: una obediencia histórica como forzada en la realización de las labores domésticas y de cuidado.

Sin embargo, al detenernos en las corporalidades que hacen posible dicha obediencia, y en el gesto en sí de lavar, damos con que su uso en la narración pierde su oportunidad significante toda vez que nos detenemos en él, como quien pudiera desprogramar el monopolio de esta configuración biosociopolítica para generar otros sentidos y otras recepciones.

Sin embargo, es preciso revisar determinados materiales y archivos que dan cuenta de la evidencia sostenida en el tiempo. El grado cero de estos trayectos –una vez más– fue *El Chacal de Nahueltoro* (1969) de Miguel Littin, específicamente el primer encuentro entre Rosa Rivas y el andariego que la ultimaría. Ella se encontraba colgando en el tendedero cuando de pronto nota la presencia del foráneo acercándose a su hogar. Una vez ahí él pide agua. Sin que Rosa se percatara, el hombre toma el hacha para cortar los retazos que no vemos en escena. Escuchamos el golpe del hacha en la madera. Nadie sale a repeler su presencia, ni el marido difunto ni los inquilinos de la hacienda. Una de las hijas trae el agua pedida. Rosa lo recibe como se nos enseña a recibir al que llega de lejos.

Y creo que es porque Luis Cornejo fue productor de esta película que siento una cercanía entre esta escena y un pasaje de uno de los cuentos de Barrio Bravo.

*La lavandera estrujó paño por paño y los iba tirando en un tarro grande de dos orejas; puso otra vez el corcho en el desaguadero y abrió la llave de agua. Tomó el tarro y lo llevó hasta los alambres, empezando a colgar los paños al sol. Volvió a la artesa y vaciando otra bolsa de paños, los sumergió en el agua con las manos hasta que estos empapados se mantuvieran bajo el líquido, se pasó las manos mojadas por la cara, subiéndoselas hasta la frente, y en seguida, las bajó hasta el mentón y volvió a subirlas hasta los ojos y las estuvo en los carrillos. Así se quedó unos segundos con los ojos perdidos en la distancia. Fue cosa breve, pero esa mirada decía mucho ¿En qué pensaba? Esos segundos eran raros en ella y podría decirse que le hacían mal, o que por lo menos le daban mucha pena. Mojándose las manos otra vez y se las pasó por las crines, se arregló las dos peinetas que le sostenían el moño y volvió a su trabajo.*

Las imágenes de este grado cero se extienden a los tendederos de *Valparaíso Mi Amor* (1969) de Aldo Francia cuando la vecina se encuentra colgando sábanas ajenas recién lavadas. Irrumpen lxs hijxs del compadre preso jugando en el espacio de la artesa. Las sábanas limpias caen al barro. Lxs niñxs salen fuera de cuadro tras la ira desatada de la lavandera.

En todas estas imágenes –en las escenas anteriores y en ésta– tengo cansancio y precariedad. En lo tocante a las películas, ambas historias inauguran el nuevo cine chileno enhebrando imágenes que se sirven del cansancio de mujeres y de niñas-infancias vulneradas. ¿Es acaso posible pensar estos usos narrativos como algo que solo convergen en decisiones estéticas? ¿Cuál es la materia preciosista de las condiciones lacerantes de esas niñas que aparecen en la película, de esos roles maternos a la deriva?



*Morir un poco* (1966), Álvaro Covacevich

Todo este continuo de imágenes y preguntas traen para sí las imágenes en blanco y negro de mujeres sin rostro que lavan en *Morir un poco* (1966) de Álvaro Covacevich, como quien diera con la pervivencia de un precedente: en el plano podemos reconocer a una niña lavando.

En *Cuartito Rosa* (1991) de Sergio Navarro, sin dejar de colgar ropa en el tendedero, la madre de Magi va respondiendo a cámara que viven de allegadxs, que antes vivían en la población La Victoria, y que ella siempre ha sido sola con su hija, y que el padre de la Magi no es parte de ese cotidiano. También aparece una niña-madre lavando pañales. Magi le pide un vaso con agua. Las separa un cerco donde sus miradas se alcanzan. La actividad del lavado no es tanto obediencia como sí la sola complicidad de los encuentros posibles. Entonces agua para beber, agua para lavar: niñas-madres-mujeres-tendederos.



*El Hombre cuando es Hombre* (1982), Valeria Sarmiento

Al lado de estas imágenes: la niña que sonríe con las manos enjabonadas en *El hombre cuando es hombre* (1982) de Valeria Sarmiento, seguidamente de la mujer que suspende el lavado para saludar a la cámara en *Caminos de liberación* (1985) del grupo Chaski y la mujer de edad que restringe en *L' Argent* (1983) de Robert Bresson. Nombrar fotogramas como quien sostiene evidencias para transparentar la operación que hay de fondo: artesas, clase y género.



*Caminos de Liberación* (1985), Grupo Chaski

Teresa de Lauretis cita a Claire Johnston para puntualizar que no solo tenemos que dar con nuevas formas de narrar, de igual manera tenemos la urgencia de construir medios por los cuales podamos interpelar al cine burgués patriarcal. En su idea de querer expandir la cercanía abordada por Laura Mulvey entre «Sadismo y Narración» en *Alicia ya no*, de Lauretis insiste que la figura del deseo no es gratuita y que la misma, según como sea articulada, puede ser determinante en el mapa de sentido que las películas proyectan en términos de roles. Esto último de Lauretis lo ha formulado insistentemente para entender la configuración biopolítica del género, y con esto, las repercusiones transhistóricas que el cine ha desplegado y definido en nuestros imaginarios sociales a través de la recepción que hacemos de él. Todo esto da cuenta de la obediencia señalada anteriormente, obediencia que, si bien es servicial con la estructura patriarcal vigente, de igual forma las imágenes que hay –y que se crearán– de mujeres lavando, hoy son medios que tenemos para desprogramar, apelando que la sola colectivización de estas imágenes –su puesta en urgencia– nos permitirá construir narraciones que atenten con la operación sostenida. Y es que imágenes de mujeres lavando no solo son mujeres lavando.

## II.

Lucrecia habla de Almodóvar como el niño más fuerte y se le quiebra la voz. En el discurso que le entrega el año 2019 en el Festival de Venecia, Martel lo retrata como alguien que supo guarecer en las imágenes de divas y mundanidades cuando el franquismo hacía estallar a un territorio por la ficción de la patria única. Ahí estaba Pedro niño «afinando sus oídos en los chismes de peluquerías, con las lavanderas en el río, en callejones de adictos insomnes, en el cotilleo de lxs vecinxs». Y ahí estaba el cine protegiéndolo de la «inutilidad moral» que asediaba esos primeros lugares de la ternura.

Y lo que quedaba de ese asedio era precisamente una infancia cuya escucha atenta encontró refugio. Lucrecia continua y expone el coraje de *El Deseo* en esos derroteros que nos pertenecen enteramente. Esos lugares incómodos donde mujeres y disidencias se desenvolvían rompiendo los esquemas del buen gusto y la armonía. Un barroco que logró vandalizar la estructura hierática del fascismo con gestos que hoy son parte de nuestros acervos biográficos, de las imágenes de nuestras tías y madres con lacas, flequillos, calzas fosforescentes y papeles murales saturados.



*L'Argent* (1983), Robert Bresson

Hay una verdad enorme en este discurso que nos regala Lucrecia: «(...) Mucho antes de que las mujeres, los homosexuales y las trans nos hartaremos en masa del miserable lugar que teníamos en la historia, Pedro ya nos había hecho heroínas».

El cine no puede ser otra cosa que poner los rostros que faltan. De ficcionar y representar esos lugares socavados por la instalación de los modelos biosociopolíticos y económicos que pulverizan y extermen las otras vidas posibles. Estos registros de mujeres lavando no tienen que ver con enhebrar una trayectoria sino con zurcir las partes reparándolas de su tercerización. Porque el cine puede mancillar al mismo tiempo que subsanar. Cuando estas imágenes se proponen, cuando damos cuenta del lugar socavado entregado a la representación de la feminidad, se nos presenta una temporalidad cuya posibilidad guarda relación con la preservación de vivencias. Y ahí lo mandatado por el patriarcado puede cancelarse o sencillamente dejar de operar en la dirección binaria de la diferencia. Porque el cine puede mancillar al mismo tiempo que subsanar.



*¿Dónde está la casa de mi amigo? (1987), Abbas Kiarostami*

Y no tengo claro cuál es la función específica que cumplen las escenas de mujeres lavando, pero existen. Es posible catastrarlas. Lo importante de conmoverse tiene que ver con atisbar los lugares del archivo como si se tratases de huellas. Con hacerse parte. Con imprimir un aspecto de la mirada que hasta ese entonces no reportaba importancia alguna. Entonces mujeres lavando y colgando ropa. Entonces implicarse, hacer cuerpo esa conmoción. Insistir con las imágenes como evidencias como si se tratase de una operación: un cúmulo de diversas procedencias –países y años– transparentando la concatenación forzosa de un rol histórico al que fuimos

asignadas. Todas estas evidencias son correspondencias con imágenes que conozco de antemano:

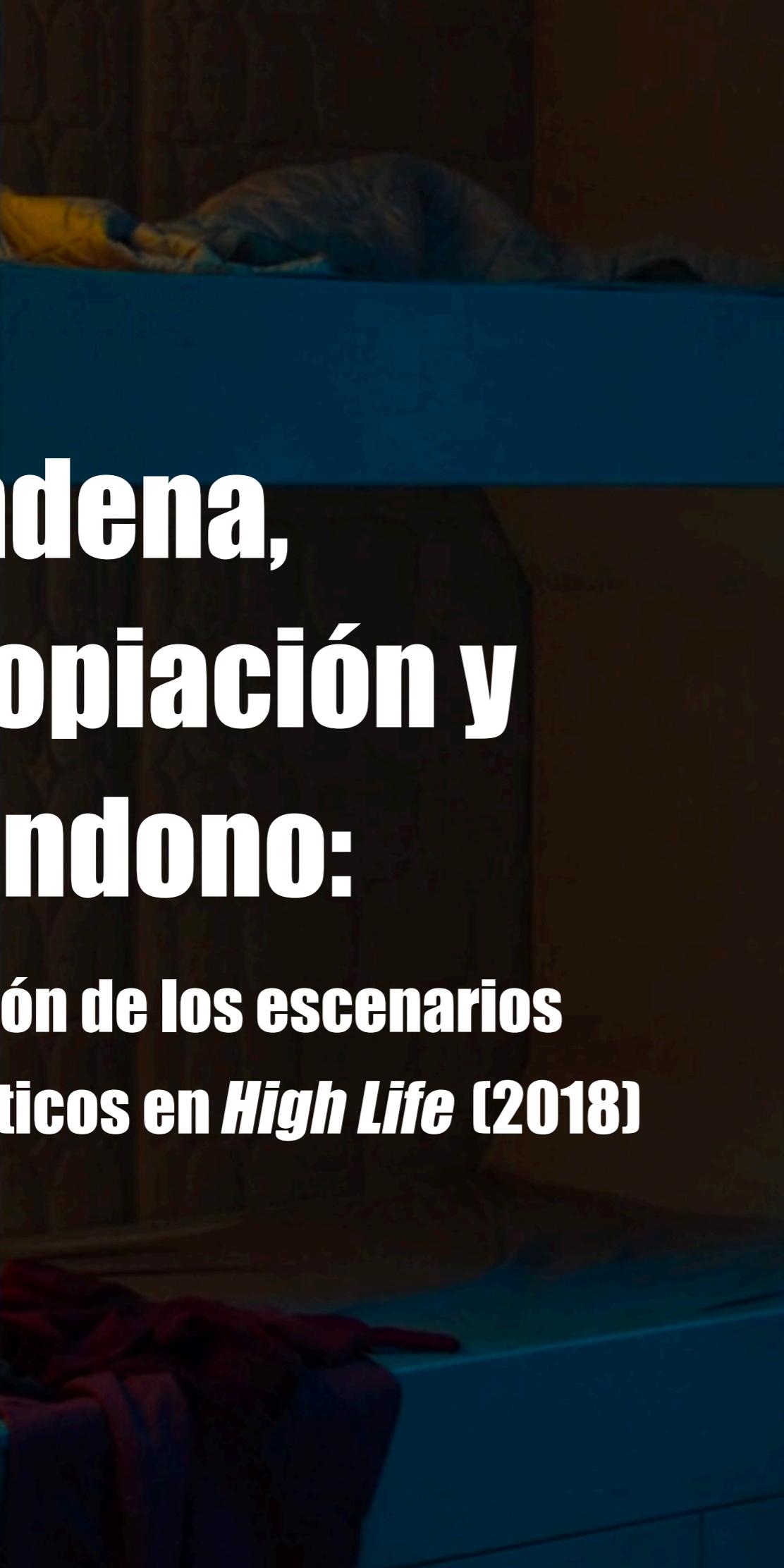
*Mis madres lavando.*

*Esmalte de uñas percidido por el roce que produce la vocación de sacar manchas.*

*El gesto de pasarse la parte seca de la mano para correr el flequillo con laca.*

*Las miradas gachas mirando la prenda mojada.*

*La ocupación de artesas y lavaplatos.*



# Condena, apropiación y abandono: mutación de los escenarios domésticos en *High Life* (2018)

Alexandra Vazquez (Paraguay)

Crítica de cine (*El Espectador Imaginario*, *La Pistola de Chéjov*), docente y guionista. Máster en Crítica Cinematográfica egresada de la escuela Aula Crítica de Barcelona, y Lic. en Cinematografía de la Universidad Columbia del Paraguay. Miembro de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) - Capítulo Paraguay

Tenías razón, papá. Tenías razón. Lo siento.  
Tengo ya todo lo que necesito aquí.

High Life (2018)

Un invernadero, donde crecen algunas frutas y hortalizas. Un zapallo, un zapato. Al subir las escaleras, un pasillo oscuro. El piso brilloso y las paredes acolchadas recuerdan a un asilo. ¿Es eso una mancha de sangre? La cámara ingresa a una de las habitaciones y desciende al suelo. Dentro de una cuna improvisada de caños, bidones y redes, un bebé balbucea sus primeras palabras, mientras afuera, en el espacio, su padre arregla un desperfecto de la nave. El astronauta es Monte, quien vive a bordo de una nave espacial con su hija Willow. Aquí, a millones de años luz de la Tierra, aislados de otras personas y de cualquier tipo de contacto humano, perderse en el abismo es fácil: un pequeño desliz conduce a las profundidades del alma, así como un desperfecto técnico alimenta la paranoia y recuerda que la existencia es nada más que prescindible.

*High Life* (2018) transita sobre tres tiempos, la rutina diaria de Monte y de Willow pequeña, un tiempo pasado donde Monte formaba parte de una tripulación enviada en una misión suicida a un agujero negro, y el encuentro de Monte y Willow, ya adolescente, con otra nave espacial de iguales características a la suya. La voz en off de Monte describe el sufrimiento de lxs condenadxs, adolescentes convictxs a pena de muerte o cadena perpetua que vieron en la propuesta una salida posible del encierro, la posibilidad de viajar al espacio y servir a la ciencia. Quizás por inmadurez, por ingenuidad, o por un poco de ambos, desconocían el destino final del encargo.

*High Life* (2018), Claire Denis



El sufrimiento se percibe en el relato al que nos conduce el protagonista, pero interesa aquí las formas particulares de habitar los espacios de la nave espacial en relación a sus habitantes, pues la película de Claire Denis empieza y termina contemplando esos escenarios vacíos impregnados de huellas humanas que insinúan su presencia sobre superficies aparentemente impolutas. Digo impoluta, porque el cine de ciencia ficción nos ha condicionado a esperar una cierta codificación cromática y material donde predomina el blanco y el metal cromado, así como los cables, los chips, las pantallas, los robots y la alta tecnología. De manera similar, en dicho género es común encontrarse con cuerpos híbridos donde la dualidad máquina y organismo plantea su conflicto central en tanto que el acoplamiento de una criatura conformada en parte por una realidad social y en parte por mecanismos artificiales suscita rechazo y desconfianza.

En *High Life*, sin embargo, lo abyecto es el combustible que permite la vida a bordo de la nave. Sin posibilidad de obtener provisiones de alguna estación cercana, el sudor, las heces, la orina, es decir, los desechos corporales íntimamente propios del ser humano, son indispensables para sustentar la maquinaria de supervivencia. Aquello que causa perturbación, que se expulsa del cuerpo como sustancia impura se filtra y se procesa hasta volverlo potable de nuevo; lxs tripulantes de la Nave 7 beben su orina y riegan las plantas con agua tratada de la cloaca. Estos tanques no se esconden, de hecho, se encuentran a plena vista en cada lugar donde transitan lxs personajes, a veces incluso en forma de un bebedero comunitario. Máquina y hombre presentan más similitudes que diferencias: ambos generan desechos líquidos (en una escena, un caño de escape arroja al suelo un fluido lechoso), y los seres humanos a bordo de la máquina son meros engranajes –reemplazables y descartables– dentro de la caja. Poco o nada importa que ellxs regresen a la Tierra, porque allí también ellxs son desecharables, la escoria de una sociedad que prefiere arrojarlos al vacío, dentro de la caja metálica que los contiene, que pretender cualquier intento de reinserción; pareciera que el gasto operativo es menor que su estadía en la cárcel. Y tal como los fluidos, que adquieren la forma del recipiente que los contiene, lxs condenadxs se amoldan y se adaptan, sea a una celda, una habitación compartida, o incluso a los intentos desesperados de la doctora Dibs por cultivar fetos en un escenario imposible.

*High Life* otorga una carga dramática a ciertos espacios cotidianos recurrentes: el dormitorio, la huerta y el consultorio médico. Lo que ocurre en estos espacios, la entrada y salida de los personajes dentro de estas habitaciones, configura una imagen doméstica particular, siendo la nave el reemplazo de la casa, y por ende, el epicentro de la existencia humana en este microhábitat. La nave, a su vez, constituye el hogar del agobio, ya que lxs habitantes conviven presos allí dentro. En vez de rejas, cadenas, y camisas de fuerza, lxs tripulantes habitan un espacio público donde no existe la privacidad ni tampoco la posibilidad de cambio. La huida implica un suicidio meditado, y la resistencia conlleva al aprisionamiento, los brazos sujetados a la litera. El baño, o algún cuarto que aloje las instalaciones higiénicas de una casa, tampoco existe, por lo que deduce la reducción de estas personas no solo al confinamiento sino además a una disminución de su condición humana. Las únicas puertas que existen, o al menos las que vemos abrir y cerrarse en toda la embarcación, son las que conducen al espacio, las que deben ser abiertas sólo con el equipamiento apropiado. El cuerpo, entonces, se adapta.

*High Life* (2018), Claire Denis



Flotando en el espacio, la forma de habitar la nave se asemeja a una espera continua. ¿De qué? Llegar a destino, quizás, o tal vez perder la fe, o, en su reemplazo, engendrar una vida y conseguir lo inconcebible como prueba irrefutable de la permeabilidad humana. En este interín, los personajes duermen, se masturban, se drogan, y se lastiman para no drogarse. Salvo una escena donde lxs aeronautas realizan ejercicio físico a lo largo del pasillo, el trabajo que realizan dentro de la nave es inexistente. No sabemos quién hace qué, ni para qué, ni tampoco por qué su presencia dentro de la nave es útil, más que el cometido final de atravesar un agujero negro. De hecho, los reportes que realizan a diario están desfasados en el tiempo: cuando sean recibidos en la Tierra, habrán pasado centenares de años. La invisibilización del trabajo refuerza la idea de la nave en su totalidad como un único escenario doméstico; solo afuera realizan las labores de manutención o de índole científica.

En esta espera, el único objeto de entretenimiento dentro del hogar espacial es una pantalla que recibe imágenes aleatorias de la tierra. Su funcionamiento es desconocido y tortuoso; aun cuando genera descontento tampoco se prescinde de ella. A través de esta ventana, lxs tripulantes observan eventos pasados como la celebración de una misa o un

niño corriendo en la playa, imágenes mundanas que se refieren a una vida que ya no tienen y no volverán a tener nunca. El consumo del contenido ofrecido sin discriminación posible sugestiona el conocimiento; más que un virus, esta pantalla-televisión es una herramienta de adiestramiento sin rostro.

Si el cuerpo se adapta a la ingratidez, así también los espacios se despojan de su frialdad inicial a medida que son absorbidos y asimilados como un terrario. Cuando la ciencia exige pulcritud, es imposible borrar los rastros del paso humano dentro de estos espacios asépticos. El laboratorio, blanco y azulado, se tiñe de amarillo. En vez de ser un espacio de investigación, se convierte en un centro de fertilidad y luego maternidad, pero también es el lugar de tránsito para aguardar la siguiente dosis de somníferos. Las luces del pasillo también disminuyen en intensidad, pues no existe ojo que pudiera aguantar semejante luz blanca todo el día, mientras las paredes se manchan y se rayan con palabras y gritos. De la misma manera, con los años, la huerta ya no se destina sólo para el cultivo, sino que se convierte en un lugar de culto, un confesionario verde y húmedo, el refugio ideal para los más desamparados y lugar de descanso final para otros.



La fuerza de gravedad condiciona un arriba y un abajo, el suelo y el cielo, pero en el espacio, ante la falta de un horizonte, la atracción de los cuerpos al piso y la ubicación de la cámara trazan una línea imaginaria que divide la nave en dos: existe un espacio superior donde se encuentran los dormitorios, el laboratorio y la cocina, y existe un espacio inferior, por debajo, al que se desciende por una escalera. En *High Life*, descender al nivel inferior conduce a espacios transitorios donde yace el alivio. En este espacio por debajo se encuentra la huerta, la salida al exterior, y el único cuartito con una puerta ciega, aquel al que denominan La Caja. Aquí dentro, una variedad de objetos (fálicos o no) se encuentran a disposición del

goce del usuario, un dildo, un caballete, unos amarres de cuero. La habitación, pequeña y oscura, sirve únicamente a ese propósito individual. Lo erótico se vuelve mecánico, como un trámite más en la rutina diaria aunque tal vez sea el único momento en que unx pudiera encontrarse solx. La Caja supone un breve lapso de intimidad, pero quienes la usan saben que después vendrá otro más a utilizarla, y que los espacios y los utensilios de placer son compartidos al igual que cualquier otro artefacto dentro de la nave. En este sentido, se enfatiza aún más la ausencia de espacios privados; la pieza de masturbación es también tan pública como un baño público, valga la redundancia.

El descubrimiento de la Nave 6 coincide con la primera menstruación de Willow, y a nivel emocional, define el tránsito de la pubertad a la adolescencia. Cuando había aprendido a caminar prendida de la mano de Monte, ahora aprende a rezar imitando el comportamiento de las personas en la Tierra que absorbe de la pantalla. Desconoce el sufrimiento, pero sabe reconocerlo, siente miedo, pero sabe disimularlo. Pero el mayor aprendizaje ocurre a la fuerza, cuando ambos llegan al agujero negro y deciden abandonar la nave en la espera de que puedan atravesarlo y cumplir la misión. Ya sin máscaras, sin trajes, en un espacio oscuro indeterminado, padre e hija se toman de la mano y caminan hacia una luz amarilla. El destino es incierto, la emancipación, una utopía. Mientras la luz blanca los envuelve y copta el cuadro, solo una cosa es segura: todo lo que necesitan siempre estuvo ahí.

*High Life* (2018), Claire Denis





# escenarios domésticos

*“Nos entrenamos mutuamente en actos de comunicación que a duras penas comprendemos. Somos, constitutivamente, especies compañeras. Nos construimos mutuamente, en la carne. La una significativa para la otra, en la diferencia específica, manifestamos en la carne una terrible infección evolutiva llamada amor. Este amor es una aberración histórica y un legado naturocultural”.*

*Haramay, D. J. (2003). Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa. Chicago: Prickly Paradigm Press.*



ALEKSEI Sofía Bruccho



EKATERINA Sofía Bracco



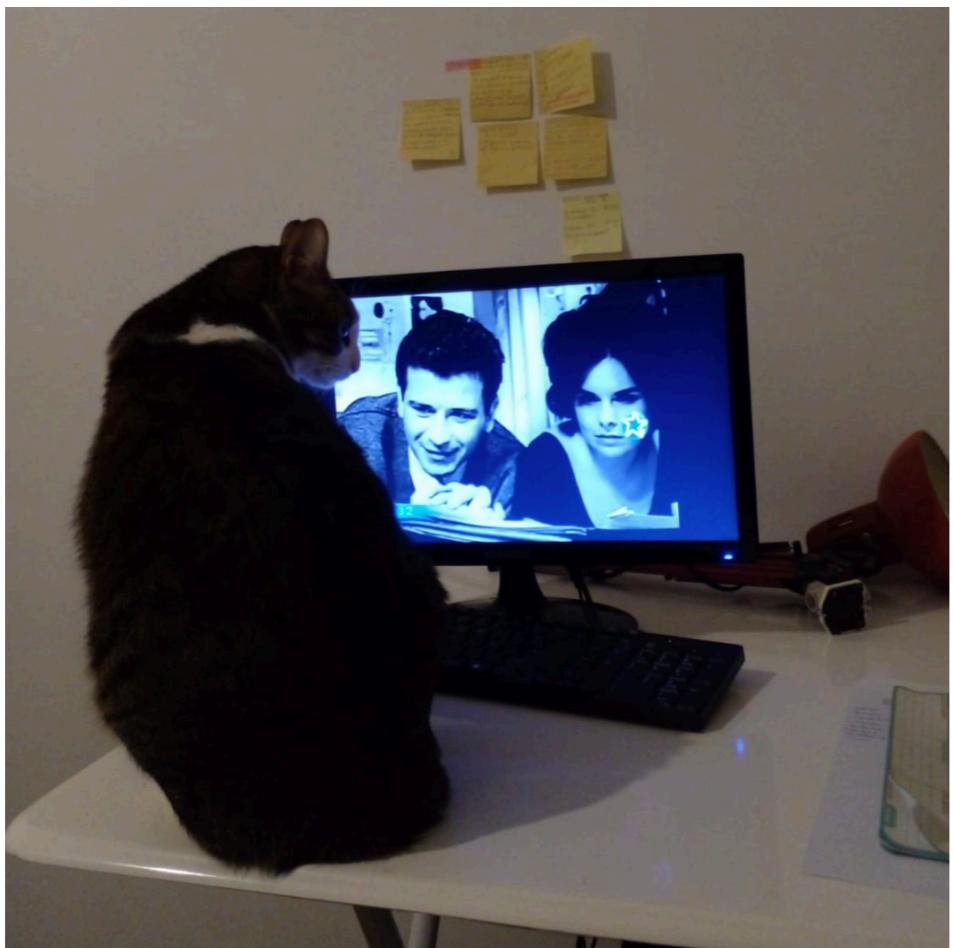
MANÚ Carolina Benalcazar



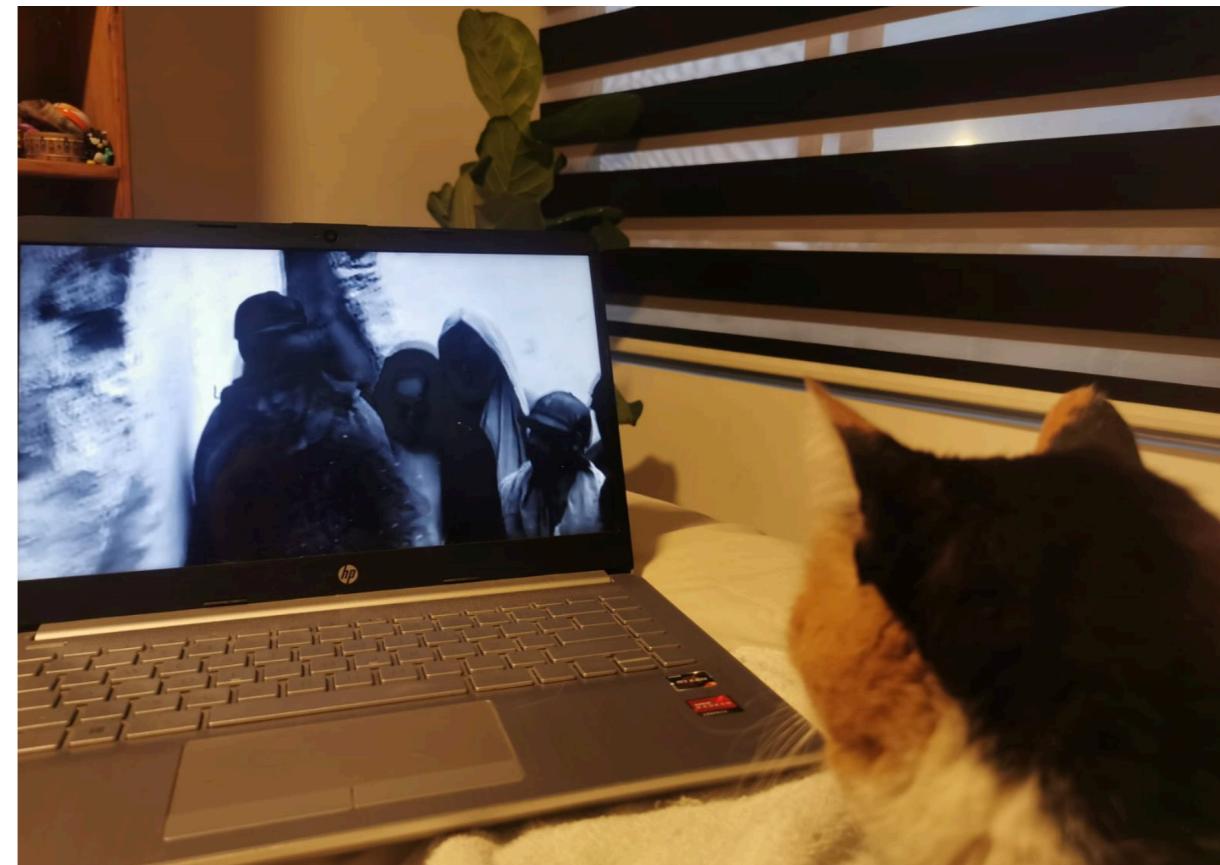
HARU Karina Solórzano



MEL Alba Villarmea Sancho



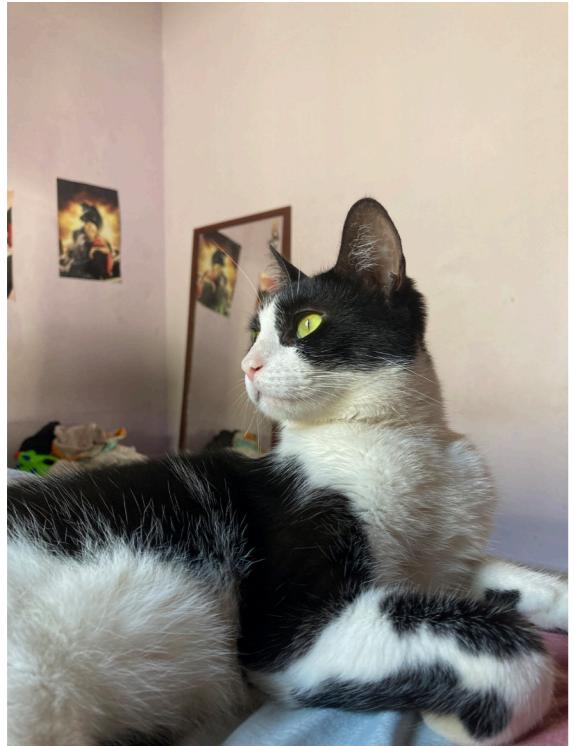
OLIVERIO Candelaria Carreño



SUKI Karina Solórzano



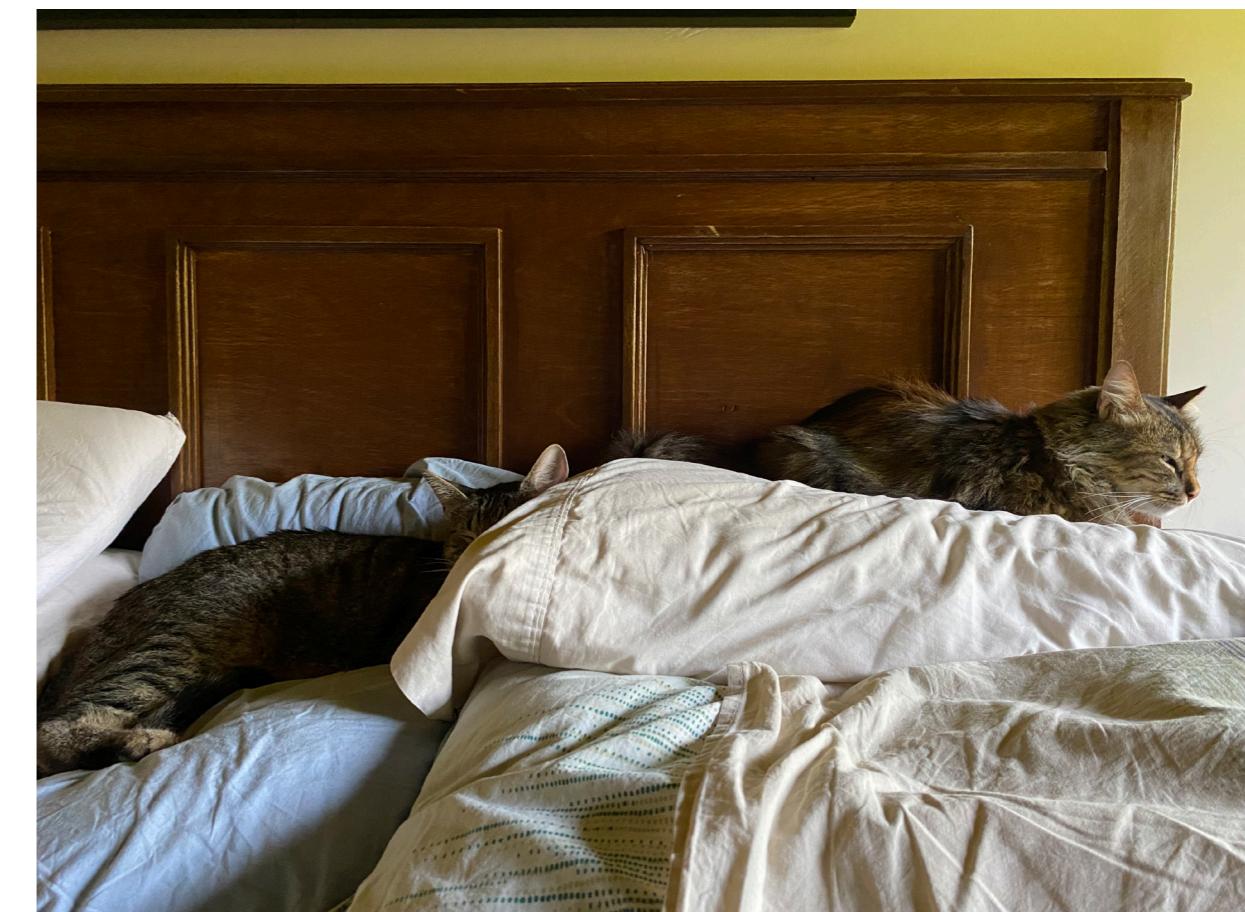
TSUKI Lara Loncharich



OREO Lara Loncharich



PALTA Karina Solórzano



GEORGE Y PUPITA Alexandra Vazquez



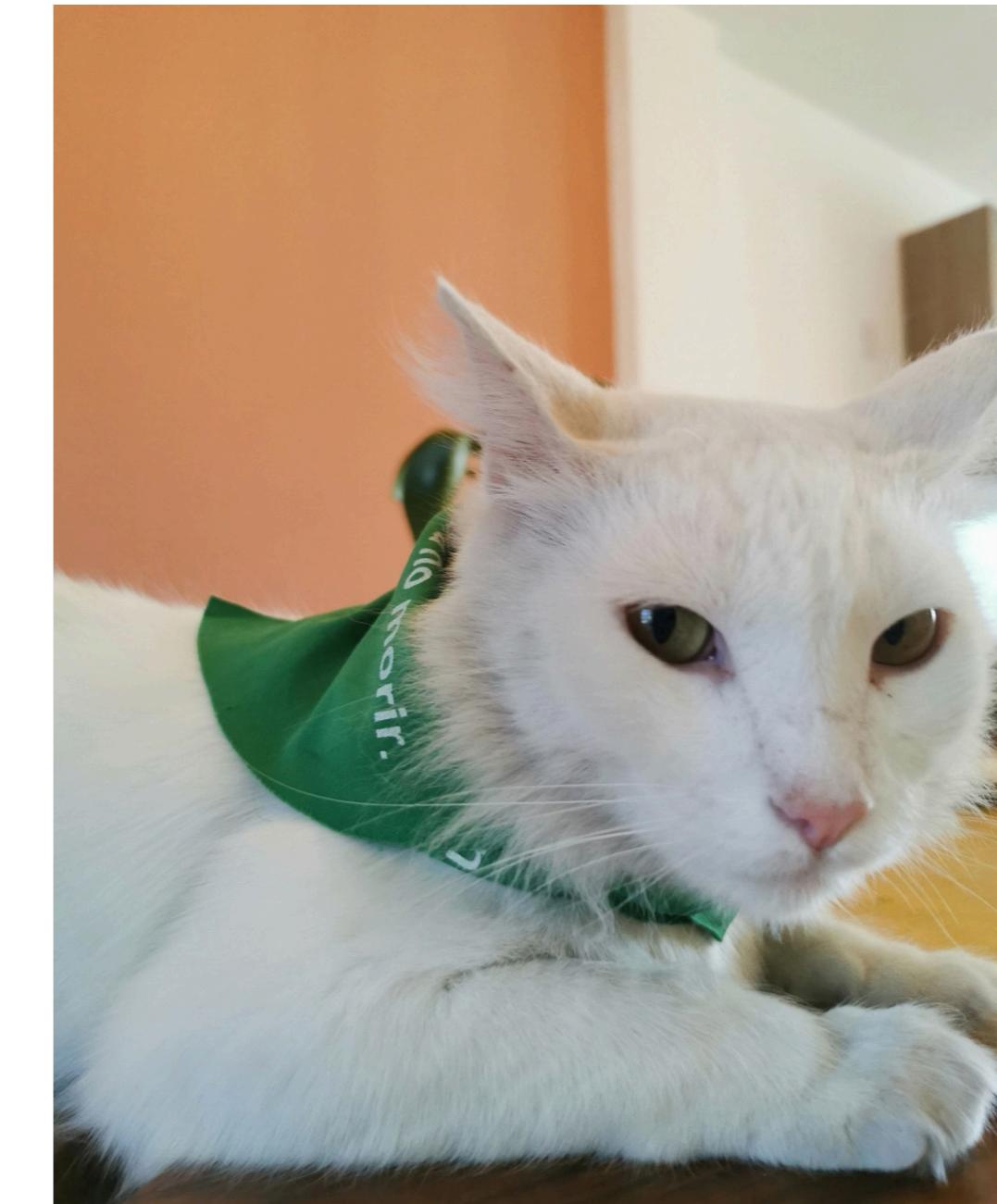
PICHICUÁS Gabriela Roman Mérida



SONNY Viridiana Marin



PINA Camila Rioseco



KIKI Karina Solórzano



ÑAÑA Nina Satt Castillo



NINA Y ROY Azul Aizenberg

# la rabia

## video- ensayos

*Caminando o llorando* (2021)

Libertad Gills (Ecuador)

Cineasta, investigadora, profesora universitaria y crítica independiente. Ha publicado textos y video ensayos sobre cine en *Senses of Cinema*, *Desistfilm*, *La Furia Umana*, *Short Film Studies*, *God/Art*, *Fuera de Campo* y *Cartón Piedra*. Forma parte del colectivo de investigación cartográfica y creación audiovisual *Guayaquil Analógico* y co-dirige el proyecto curatorial *Rialécticas*. Es autora de *La crítica es una escuela: Conversaciones sobre la crítica de cine en América Latina* (*UArtes Ediciones*, 2022) y *Guayaquil en ruinas: Cartografía filmica de una ciudad* (*Guayaquil Analógico*, 2023).



“Mientras camina por una habitación o mientras llora por la muerte de su padre, apenas puede evitar imaginarse caminando o llorando”. -John Berger

Video ensayo basado en textos de John Berger (*Ways of Seeing*, 1972) y Laura Mulvey (“Visual Pleasure and Narrative Cinema”, 1975), con imágenes y sonidos de *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) y *F for Fake* (Orson Welles, 1973).

Presentado en la conferencia internacional “Teaching Women’s Filmmaking” en Istanbul Bilgi University, el 17 de abril de 2021

<https://vimeo.com/496710882>

# la rabia

## rabia expandida ))))

*(selección curada por el  
equipo editorial).*

*La sonriente Madame Beudet* (1923)

Germaine Dulac (Francia)



El espacio de la casa, un lugar de opresión; el paso del tiempo vivido con hastío, un jarro de flores y el mismo horizonte afuera, todos los días, como recuerdo permanente del agobio del matrimonio. La sonriente Madame Beudet no sonríe. Enajenada y desconectada, el grotesco con que Dulac decide filmar al marido dan cuenta de un personaje aborrecible, que exuda machismo por sus iris y dientes filmados en primer plano. La casa, a Beudet, parece que se le viene encima, con sus fantasmas incluídos. Las piezas de Debussy en el piano, o las revistas modernas parecen ser su escape a una cotidaneidad matrimonial que la abruma... y, también, algunas ensoñaciones turbulentas que le devuelven otra imagen en el espejo del tocador.

Germaine Dulac (1882-1942), cineasta, crítica, periodista francesa, feminista, forma parte de la palimpsestica historia de nombres que conforman la genealogía histórica de las mujeres en el cine. *La Sonriente Madame Beudet* (1923) logra una aguda e irónica crítica a la sociedad de la época (que encuentra, increíblemente, algunos ecos en la actualidad) y forma parte de los albores iniciales del cine entrelazado con ideas feministas. Con la llegada del cine sonoro, Dulac se dedicó a filmar documentales, trabajando en los noticieros de Pathé y Gaumont.

<https://www.youtube.com/watch?v=9r1f7vyvE8c&t=560s>

*The Private life of a cat* (1954)

Alexander Hammid (Austria - Estados Unidos)  
Maya Deren (Ucrania - Estados Unidos)



Una pareja felina en la ventana de un departamento, él baña a la gata, sus orejas se juntan. Alexander Hammid y Maya Deren filman a sus gatos antes y después del nacimiento de cinco mininos. Observamos la preparación de la futura madre en la búsqueda de un lugar para su familia, el nacimiento de los pequeños, la alimentación, los juegos de los bebés y sus primeros pasos; el cuidado y el aprendizaje ante la mirada atenta de sus padres. La maravilla de observar los pequeños milagros de lo cotidiano en aquellos que nos acompañan.

[https://www.youtube.com/watch?v=jWQ6Eq\\_QUfM](https://www.youtube.com/watch?v=jWQ6Eq_QUfM)

*Cat's Cradle* (1959)

Stan Brakhage (Estados Unidos)



El ojo, en constante movimiento, se entrega a un cine de los sentidos, al recorrido que propone Stan Brakhage en los espacios que cobijan objetos cotidianos: un mantel, un empapelado floral, una tela bordada, un jarrón. Teñidos por el rojo, el encuentro de dos mujeres y dos hombres se interrumpe con la presencia de un gato negro, o quizás sería al revés, la presencia humana como irrupción en lo doméstico animal. La repetición y la velocidad de cada cuadro despliega un ritmo frenético y ardoroso; con esta luminiscencia, con esta ligereza, lo ordinario se vuelve excepcional: mientras las luces bailan entre el sueño y la vigilia, los cuerpos se desnudan, el gato se acicala y la cortina se cierra.

<https://www.youtube.com/watch?v=Cur2P5Ym3Yw>

A close-up, low-angle shot of a man lying in bed. He is looking directly at the camera with a pained, distressed expression. His skin is dark, and he appears to be in a state of physical or emotional suffering. The background is dark and out of focus, suggesting a bedroom at night.

# la rabia

larabiacine@gmail.com

[www.larabiacine.com](http://www.larabiacine.com)

