

MARÍA ANDREA VORIA

**Géneros contingentes. Luchas por
el reconocimiento en contextos
de crisis social**

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LA DRA. MARÍA JESÚS
IZQUIERDO BENITO

DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

FACULTAT DE CIÈNCIES POLÍTiques I DE SOCIOLOGIA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

MARZO, 2014

III.II EL SOSTENIMIENTO DE LA VIDA ANTE LA CRISIS

A lo largo de este capítulo, me propongo considerar el modo en que los sujetos enfrentan la lucha por la supervivencia, en términos materiales como sociales, a nivel de sus interacciones sociales, y el campo de posibilidades o alternativas vitales a las cuales hacen frente. Consideramos en ambos films el sostenimiento de la vida como un dilema que se expresa a nivel tanto subjetivo como relacional, en el marco de una sociedad en crisis como la argentina alrededor del año 2001.

El análisis de los films nos enfrenta ante distintas dimensiones de la lucha por la supervivencia; por un lado, la *material* en su expresión más radical que pone en juego la vida misma, ante la imposibilidad de encontrar caminos que garanticen la supervivencia en su sentido más primordial; y por el otro, la *supervivencia social*, que cuestiona la posibilidad de un sujeto de ser reconocido en cuánto tal por el otro, así como de reconocerse a sí mismo frente a la embestida de la crisis tanto a nivel relacional como subjetivo.

Resonancias sobre la crisis

En vistas al abordaje empírico de los films seleccionados que recorreremos a partir de este capítulo, entiendo por *crisis sociales* procesos históricos que ponen al sujeto a la deriva en términos tanto de existencia material como de reconocimiento social, dejando al descubierto la vulnerabilidad y la precariedad humana que el capitalismo se ha empeñado en negar, y donde los dictámenes de la división sexual del trabajo hacen agua a la hora de sostener la producción y el sostenimiento de la vida. Sin embargo, paradójicamente, pueden resultar escenarios propicios para el surgimiento de discontinuidades, fisuras, en relación a las normas sociales y de género hasta el momento imperantes. En este sentido, para Jorge Gaggero, director de *Cama Adentro*: “También el 2001 está envuelto en esa posibilidad de liberación, de liberarte de tu clase, de caer. De realmente caer, de dejarte caer y tomarlo como algo no traumático, sino como un aprendizaje de vida”.

Desde nuestro objeto de investigación, la cuestión radica en pensar, a partir de los próximos tres capítulos de análisis, qué sucede cuando aquellas categorías sociales fundantes de nuestro ser social, pierden sustento y significancia en la estructura social (como puede ser la figura de *trabajador* a lo largo de la crisis de 2001 en Argentina,

donde el desempleo alcanzó como veremos más adelante, cifras estrepitosas) y dejan al sujeto a la deriva en términos tanto de existencia social como de reconocimiento mutuo.

Butler en ese sentido sugiere que la amenaza de la pobreza y la lucha por la supervivencia deben pensarse desde el aporte que puede significar la *fantasía* en tanto camino que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a los otros de una forma diferente. “La fantasía es lo que establece que lo posible puede exceder a lo real; la fantasía señala una dirección, señala hacia otra posibilidad, y cuando esta otra posibilidad está incorporada, entonces la hace propia” (Butler, 2006: 306).

Para Žižek, la noción psicoanalítica de la fantasía no puede ser reducida a un escenario fantástico que opaca el horror real de la situación, sino que, al contrario, la fantasía está del lado de la realidad, apoyando al sujeto a soportar el “sentido de la realidad”. En contextos donde el sujeto sufre una “pérdida de realidad” y comienza a percibir lo real como un universo “irreal”, como puede ser nuestro caso de análisis, este universo pesadillesco no es “una mera fantasía” sino, por el contrario, es lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía (Žižek, 2005).

Así, podemos pensar que el cine producido a lo largo de la crisis de 2001 en Argentina, constituye un recurso narrativo que busca recuperar el elemento fantástico que la realidad ha perdido, de modo que el sujeto pueda fantasear o esté en libertad de flotar, de pasar de una posición de sujeto a otra (Žižek, 2005), de modo de poder ampliar el campo de posibilidades vivibles y habitables. De este modo, el cine como recurso tanto artístico como político, nos permite considerar el modo en que el relato ficcional repercute sobre lo real, rescatando el elemento fantástico que le ha sido arrebatado a la realidad.

En este sentido, los lenguajes simbólicos - el cine entre ellos - sensibles al devenir de la realidad en la medida que son atravesados e interpelados por ella, cimientan en esa misma interrelación sus propios rangos de *politicidad* “con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética” (Amado, 2009: 10).

Ana Amado refiere al “desborde de la representación” para aludir a la acción metabolizante que hace el cine de la política, donde las imágenes promueven perspectivas que trascienden el mero registro o duplicación de lo dado. Así, “toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite” (Amado 2009: 43).

Diálogos y tensiones entre ficción y realidad

En este sentido, nuestro propósito de estudiar la realidad a partir de la ficción parte de tomar en consideración la función productiva de la ficción (Ricoeur, 2006), entendiendo que la realidad es inseparable de la ficción, dado que vivimos en un “mundo interpretado”, un mundo que muda y acerca del cual realizamos, a través del lenguaje, múltiples redescrpciones (Rorty, 1998).

Ante un escenario social devastado, la categoría misma de realidad entra en crisis, siendo sustituida “por una idea de realidad detrás de la cual se esconden diferentes ejercicios de construcción de lo social” (Quintana, 2003). El cine nos permite, así, plantear una idea de realidad compleja, múltiple, infinita, imposible de abarcar en una sola mirada, dándole contorno y forma a nuestras vivencias, y ensanchando, a través de la ficción, los límites de aquello que consideramos como real.

Y es aquí donde la ficción en sus múltiples expresiones (ya sea la literatura, el cine, incluso la televisión) habilita caminos alternativos de reconocimiento de sí a través del reconocimiento del otro, en este caso, imaginario, pero no por ello menos real en términos del impacto emocional que genera sobre el espectador.

Richard Rorty considera que el potencial imaginativo de la novela, el cine y la televisión radica en llegar a concebir a los demás seres humanos como “uno de nosotros”, y no como “ellos”, a partir de una descripción detallada de cómo son las personas que desconocemos, que permita *repensarnos* a nosotros mismos. Su propuesta consiste, así, en un giro global *en contra* de la teoría y *hacia* la narrativa. En esta línea, Jorge Gaggero, director de *Cama Adentro*, en la entrevista afirma: “*Me interesa el cine como una forma, y está implícitamente en “Cama adentro”, como una forma de entender al otro, de hacerse el otro, entonces este es el desafío*”.

En esta misma línea, para Martha Nussbaum la narrativa permite percibir y comprender los sentimientos relativos al sufrimiento humano; es decir, el otro no *representa* sufrimiento, sino que *sufre*, lo cual facilita identificarse con él. Incluso, la autora reconoce sobre el arte su función política – a pesar que su contenido no sea expresamente político – en términos de cultivar habilidades imaginativas fundamentales para la vida política, en relación a la capacidad de imaginar las experiencias de los demás y participar así en sus sufrimientos.

Aclaremos, entonces, que nuestro interés no radica en el estudio del cine como institución o como industria, sino más bien como un tipo de discurso con una fuerte

condensación de significados sociales, culturales, filosóficos y psicológicos (Metz citado por Rossi, 2007), así como un discurso no sólo estético y artístico, sino también un discurso social y político, capaz tanto de reproducir como de generar cambios sobre la realidad, subvirtiendo el orden imperante.

El proceso de selección de las películas tuvo como intención escoger dos films que se acercaran más a la idea de Barthes de “textos de goce” que a los “textos de placer”, entendiendo que el texto de placer es aquel que satisface, que colma y provoca euforia, que viene de la cultura pero no rompe con ella, sino que se mantiene ligada a una práctica confortable de lectura. Mientras que el texto de goce, en cambio, provoca una ruptura en la medida en que coloca al lector (en nuestro caso, al espectador) en estado de pérdida, incómoda, llegando incluso a generar un cierto fastidio, haciendo vacilar los cimientos históricos, culturales y psicológicos del sujeto, poniendo en duda la consistencia de sus valores (Barthes, 2008).

En ambos casos, se trata de historias que, en palabras de David Oubiña, se hallan alejadas del *mainstream*, periféricas (Moore y Wolkowicz 2007), suponiendo un desafío para el espectador en tanto que, desde los márgenes, cuestionan fronteras y normas sociales hasta ese momento incuestionables, que ahora tambalean al mismo tiempo en que las estructuras sociales parecen derrumbarse.

En este sentido, el límite entre ficción y realidad en ambos films es más bien difuso. Así, lo remarca María Victoria Menis a propósito de *El Cielito*:

“Nosotros empezamos a desarrollar la teoría, a construir los personajes, toda la realidad empieza a colar, entra, empieza a entrar, entrar, entrar. Pero entra de una manera nunca forzada, nunca nos entró de una manera pastiche, nunca nos entró de una manera... Nos entró para construir a los personajes básicamente. Y para mostrarlos en sus lugares. Lo que se ve, por ejemplo, más grande de la crisis se ve en Buenos Aires, porque la crisis está todo el tiempo. El hecho que un chico se tire de un tren, ya hay una crisis, la fábrica está cerrada, etc. Siempre está pasando por detrás de la situación de los afectos que están pasando en la película, siempre están pasando algunas cosas por detrás. Está pasando en la construcción de los personajes y está pasando muchas veces por detrás”.

En relación a los límites permeables entre ficción y realidad en *Cama Adentro*, Jorge Gaggero considera:

“Yo no separo los géneros de ficción y documental y hago documentales y ficciones. Me cuesta a mí... Para mí son películas, hay muchas cosas de “Cama adentro” que, siendo ficción, son más reales que... Como que desde el documental tratás de plasmar una historia de una forma lo más sincera, y a veces para ser sincero tenés que hacer ficción. Es mucho más sincero plantearte un documental como una ficción, para mí, que pensar que lo que estás haciendo, porque en un documental, ponés una cámara, pero lo que elegís contar de esa realidad no es toda, es algo, es un tema, es algo que a vos te impacta. ¿Por qué te impacta a vos? Te podés esconder

pero eso ya más es un estilo. Podés usar personajes reales, podés usar actores, podés usar una luz, un decorado, pero lo que vas a contar es algo... Yo intento contar algo más genuino. Hasta también en "Cama adentro" hay tomas totalmente documentales, donde no había guión, había una propuesta documental para filmarlas y se filmó de una forma documental, sin guión. Todas las mujeres que están ahí haciendo cola para pedir trabajo, todo eso son pibas reales, testimonios reales. Llegamos con la cámara y cada una hizo la entrevista, yo no sabía que iban a decir ni quienes... Todas esas fueron así. Hasta mismo ella cuando lo hizo, lo hizo también Dora. O la fiesta en el country también fue medio documental o sea... Iba a ser una fiesta, con los perros, pero yo no sabía muy bien de qué iba, y se indagó a partir de esos personajes. Después cada diálogo estaba escrito pero también hay un intento en poner a una mujer que había sido empleada doméstica en la vida real, ya ahí hay un intento de..."

A través de la variable [REGISTRO CRISIS] hemos buscado dar cuenta de las diversas modalidades bajo las cuales el recorte temporal y social deja su huella en el discurrir de ambos films. En primer lugar, una estrategia común puesta en juego en ambas películas es la presencia física o sonora - a través del recurso de la voz en off - de los medios de comunicación, en especial la radio y la televisión, que operan como "telón de fondo" de la acción de los personajes, dando cuenta de noticias que hacen alusión a un presente de alta crispación social en relación a las medidas económicas restrictivas y al malestar político de la Argentina de 2001.

En segundo lugar, el ámbito público - a través de sus calles, sus carreteras, sus plazas - se vuelve el termómetro de un clima social convulsionado. Así, la crisis atraviesa las fronteras que parecían infranqueables entre el campo y la ciudad, entre sus barrios, diseminándose a través de las rutas, de las calles, de las plazas como arterias que unen horizontes lejanos bajo un mismo destino.

Los ejemplos que siguen a continuación, ambos del film *El Cielito*, refieren a un piquete en medio de la carretera, así como a una manifestación popular en plena estación de tren de Constitución, en la ciudad de Buenos Aires.

Escena 1

El Cielito

(INT. OMNIBUS - MAÑANA. Ya hay más luz. El bus pasa por un pueblo. Chango está despierto y Félix lo entretiene. El bebé no para de sonreír. Un poco más adelante y a través de la ventanilla, vemos manifestantes al otro lado del camino, que haciendo fogatas están cortando la ruta. No sólo hay hombres, hay también mujeres y niños. La policía ha logrado, a fuerza de golpes, abrir un paso por donde pasa el ómnibus con dificultad. A continuación, vemos un cartel colgado entre unos árboles que dice "bienaventurados los niños". Y unos kilómetros después, una acopiadora de cereales).

En relación a esta escena María Victoria Menis considera "Era una época de piquetes, sí. Yo no inventé nada. Es decir, sí, yo puse el piquete a propósito. Pero yo sabía que

todos los días había piquetes en esa ruta. Yo necesitaba que hubiera un piquete porque era lo que estaba pasando”.

Escena 2

El Cielito

(EXT. CALLE - CONSTITUCION - DIA. Félix, llevando a Chango, camina por las atestadas veredas del barrio de Constitución, donde hay manifestantes con pancartas y bombos, manifestándose por la calle. Félix avanza por entre la multitud de la Plaza Constitución, y continúa caminando por el barrio, entre vendedores ambulantes, mendigos y ruidos de sirena, en busca de una pensión).

Al respecto, la directora agrega:

“Cuando yo lo filmo a él en Constitución, absolutamente documental, porque la cámara lo va siguiendo sin que la gente se dé cuenta que la cámara está filmando, él sale a caminar con el bebé y desemboca en una protesta. Yo le digo, “vos caminá”, “a vos no te importa nada, sos Félix con el bebé”, “yo lo que pase, a vos no te importa nada”, “vos no tenés gente detrás, no tenés cámara, no tenés sonido, no tenés nadie”. Entonces él actuó e hizo todo así, todos los recorridos los hizo así. Él no sabía desde cuándo lo estábamos filmando, ni desde dónde lo estábamos filmando, nada”.

Alejandro Fernández Murray, coguionista, advierte que, más allá del registro documental de escenas como la recién citada, durante el rodaje lo llamativo fue que las personas no advirtieran la presencia de Félix y Chango, y menos aún que no se detuvieran a darle dinero. Aquí mismo él considera que opera la metáfora de la “burbuja” - utilizado en un sentido diferente al mayormente manejado a lo largo del film - como refugio de la impotencia, del miedo y la indiferencia de los transeúntes, que les coarta incluso la posibilidad siquiera de mirar al otro a los ojos y comulgar en su dolor, expresado de acuerdo con Levinas, a través del rostro.

En tercer lugar, en relación específicamente a *Cama Adentro*, si bien ésta no es una película sobre la crisis, la misma se filtra en la vida de sus personajes de un modo rotundo, dejando huella en sus recorridos vitales, en sus cuerpos, en sus silencios. En este sentido, Gaggero opta por despejar intencionalmente al guión de *Cama adentro* de la irrupción de lo político, para dejar vestigio de la crisis sobre el cuerpo de sus personajes, en términos de cicatrices.

“Había un par de escenas más. Había una escena en el colectivo, cuando Beba vuelve que sube una manifestación al colectivo que iban a algún lado y como que empezaban a cantar en el colectivo y ella se sentía con miedo, entonces Beba está ahí... Después quedó con la incomodidad de viajar en un colectivo que era más... Pero en la escena anterior tenía una cosa como más irruptiva, algo político también, tampoco era mucho, eran un par de transiciones... Hasta algunas como más cliché que pasaba por una cola de tipos pidiendo laburo cuando Beba iba a lo de las cremas, toda arreglada, pasaba el contraste con una hilera de gente buscando laburo. Qué se yo, había cosas más así que las fui depurando, porque realmente la

crisis se sentía en ellas hasta adentro del departamento y era más interesante que...”

Sin embargo, a pesar de su decisión de quitar las escenas explícitas que hacen referencia a la crisis, la misma se filtra por las rendijas de las cerraduras, de las aberturas, de aquello que separa y limita el ámbito doméstico del mundo de lo público. Si bien el desmoronamiento es económico y político, Gaggero se centra en el ámbito privado y el modo en que la crisis se cuele y es reinterpretada en el ámbito tanto de las relaciones personales como de lo subjetivo.

Modos de producir y sostener la vida en crisis

En este apartado buscamos analizar sobre el modo en que se estructuran las prácticas vitales de hombres y mujeres en una sociedad capitalista patriarcal, en vistas de garantizar el sostenimiento de la vida, bajo los dictámenes de la división sexual del trabajo.

A nivel teórico, consideramos que dichas prácticas se tejen a través de una matriz de relaciones entre posiciones, psíquicas o sociales, que crea relaciones de necesidad entre las mismas, y sólo son viables en la medida en que sean ocupadas por distintos sujetos, femeninos o masculinos. Consideraremos aquí el impacto de la crisis social sobre el trastocamiento de la estructura relacional entre los géneros.

En el caso de la función proveedora normativamente masculina, la crisis produce un vaciamiento de sentido de esta categoría de género, dejando a la deriva no sólo a la categoría de “trabajador”, sino también la de padre, compañero, proveedor y en última instancia de “hombre”. De modo que, en muchos casos la crisis económica ha arrastrado, arrinconado a muchos hombres hacia el fracaso y la humillación, frente a la imposibilidad de repensarse a sí mismos en este contexto de devastación económica y social, y que en casos límite, ha llevado al suicidio como expresión de la progresión del desastre que golpea al mundo del trabajo y que marca la derrota de los trabajadores ante las condiciones imperantes (Dejours, 2012).

A continuación, tomaremos en cuenta para este capítulo las categorías consideradas por Mingione (1993) en su revisión de la obra de Polanyi acerca de las modalidades de producción de la vida humana: la redistribución, la reciprocidad, el mercado, el autoabastecimiento, el regalo y el robo.

La provisión en apuros

En el marco de la modalidad mercantil de producción de la vida humana, según Mingione, nos centraremos en *El Cielito* para reflexionar desde una perspectiva de género acerca del impacto subjetivo y vincular que supone el deterioro de las condiciones laborales para el género masculino, a través del personaje de Roberto que condensa las implicancias que dicho proceso ha supuesto sobre la dignificación que aporta la participación social a través del trabajo.

En términos de Castel concebimos al trabajo como “un soporte privilegiado de inscripción en la estructura social” (2002: 15). Por tanto, dicho autor establece que el trabajo “es más que el trabajo, así como el no-trabajo es más que el desempleo, lo que no es poco decir” (Castel, 2002: 390). En consecuencia, los procesos sociales de devastación del mundo del trabajo, que han tenido lugar en la década de los noventa en Argentina, han venido a confirmar a partir de la *falta* tanto el rol determinante del trabajo, por el hecho mismo de su escasez y disminución, así como de su relevancia en términos identitarios y de reconocimiento, en especial para el género masculino.

Es justamente en las implicancias (de la falta) del trabajo sobre los vínculos familiares donde queda en evidencia que, para la ética del trabajo, éste aparece no sólo como una actividad noble y dignificante para los hombres, sino también jerarquizadora no sólo en términos de capital / trabajo, sino también en términos de género. De modo que, la masculinidad hegemónica, no sólo reporta beneficios a los hombres que la encarnan, sino también costes y sufrimiento, no sólo para el sujeto involucrado (en este caso, Roberto), sino también daños colaterales para sus vínculos más cercanos (Mercedes y Chango).

De este modo, el trabajo resulta fuertemente ambivalente, en tanto supone alienación e infelicidad bajo las relaciones de explotación capitalista, pero a su vez puede ser el mediador de la autorrealización y el reconocimiento, a través de un mecanismo de apertura para la reapropiación y la retribución simbólica (Dejours, 2006). Justamente, la significación de trabajo en términos de reconocimiento y de significación de la propia vida para el género masculino, es lo que le confiere a esa relación en contextos de crisis su dimensión más dramática donde el trabajo se vuelve precario, inestable y escaso. Para Dejours (2006), no contar con los beneficios del reconocimiento sobre su trabajo y sobre sí mismo, supone para el sujeto enfrentarse a un tipo de sufrimiento desestructurante y desestabilizador de su propia identidad.

Con el campo de fondo, como metáfora del país agroexportador que la Argentina alguna vez supo ser, nos encontramos con un escenario desolador signado por el cierre de fábricas y por la precarización creciente de las condiciones laborales. Roberto se erige como una víctima de dicha *caída*, sin demasiados recursos materiales ni emocionales para hacer frente a la crisis, la cual a la vez que se le hace carne, lo vuelve paradójicamente un agresor ante Mercedes (Ver apartado “Sobre maltratadores maltratados”, en pág. 336).

Consideremos la siguiente escena:

Escena 3

El Cielito

(Suena la campana. Va a empezar el otro round. Ambos vuelven otra vez su mirada a la tele. Van tomando sus cervezas).

ROBERTO: No te conozco.

FÉLIX: Soy de Paraná.

ROBERTO: ¿Y qué hacés por acá?

FÉLIX: Me dijeron que acá hay laburo...

ROBERTO: Un laburo bárbaro (se ríe). Acá no pasa nada... A mí me rajaron de la fábrica hace un par de años.

(Roberto se levanta y se pone su gorra, como para irse).

ROBERTO: Bueno, sigo laburando, che.

(Roberto le vuelve a hacer un jueguito de box a Félix a modo de despedida. Cuando Roberto se va, Félix come el resto del sándwich que Roberto dejó sobre un plato en el mostrador. Saliendo del bar, Félix agarra unas monedas de propina que quedaron en una mesa).

El boxeo resulta una metáfora sugerente de la impotencia, de la derrota social y a su vez de la imposibilidad, por otro lado, de la caricia, del abrazo, de la ternura hacia el otro. Encarna la caída fuera del ring para Roberto, como también de la melancolía de lo que podría haber sido, y hasta de la ilusión todavía palpitando de lo que algún día suceda: “Changuito... A vos te voy a sacar campeón algún día...” (Roberto a Chango).

En este sentido, Alejandro Fernández Murray, psiquiatra psicoanalista (co-guionista de *El Cielito*) confiesa que se inspiró en un paciente para la construcción del personaje de Roberto, fuerte, robusto que, si bien hubiera querido ser boxeador, contradictoriamente sufría de ataques de pánico.

“Sí, pero mucha gente le gustaría que en la “Cámara Oscura” el tipo fuera un maltratador y no. No se necesita un maltratador para irse de la casa. (Risas). No

*hace falta*¹⁹. En este caso [El Cielito] sí es un maltratador pero también cuidado. Yo no estoy para nada queriendo justificar a un maltratador, pero nos molestamos también en conseguir un personaje que también ha sido maltratado por esta sociedad, de muchos lados. Hay un abandono, un no cuidado, por ejemplo, del campo, de todo lo que tiene que ver con el campesinado, con inmigrantes que vinieron en un momento dado, se metieron en el campo y pudieron trabajar, pudieron vivir de eso y después eso lo arrasó la crisis económica. Crisis de distintos tipos porque, por ejemplo, poner una fábrica gigante a 10 km. de ahí, arrasar con todos los que estaban trabajando, que todos abandonen el campo porque el campo no les daba nada, entonces todos se fueron a trabajar a esa fábrica, estuvieron por ahí diez años en esa fábrica, después esa fábrica se cierra, y vos qué sos. No sos obrero, no sos campesino, "a mí la tierra no me interesa, a mí esto no me gusta, mi viejo lo hacía, mi abuelo lo hacía". ¿Qué hacés vos? Te vas con una bicicleta y un carrito a hacer alguna changuita, tomás en el bar de la estación, y todavía nosotros tuvimos que mostrar que circulaba el tren porque si yo tenía que mostrar la verdad, no circulaba el tren²⁰. [...] Este tipo Roberto, vos no golpeás de casualidad. Hay una sociedad que tampoco te contuvo, hay una cultura que no te contuvo. Entonces tratamos de mostrar que el malo de la película, no. El villano de la película, no. [...] Son tres personajes huérfanos, los cuatro".

La dificultad de Roberto radica en no poder avizorar otros recorridos, sujetado a una trayectoria laboral degradante, precaria, que va perdiendo todo vestigio de lo que alguna vez fue la figura del trabajo digno y formal en una Argentina con una estructura social caracterizada históricamente por la movilidad social ascendente. La imposibilidad de dar continuidad a esa trayectoria de progreso social en relación a la generación de sus padres, le vuelve a Roberto impensable su revinculación y resignificación de esa herencia de trabajo familiar vinculada al trabajo de la tierra y al contacto con la naturaleza.

Se trata así de un quiebre desolador respecto al vínculo generacional de Roberto, tanto en relación a la herencia de sus progenitores, como en relación a su hijo Chango ante la imposibilidad de sostenerse en su rol proveedor, como aquel único eslabón perdido que le otorgaría sentido a rol de padre. El vaciamiento de la función proveedora deja sin sentido su función paterna y atenta contra su función de compañero sentimental a través de la violencia.

Autoabastecimiento como modalidad de sostenimiento

El autoabastecimiento, según Mingione, es la producción directa de bienes y/o servicios, para la satisfacción de las propias necesidades. Entran dentro del

¹⁹ Luego de *El Cielito*, María Victoria Menis estrena el film *La cámara oscura* (2008) donde incurre nuevamente en la temática de la huida materna, a través de su personaje principal, Gertrudis, pero esta vez con un destino más auspicioso aunque no por ello menos transgresor.

²⁰ En la década de los '90, bajo el gobierno de Carlos S. Menem, el sistema ferroviario en Argentina, luego de varias décadas de desinversión y contracción, fue desmantelado con impacto negativo en vastas regiones del país y la aparición de pueblos fantasma a la vera de ics ramales abandonados (Silvestri y Gorelik, 2005).

autoabastecimiento los cuidados personales y también la producción de bienes para nuestro propio consumo o uso individual - en este apartado nos centraremos únicamente sobre esto último y dejaremos la cuestión del cuidado para profundizar más adelante -.

En su expresión más próxima al tipo ideal, el autoabastecimiento exige una relación inmediata con la naturaleza, o mediada por instrumentos de producción construidos por uno o una misma.

En el caso de *El Cielito* pondremos en diálogo las siguientes dos escenas:

Escena 4

El Cielito

(EXT. CAMPO CASA - MAÑANA. Vemos el campo con la huerta. A un costado un montón de latas tiradas desordenadamente).

ROBERTO: Esta es la huerta. Vas a tener que ir levantando todo eso, sabés? De a poco. Más allá están los frutales.

(EXT. PATIO - DIA. Vemos a Mercedes en su rutina de todas las mañanas, dándole de comer a las gallinas y a los cerdos los restos de la comida de la noche).

ROBERTO (mientras camina, sin detenerse alrededor de un galpón, seguido por Félix): Lo más importante son los ingredientes que se usan para las salsas y los dulces. El laburo no es difícil. Toda mi familia lo hizo y les dio de comer siempre... Pero las cosas cambiaron... A mí no me gusta y nunca me gustó... La fruta la traes y la vas dejando allí. Ella te va a decir lo que tenés que hacer. Ella se ocupa de todo esto, le gusta. Pero ahora con el pibe se le complicó.

(EXT. CONTRAFRENTE - DIA. Félix está martillando un cajón. Más atrás, Mercedes se acerca a unas macetas con plantas y las riega, más atrás Roberto se está yendo con la bici.

ROBERTO: Chau.

Escena 5

El Cielito

(INT-GALPON FABRICA-DIA. Vemos una fotografía antigua de un hombre mayor colgada de la pared).

MERCEDES: Ese era el padre de Roberto.

MERCEDES: Aquí se hierve... Esto es para las salsas... Aquí se hierve... acá se muele.....los condimentos..... .

(INT-GALPON. Hay varios recipientes grandes de cobre, baldes, estantes con frascos, cacerolas, cucharones, etc. Hay dos grandes mesadas. Ellos están caminando por entre las mesadas mirando. Mercedes indica a medida que van pasando por las cosas, las señala y las toca, se las muestra bien, las acaricia).

(Mercedes quiere agarrar un cuaderno del estante. Por un instante no sabe qué hacer con el bebé. Busca dónde apoyarlo. Finalmente en un gesto mudo, invita a Félix a que lo tome y antes de que Félix llegue a darse cuenta, se lo pasa. Félix no sabe bien cómo agarrarlo. Ella se lo acomoda entre los brazos. Félix se queda medio duro con el chico en sus brazos. Se miran. Mientras tanto, Mercedes toma unos

viejos cuadernos. Ella trata a los cuadernos con la misma delicadeza con que Félix trata al Chango).

MERCEDES (ensimismándose con el cuaderno): ¿Ve? Estas recetas, con letra tan prolijita, las escribió mi suegro...

(Félix casi no le presta atención. Está ocupado con Chango: observa su pelo renegrido, la forma de su cabeza).

MERCEDES: Estas son recetas muy antiguas, ves? Aquí todos iban escribiendo... éstas las trajeron sus padres de otro país...

MERCEDES: Preparación de la mermelada de durazno... Se eligen duraznos maduros... Yo todo lo aprendí con el viejo, el padre de Roberto.

(Mientras tanto Chango ha extendido su mano y "se prende" de un dedo de Félix. Félix, torpemente, duro, sin saber qué hacer observa al bebé tomado de su mano que sonrío. Félix sonrío completamente metido en el mundo de Chango).

MERCEDES: Al viejo se la había enseñado su mamá... aquí dice....Nona. Vos vieras la paciencia con que él me enseñó cuando llegué... porque yo no soy de acá... (PAUSA)

(Mercedes se queda con el cuaderno entre las manos. Félix sigue jugando con Chango. Después de un momento, Mercedes va saliendo de su ensimismamiento. Observa a su hijo en brazos de Félix. No puede evitar casi sonrío al ver como Félix le juega y el bebé sonrío. Al cabo de un momento, Mercedes hace un gesto para tomarlo. Félix lo pone torpemente en brazos de su madre. Mercedes va para afuera).

MERCEDES: Atrás están los canastos.

Si bien, un elemento llamativo que atraviesa a *El Cielito* es el refugio en el silencio de los personajes, ante la imposibilidad de otorgarle un sentido coherente a aquello que les ocurre, y donde el miedo y la vergüenza los deja sin palabra ante la violencia y la exclusión social que recorre sus historias vitales; en estas dos escenas brota discursivamente de alguna forma el reconocimiento de *sí mismo* por parte de Roberto y de Mercedes ante Félix, aunque con modalidades diferentes.

Por un lado, escuchamos a un Roberto que se dirige con un tono amable y cordial hacia Félix, que no hace más que asentir con la mirada baja, caminando por detrás de él. En ese monólogo, además de darle las indicaciones sobre *qué* hacer, *cómo* hacerlo, Roberto devela algunos secretos de una producción familiar, que constituye su única herencia y que, sin embargo, se empeña en despreciar. Y aún más, *se devela así mismo*, en sus frustraciones, sus limitaciones y sus condicionamientos

Mientras que, por el otro lado - como pocas veces a lo largo del film - Mercedes rompe la cadencia de silencios y se erige ante Félix de un modo luminoso a través de un relato apasionado y ensimismado acerca de un tesoro familiar de recetas, fórmulas y secretos abrigados cuidadosamente por ella. A la vez que Roberto le da la espalda, Mercedes hace suyo ese legado, lo recrea y *se recrea*, en un trabajo laborioso de contacto con la naturaleza, aludiendo a los frutos que esta tierra supo alguna vez dar para alimentar a buena parte de la humanidad. Así, es enfatizado el rol nutricional de la tierra como fuente

generosa de alimentos y sostenedora de la vida– veremos algunas páginas más adelante la relevancia que adquiere en el film el rol nutricional tanto en términos fisiológicos como relacionales -, aludiendo a la metáfora que forma parte del relato histórico de la Argentina como “granero del mundo”.

¿Redistribuir qué?

Nos centraremos especialmente en *Cama adentro* para abordar el análisis de la función redistributiva en el vínculo entre Beba y Víctor, su ex esposo, a quienes no sólo los une Guillermina, la hija en común entre ambos, sino también una dependencia económica que trasciende el vínculo marital y que hace mella en este proceso de deterioro económico.

Escena 6

Cama Adentro

(INT. RESTAURANT DE UN CLUB DE GOLF - DÍA. Víctor entra al restaurant y se detiene a saludar a una pareja de conocidos. Intercambia con ellos unas palabras de cortesía. Giran hacia Beba que se encuentra sentada en otra mesa y se saludan con la mano con una sonrisa algo forzada. Víctor los despide y se dirige hacia la mesa donde se encuentra Beba, a quien saluda con un beso).

VÍCTOR: ¿Qué tal, cómo estás?

BEBA: Bien.

VÍCTOR: ¿Hace mucho que estás?

BEBA: No, no, recién. ¿Jugaste?

VÍCTOR: Sí, jugué, no muy bien.

BEBA: Pero te hace bien porque caminás.

VÍCTOR: Sí, sí.

(MOMENTOS DESPUES).

BEBA: Te quería pedir un favor, Víctor. Que me prestes algo de dinero.

VÍCTOR: ¿Cuánto necesitás?

BEBA: Cinco mil.

VÍCTOR Las cosas en el negocio no andan tan bien. Ya es tiempo que te mudes a un departamento más chico. Tenés que achicar gastos. Dora la podés tener por horas, o jubilarla y buscarte una más barata.

BEBA: Lo de Dora no lo voy a discutir (elevando la voz).

VÍCTOR: Beba, están los Torre, por favor no hagas una escena.

VÍCTOR: ¿Por qué no vendés los aros?

BEBA: Porque los guardo para cuando se case Guillermina. Guillermina no se va a casar, al menos no con un hombre.

BEBA: No sé cómo te atreves a darme consejos, vos que reventaste la herencia de mamá. Con tus cines de Florencio Varela (burlona), la fábrica de cajas de cartón, la imprenta para hacer figuritas...

VÍCTOR: ...el laboratorio de fragancias, las cremas autobronceantes. Beba, los malos negocios los hicimos los dos.

BEBA: ¡No me quiero ni acordar! ... Para hacer figuritas de jugadores...

VÍCTOR: Claro, de qué iban a hacer (risas).

La figura de “mantenida” que reviste al personaje de Beba en un primer análisis, nos lleva a advertir que se trata más bien de algo así como un pacto de mutuo acuerdo que no sólo tiene que ver con lo económico, sino también con la importancia de sostener aún hoy las formas ante los demás, a cualquier precio (“Beba, están los Torre, por favor no hagas una escena”).

Se trata de una herencia económica y social amasada no sólo a través del trabajo, las inversiones y los emprendimientos fallidos, sino también de la herencia familiar aportada especialmente por Beba. De modo que hay una deuda histórica que no podrá ser nunca saldada por Víctor, que tiene que ver con el origen social de Beba, del cual él hizo (y hace) usufructo.

Sin embargo, la cara oscura de este pacto implícito, no hablado, supone la intervención de Víctor sobre las decisiones personales de su ex mujer, digitando sus movimientos y sus decisiones, en lo que hace a su economía personal, y no sólo eso. En otras palabras, en los intentos de arreglo por parte de Víctor por dejar de mantener económicamente a su ex mujer, se produce un recorte en la autonomía de Beba, consentido por ella misma, en pos de sostener unos beneficios materiales, que son también simbólicos, cada vez más recortados y más deslucidos.

Dora funciona en esa puja entre Víctor y Beba como la moneda de cambio a la que Beba parece no estar dispuesta a renunciar. Nos preguntamos, en ese sentido, qué significa Dora para Beba en términos de estatus social, más allá de su función de trabajadora doméstica que la exime a Beba - en palabras de Jorge Gaggero - de poner “las manos en la mierda”. Específicamente el director en su entrevista nos dice: “No sé cómo habrá sido la relación con su hija, pero los pañales se los cambiaba Dora, ella no ponía las manos en la mierda. Como que también eso marca una distancia”. Será una de las cuestiones sobre la que nos internaremos en el próximo capítulo (Ver “Dora y Beba frente al espejo”, pág. 308).

De modo que, volviendo a la pregunta que titula este apartado: *¿Redistribuir qué?*, nos encontramos con una función social de “redistribución” vaciada de sentido, pero sostenida en su esqueleto, en su forma, aun cuando excede la relación de ex pareja entre Beba y Víctor, y cuando no resta mucho para redistribuir. Lo que queda son más

bien deudas contraídas entre ambos a lo largo de una historia vincular que los ata, los aferra, a pesar de todo y donde, ante el sismo que supone la crisis, se hunden, se aplastan uno al otro.

En consecuencia, el vínculo actual entre Beba y Víctor viene a echar luz sobre la mistificación del amor romántico que recubre aquellos mecanismos de invisibilización (Fernández, 1989) en relación al contrato conyugal, que configuran un entramado relacional de dependencias, prerrogativas y costos en torno a disputas de poder, en términos de género, que anudan subjetivamente a los sujetos, más allá del vínculo amoroso. De modo que lo que perdura hoy entre Beba y Víctor es una estructura *al desnudo* de dependencias en términos patriarcales, en torno a la *figura sexuada del dinero* que configura un modelo signado por la necesaria subordinación de uno a otro (Coria, 1989).

Para Clara Coria (1989) la adscripción del dinero a lo masculino es una asociación simbólica vinculada a la normatividad de género que asigna a los hombres el deber de mantener económicamente a la mujer (y ex mujer, en el caso de Víctor y Beba), junto a la atribución de administrar sus bienes (y servicios, como es el caso de Dora). De acuerdo con lo que la autora llama “la división sexual del dinero”, mientras los hombres se ven compelidos en su función de provisión y administración del dinero (redistribución), las mujeres “compensan” dicha dependencia a partir de los beneficios que reporta esta situación, en términos de bienestar y protección, que las “exime de ponerse a prueba y enfrentar el juicio de la realidad que se impone por sí mismo cuando un individuo adopta una actitud de participación activa” (Coria, 1987: 55). La perpetuación de la dependencia – como es el caso de Beba - disminuye así la tensión y la angustia provocada por el conflicto frente a la posible vivencia de libertad, decodificada consciente o inconscientemente como una clara transgresión en términos de género.

Coria llega a hablar de mecanismos de contraviolencia por parte del sujeto dependiente quien recurre a mecanismos encubiertos de violencia frente a la situación de *tener que pedir*, la cual “pone al que pide a merced del dador que puede caer en la tentación de poner condiciones” (Coria, 1989: 131). Dichos mecanismos de contraviolencia parecen vincularse en nuestro análisis, como veremos, a estrategias discursivas humillantes frente a la mirada de terceros, por parte del sujeto dependiente al sujeto proveedor.

Para Coria, en este sentido, la sexuación del dinero es un mecanismo de violencia invisible, con consecuencias para el psiquismo femenino, al que denomina la *violencia*

de la *dependencia* - que pareciera operar en términos similares a la carga diferencial del cuidado sobre las mujeres -.

Según la autora, la sexuación del dinero consiste en que

“hay alguien que – de manera abierta o encubierta, por propia decisión o imposición – delega en otros la posibilidad de decidir. Y de esta forma la capacidad de elección y el poder de decisión se les vuelven ajenos. En esa ajenedad se hace cargo la sumisión. Es en estos tipos de dependencia en los que se entrelaza la violencia” (Coria, 1989: 128).

En nuestro análisis resulta clave la distinción que realiza la autora entre la independencia económica y la autonomía de las mujeres. En el primer caso, entiende por “independencia económica” la capacidad de obtener recursos propios como consecuencia directa de la creciente participación de las mujeres del mercado de trabajo. Mientras que en el segundo caso, asume la “autonomía” como la capacidad de utilizar dichos recursos, tomando decisiones con criterio propio y hacer elecciones que incluyan evaluaciones de alternativas posibles y de otras personas implicadas. De modo que, la cuestión candente para esta autora radica hoy día en que la independencia económica que muchas mujeres han logrado no se ha traducido en absoluto en garantía de autonomía (Coria, 1987).

Para reforzar esta línea de análisis, rescatamos un intercambio con Jorge Gaggero al respecto:

“... el esposo de Dora es como un sometido y el esposo de Beba un poco también. Es un buen tipo, le marca las cosas pero..., está en otra ya. Es más “no me hagas quilombo”. Es tremendo, es como que pasó la página.

Y CÓMO ESTO DE MANTENER A LA EX, ES FUERTE, ¿NO?

Lo ve como algo que está establecido y está bien. Como algo... Obviamente te planteas... Lo que quedó me parece que es lo más interesante y natural y no demoniza al hombre sino que es un poco... Como que estas mujeres... Fue como plantearlo al revés, generalmente las historias o muchas veces los hombres tratan a esas mujeres como consortes o como partes aleatorias de una estructura que solamente es su mundo. Y en ésta, no. Son las mujeres las que tienen a sus hombres que son como un mal necesario (risas). No sé cuánto más lo... Son como contratos. Pero tiene mucho de las relaciones de contrato”.

Modalidades de cuidado

Para el abordaje analítico de las modalidades de cuidado desplegadas a lo largo de los dos films, proponemos la construcción de una tipología que nos permita dar cuenta de la complejidad de relaciones tejidas en torno al “*cuidar y ser cuidado*”, en el marco de una sociedad donde la crisis hace del cuidado un asunto candente.

La cuestión clave a considerar es si resulta suficientemente riguroso y esclarecedor utilizar el término “cuidar” como un genérico para referirse a las tareas orientadas a la atención de las necesidades de las personas, o si, por el contrario, esta definición es demasiado amplia y, por tanto, no visibiliza el abanico de acciones y relaciones desplegadas frente a las demandas de atención, cuidado y servicios.

Para resolver esta cuestión, recuperamos en esta instancia la propuesta conceptual de Diemut Elisabet Bubeck en *Care, Gender and Justice* (1995), quien plantea que en el marco de las tareas de cuidado, las mujeres se ven sometidas a relaciones de explotación; sin embargo, el cuidado no deja de ser una actividad imprescindible, que forma parte de la vida de las personas y que requiere ser garantizado socialmente.

Bubeck define el cuidado como

“la satisfacción de las necesidades de una persona por parte de otra persona donde la interacción cara a cara entre la persona cuidadora y la cuidada es un elemento crucial dentro del global de la actividad, y donde la necesidad es de tal naturaleza que no existe ninguna posibilidad de que la persona en necesidad la satisfaga por sí misma” (Bubeck, 1995: 129, *traducción propia*).

Así, la autora reserva el término cuidar para las atenciones que una persona no se puede dispensar ella misma, con la condición de que quien las facilita sea responsable de hacerlo, en el marco de una interacción cara a cara; y se refiere al resto de las actividades de atención a la persona con el término servicio. Cuidar y servir, en consecuencia, no se distinguen en función de lo que se hace; por el contrario, lo que marca la diferencia es el tipo de relaciones que se establecen en el desarrollo de la actividad.

Lo relevante del planteo de Bubeck es que ofrece un modelo de análisis de la producción doméstica donde el cuidado y el servicio son formas de relaciones y no actividades sustantivas en sí mismas. Su conceptualización constituye así una potente herramienta analítica que permite identificar las relaciones de explotación en el ámbito doméstico y la problemática sobre la responsabilidad hacia la población dependiente.

Lo que cabría problematizar de la propuesta de Bubeck es en qué términos es asignada la carga de responsabilidad. Como sabemos, la responsabilidad por el cuidado ha sido asignada unilateralmente a las mujeres (y ellas han interiorizado ese mandato y la culpa que supone su transgresión), desconociendo la vulnerabilidad propia de la especie humana y la necesidad imperiosa de establecer relaciones recíprocas de cuidado. Esta última idea exige, en cambio, definir el lazo social en términos de responsabilidad solidaria y colectiva, donde cuidar y ser cuidado sean roles y posiciones intercambiables

democráticamente, en relación al momento vital de cada persona. En este marco, la categoría de *responsabilidad*, entendida en términos de unidireccionalidad, pierde preeminencia, apelando a sentidos como la mutualidad, la reciprocidad y la intercambiabilidad de roles.

Como bien sabemos a esta altura, la participación activa de las mujeres en el mercado de trabajo no ha supuesto una democratización del cuidado al interior de los hogares, ni mucho menos una mayor responsabilidad por parte de los Estados para garantizar servicios de cuidado universales y gratuitos, especialmente en países donde los Estados desempeñan un rol subsidiario respecto al cuidado. Frente a esta situación, la alternativa ha sido la externalización de las tareas de cuidado a mujeres en condiciones sociales desventajosas. Sin embargo, a pesar que muchas mujeres pueden transferir parte de las tareas domésticas a través de la contratación de otras mujeres, el proceso de mercantilización del cuidado lejos está de liberar a dichas mujeres de la carga de responsabilidad sobre el cuidado y menos aún de favorecer una distribución del trabajo más igualitaria al interior de sus hogares.

Cabe preguntarnos entonces, ¿qué implicaciones tiene que lo que se hace no sea *cuidar* sino *servir*? Fundamentalmente, que quien en realidad sería “responsable” de hacerlo ahorra un tiempo que puede dedicar a otras actividades que van en su beneficio. En consecuencia, cuando una persona delega una tarea que considera que no le reporta un beneficio personal está recibiendo una transferencia de tiempo que podrá dedicar a actividades en beneficio propio, retroalimentando el poder que le permite eludir sus responsabilidades asignadas normativamente. Así, dispone de un excedente de tiempo que puede dedicar a otras actividades, como el desarrollo de su carrera profesional, el crecimiento personal o el establecimiento de redes de relación que contribuyen a aumentar su poder (Izquierdo, 2008).

De este modo, el concepto de transferencia hace referencia a relaciones sociales, políticas y económicas, donde el empoderamiento de una de las partes (hombre proveedor respecto a su mujer ama de casa, mujer profesional respecto a mujer cuidadora, pobre), es a costa de la carencia de la otra, generando un resultado de *suma cero*, contraposición a la propuesta transformadora de Toro y Boff (2009) de plantear las relaciones de cuidado en términos *ganar-ganar*.

Por tanto, frente a la tensión y resistencia que genera democratizar el cuidado en el marco de las familias, la mercantilización del cuidado desplaza la cuestión transfiriendo el cuidado a otras mujeres, sobre la base de relaciones estructurales de desigualdad en

términos de clase, etnia, género. Cabe preguntarnos, entonces, ¿hasta qué punto la incorporación y participación de las mujeres al mercado de trabajo ha significado una transformación estructural, en tanto el trabajo de cuidado ha sido externalizado a otras mujeres subordinadas?

Así, más allá de los beneficios reportados por la transferencia de las tareas de cuidado a través de su mercantilización, la organización familiar sigue estando fuertemente determinada por la división sexual del trabajo, en tanto por un lado buena parte de los costes de producción de la vida humana se externalizan a las trabajadoras domésticas, así como por el otro las mujeres continúan siendo las responsables, de manera directa o indirecta, de la “gestión, organización y cuidado de la vida” (Carrasco, 2001: s/n) de sus hogares.

En conclusión, el proceso de incorporación de las mujeres al mundo laboral ha puesto de manifiesto que lo que las mujeres hacen históricamente no sólo es cuidar de las personas dependientes, sino también desempeñarse como servidoras al servicio de los hombres, en el marco de relaciones de explotación, en los términos señalados por Iris Young. La explotación, entendida como la transferencia del producto del trabajo hacia los hombres adultos, se mantiene, por vías diferentes, como una constante, convirtiendo el cuidado en servicio, en el sentido que apunta Bubeck.

Así, proponemos la construcción de la siguiente tipología sobre la base de dos ejes que nos ayuden, por un lado, a distinguir entre los sujetos cuidadores (ama de casa / cuidadora) los cuales difieren por el tipo de relaciones sociales que entablan con el sujeto *objeto* de cuidados (ya sean vínculos familiares o vínculos laborales); por el otro, diferenciar fundamentalmente la actividad de *cuidar* de la de *servir* en función no sólo de lo que se hace sino también del tipo de relaciones que se establecen en el desarrollo de la actividad (ya sean vínculos simétricos de reciprocidad, o vínculos asimétricos de explotación de clase y/o de género).

	AMA DE CASA	CUIDADORA
CUIDAR	<i>Cuidado</i>	<i>Plus de cuidado no retribuable</i>
SERVIR	<i>Explotación</i>	<i>Externalización de las tareas de cuidado</i>

La figura *ama de casa*

De acuerdo a nuestra perspectiva teórica, la figura “ama de casa” se enlaza necesariamente a la figura de proveedor en una estructura vincular patriarcal que establece posiciones complementarias, pero no recíprocas. En este caso, la posición “ama de casa” consiste en producir y sostener la existencia a través de actividades que buscan satisfacer las necesidades y garantizar el bienestar emocional de aquellas personas con las que se está vinculada por lazos de parentesco.

Sin embargo, el tipo de vínculo que establece el ama de casa respecto al resto de los integrantes que componen la familia difiere sustancialmente, de modo que mientras algunas actividades son de *cuidado* otras son de *servicio*. En las tareas de cuidado el ama de casa establece relaciones de *mutualidad* (Mingione, 2003) diferidas en el tiempo y con ejercicio de la reciprocidad respecto a las personas objetos de sus cuidados, garantizando la continuidad de las relaciones sociales y los mecanismos de socialización.

Si bien la figura social de ama de casa asume la dependencia constitutiva que caracteriza a la especie humana, lo hace de manera unilateral. Es decir que, si bien el cuidado es una responsabilidad ineludible de los sujetos sociales en razón de la precariedad que caracteriza a la naturaleza humana, la cuestión que el feminismo ha buscado visibilizar es la asignación unilateral de dicha responsabilidad sobre el género femenino, la cual es reforzada tanto en términos de la división sexual de trabajo, como de la conformación de los deseos en términos obedientes con el orden imperante.

De modo que, es muy difícil sostener que la relación entre el ama de casa y el ganador de pan sea de mutualidad. En todo caso, para que se produjera mutualidad en la relación, se requeriría eliminar el componente de poder de las relaciones patriarcales tejidas en torno a posiciones de subordinación entre el proveedor y el ama de casa.

Por tanto, todas aquellas actividades de cuidado realizadas por el ama de casa en beneficio de la figura del proveedor y en detrimento del propio tiempo y energía vital, se convierten en tareas de *servicio*, en el marco de relaciones de explotación de género – con excepción de aquellas situaciones en la que el proveedor se encuentre en una situación de dependencia por enfermedad -. En los próximos dos apartados, analizaremos la distinción en términos analíticos entre cuidar y servir por parte de la ama de casa, a través de la figura de Mercedes, en el primer caso como *cuidadora* de Chango, y luego como *servidora* de Roberto.

Alrededor del rol nutricional

Las tareas de cuidado para las amas de casa en el marco de sociedades patriarcales ha sido un mandato de género que a nivel de la performatividad de género se manifiesta como un repertorio cotidiano de tareas, responsabilidades, preocupaciones y compromisos tan invisibles como ineludibles, reproducidos a través de la discursividad social y política, por medio de ficciones discursivas como la “naturaleza femenina”, el “instinto materno”, etc.

Lo que distingue propiamente estas funciones en términos de “cuidado” es que se trata de necesidades y atenciones que personas dependientes del círculo familiar no pueden resolver por sí mismas, en razón de su ciclo vital, su estado de salud, capacidades especiales, etc.

Si de sostener la vida se trata, nada más básico y fundamental en las relaciones sociales que el rol nutricional, en términos de la dependencia fundamental que distingue a la especie humana respecto a un otro para garantizar la supervivencia en términos fisiológicos, pero también emocionales a través de la mirada que sostiene y acompaña dicha función. La función nutricional nos remite a la dimensión material de la existencia humana y, aún más, a un modo de vivir relacionalmente, lo que pone de manifiesto la naturaleza vulnerable de los seres humanos, así como también la capacidad humana de dar respuesta a ella. En consecuencia, se trata de una concepción fundante de la naturaleza humana, cuyo punto de partida es la vulnerabilidad humana.

La actividad de alimentar, de dar de comer es una actividad histórica, de la cual la especie humana no ha logrado desprenderse jamás, que está teniendo lugar repetida e incesantemente. En este sentido, Alejandro Fernández Murray señala:

Lo que sí trabajamos de parte de Félix (...) era poder trabajar como lo que supuestamente la sociedad o la cultura le otorga como el lado femenino del hombre (...) Por ejemplo, yo le doy mucha importancia en la película, que elegimos en el guión, este rol nutritivo de la mujer, o sea, esto de dar de comer, dar de comer, terminás de dar de comer, lavás los platos y ya tenés que pensar de vuelta que vas a dar de comer al otro. Y eso me pareció muy interesante, filmarlo a él tantas veces dando de comer tanto en el campo como en la ciudad”.

Por tanto, más allá de vínculo primordial entre la madre que le da el pecho a su hijo, el rol de cuidado y nutrición es asignado unilateralmente a las mujeres, en términos de la división sexual del trabajo, como ya hemos planteado a lo largo del marco teórico. Sin embargo, el film *El Cielito* problematiza sobre la función nutricional en términos de género, a través del triángulo que se teje entre Mercedes, Chango y Félix, y que deja a Roberto totalmente desplazado, ante su imposibilidad de sostener la vida de su hijo.

El mismo Alejandro Fernández Murray, coguionista del film, afirma respecto al rol nutricional que: “Un poco la película se interroga sobre eso. ¿Qué pasa, no lo puede hacer un hombre? ¿O en qué condiciones lo puede hacer? ¿Qué necesitaría como condiciones o como características o como cualidades?”.

Otra dimensión central en relación a lo nutricional es la acción de “poner la mesa”, que excede lo fisiológico y nos remite a una dimensión cultural que recubre la función nutricional de elementos amorosos, donde Félix recrea el vínculo con su abuela en su relación con Chango. En palabras de Alejandro Fernández Murray:

“El repite la mesa de la abuela. Viste lo que supone poner la mesa. Al mismo tiempo es como la metáfora de familia. Yo le doy mucha importancia (...) en Europa, lo que era la chimenea que en francés se dice “foie” que es el hogar, que tiene que ver con lo nutricional, con dar de comer. El rol de la mujer es fundamental ahí, o sea, en esa creación de familia. Es verdad que una escena filmada bien de poner una mesa ya te crea algo convivial, cálido, te crea algo, acá hay lazos”.

Incluso, la función nutricional es llevada al extremo...

“Viste que, me pareció bárbaro eso, que los tipos le roban la gaita pero le roban la bolsa de comida, o sea que él también les da de comer a los ladrones. Todo ese tema, ¿no? Y que ya en la mesa famosa de ese cuarto de hotel ya no hay nada para comer (...) Viste que cuando él pide la limosna lo único que compra son yogures y cosas para Chango”.

De algún modo, *El Cielito* parece sugerirnos que lo que queda por sostener y garantizar en un escenario de devastación a nivel social y subjetivo, es el sostenimiento de la vida afectivamente, al lado del otro y *con* el otro. Esta idea está de tal modo enfatizada que Mercedes alimenta a su perro, a las gallinas, etc.

Continuaremos profundizando en relación a los vínculos de mutualidad en el marco de los caminos del reconocimiento, enfatizados a través del recurso fílmico de la simetría en el apartado “De la reciprocidad a la mutualidad entre Félix y Mercedes” (ver pp. 319).

El ama de casa como servidora

De acuerdo con la distinción conceptual ofrecida por Bubeck, dentro de las actividades que desempeña un ama de casa, se mezclan actividades de *servicio* y de *cuidado*, en tanto ella cuida porque quiere, porque se ve impelida a atender a las personas que siente que dependen de ella y porque no tiene más remedio. Por tanto, la categoría de ama de casa no sólo refiere a la función social de cuidadora, sino también de servidora, en tanto que hay un tercer sujeto que se beneficia en tanto se ve exceptuado socialmente de desempeñar dicha función constitutiva de la relacionalidad social.

A través del vínculo de *explotación*, según Iris Young (2000), se transfieren los resultados del trabajo de las mujeres en beneficio de los hombres, a través de un proceso sistemático, pero no recíproco, en el cual las mujeres se dedican a mantener y aumentar el poder, categoría y riqueza de los hombres. Se trata de una explotación de carácter patriarcal en tanto es sobre la relación proveedor / ama de casa en la que se fundamenta la explotación (Izquierdo, 2011). Este proceso de transferencia sistemática de recursos por parte de las mujeres hacia los hombres tiene como consecuencia paradójica el contribuir a aumentar el poder de los hombres en detrimento de ellas mismas, a través del fruto de su propio trabajo.

Escena 7

El Cielito

(INT. COMEDOR CASA - NOCHE. Poca luz. El interior de la casa es un gran ambiente donde están la cocina, una mesa con cuatro sillas, a un costado contra la pared, una cama cama, una cuna desarmable, una televisión pequeña encendida y una mezcla de pequeños muebles y objetos, de distintas épocas. Todo es muy humilde.

En la mesa están sentados comiendo, Roberto y Félix. A un costado Chango duerme en la cuna. En la cocina, Mercedes sirve la comida.

ROBERTO (a Félix): Hoy no tiene que entrenar, así que aproveche (le sirve vino).

FÉLIX: Gracias.

ROBERTO (a Mercedes que está juntando la mesa): Te salió rico el guiso hoy (toqueteándola).

(Félix come con fruición su plato de comida).

(Mercedes junta comida en un viejo plato de aluminio. El perro afuera se acerca al mosquitero sabiendo que va a comer).

MERCEDES: Ya va Popeye... ya va.

(Mercedes sale afuera con la comida).

(Félix tiene la intención de levantar su plato de la mesa y Roberto se lo impide).

ROBERTO: Deja, deja.

(Félix forzosamente vuelve a sentarse en la mesa).

(Chango se pone a llorar. Lloro cada vez más fuerte. Roberto no se mueve. Félix mira hacia fuera).

ROBERTO: Mercedes.

(El bebé sigue llorando).

ROBERTO: Pará un poco, che (nervioso).

(Mercedes entra a la casa cargando ropa limpia, se acerca a la cuna y alza a Chango, quien se calma automáticamente. Mientras tanto, Roberto y Félix miran la televisión).

ROBERTO: Sigue la ruta cortada. Hay una cantidad de camiones parados. Y ahora van a cortar las vías del tren.

(Mercedes le está dando la mamadera a Chango. Félix observa de reojo a madre e hijo).

La escena se configura asimétricamente en términos de género en tanto que, mientras Roberto y Félix se encuentran sentados a la mesa comiendo, Mercedes con delantal de cocina se encuentra de pie en la cocina, desplazada de la escena de la mesa como espacio de encuentro y de diálogo al momento de la cena. Por el contrario, Mercedes se limita a servir la comida como a levantar la mesa con la cabeza gacha, siendo sorprendida y humillada por el toqueteo de Roberto, ante la presencia y la mirada de Félix, quien percibe la escena con incomodidad.

Incluso la función nutricia, como veíamos anteriormente, es enfatizada a través de la acción de darle de comer las sobras de la cena al perro, Popeye, a quien le dirige sus únicas palabras en esta escena. En cambio, no hay registro que Mercedes se sirva su cena. Sin embargo, Alejandro Fernández Murray señala la importancia de advertir sobre las resistencias en el marco mismo de relaciones de sometimiento:

“Viste que ella no se sienta nunca en la mesa... Ella está ahí en un rol periférico, de servidumbre, pero lo que yo siempre valoro es que no se sabe si ella no está invitada, o si ni ella tiene ganas de estar ahí. Eso le doy mucha importancia, o sea, el que está en la periferia del otro diga “está bien vos me metés en la periferia pero a mí me chupa un huevo porque prefiero quedarme afuera”.

Una vez que Mercedes sale del cuadro de la escena, para ir al patio a alimentar a Popeye, a pesar que Félix tiene la intención de levantar su propio plato de la mesa, Roberto se lo impide forzándolo a volver a sentarse a la mesa, transfiriendo normativamente dicha tarea sobre Mercedes.

Luego, al momento que Chango se larga a llorar, Roberto le demanda a Mercedes que se haga cargo del niño. Sin embargo, más allá de dar cuenta discursivamente de una orden de carácter directivo [ORDENAR/DEMANDAR/DAR INDICACIONES→ SUPERCODE SENTIDO DIRECTIVO DE LA ACCIÓN], a nivel corporal podemos percibir cierto nerviosismo e incluso incomodidad por parte de Roberto en relación a su falta de capacidad para alzar y calmar a su hijo.

A través de la función [CONTINUED BY] de Atlas Ti 6.2 hemos enlazado analíticamente esta escena con la que sigue a continuación:

Escena 8

El Cielito

(EXT-CONTRAFRENTE- DIA. Es la mañana. Plano gral. del campo y de la casa. Hay viento, nubes grandes. Félix, se acerca a la casa y observa la situación de los animales. Roberto está afuera, sentado en la mesa. Félix se acerca.

ROBERTO: ¿Cómo amaneció el hombre?

FÉLIX: *Bien...*

ROBERTO: *Venga, tómese unos mates.*

(Mercedes sale de la casa con el mate y la pava, con la cabeza agachada. Félix se acerca a la mesa. De refilón descubre que Mercedes tiene una marca de un golpe en el brazo. Félix y Mercedes entrecruzan una mirada. Mercedes avergonzada baja los ojos. Roberto prueba el mate).

ROBERTO: *Está bueno.*

FÉLIX *(poniéndose de pie): Gracias.*

Esta segunda escena seleccionada para este apartado se estructura de un modo muy similar a la analizada anteriormente. Así, la dirección del film remarca, a través de los recursos formales escogidos, el modo rígido en que se estructuran las relaciones patriarcales. Nuevamente Roberto se encuentra sentado a la mesa y lo interpela a Félix para que lo haga también, al tiempo que Mercedes en su función compelida de *servidora* es quien, de pie y con la cabeza gacha, le sirve mate a Roberto y va en busca de la mermelada, tras la orden de Roberto.

Tanto en una como en otra escena, el cruce de miradas entre Félix y Mercedes es lo que le otorga mayor dramatismo al triángulo que se arma entre los tres personajes, en tanto es la mirada de Félix la que interfiere sorpresivamente en el sostenimiento de la sumisión y la explotación de género a la que es sometida Mercedes por parte de Roberto. La mirada de Félix opera para Mercedes a modo de espejo, a lo cual ella responde avergonzada. Incluso, tal como analizaremos en el apartado “Sobre maltratadores maltratados” (ver pp. 336) es la mirada de Félix la que opera como testigo de la violencia de Roberto sobre Mercedes, al poner su mirada sobre su brazo golpeado. En palabras de Fernández Murray, “Efectivamente la presencia de él es un catalizador para que aflora aún más el malestar de ella. Ella no puede tal vez decirlo, formularlo, pero el malestar de ella aflora. Pasa por la mirada de él”.

Me interesa remarcar antes de dar por concluido este apartado el desfasaje que se produce entre Roberto y Mercedes en torno a la estructura relacional tradicional de proveedor y ama de casa en el marco de la crisis del trabajo de la cual es víctima Roberto. La falla respecto al cumplimiento del rol de proveedor de Roberto devela con más fuerza el carácter arbitrario e injusto del rol de servidora que lleva adelante Mercedes. Si bien en estas escenas su performatividad de género es obediente, sin ofrecer resquicio alguno de resistencia, sabemos que su transgresión de género hacia el final del film será implacable.

Externalización de tareas de cuidado

Frente a la masiva incorporación de las mujeres al mercado de trabajo, la democratización del cuidado en el marco de las familias se convierte en un terreno en disputa sobre el tiempo, la responsabilidad, la autonomía y, en última instancia, la identidad de los sujetos genéricos en cuestión (sus roles, deseos, culpas, formas de reconocimiento, etc.). La pregunta latente alrededor de este tema sería “en qué medida la redefinición del lugar de ellas en el afuera ha sido acompañada por una redefinición equivalente del lugar de ellos en el adentro” (Wainerman 2007: 182). Ante la falta de respuesta, el propósito de esta sección es plantear la externalización y mercantilización del cuidado como una válvula de escape para aquellos sujetos que ocupan posiciones sociales privilegiadas, lo cual los habilita a desplazar así hacia otras personas (en especial, mujeres pobres) las tareas de cuidado, como aquellas actividades menos valoradas tanto en términos económicos como simbólicos.

Entendemos la “externalización del cuidado como la derivación por parte de determinadas instituciones o individuos de ciertas responsabilidades de atención a personas dependientes y/o a la propia persona, hacia otra institución o sujeto” (Duarte Capderrós, 2008: 127). Se trata de un fenómeno que expresa la desigualdad social, incluso entre las propias mujeres, en términos de la transferencia del trabajo de cuidado que se produce de unas a otras, en base a ejes de poder, donde sistemáticamente los ausentes de estas cadenas de cuidado son los hombres (Pérez Orozco, 2006).

Así, la tendencia a la externalización del cuidado de las personas permite afirmar que, siendo una actividad asignada a las mujeres, es al mismo tiempo una actividad desplazada a las personas subordinadas; donde, en el caso de las mujeres inmigrantes, convergen la desigualdad sexual, étnica y de clase (Izquierdo, 2008). De modo que, la mercantilización del trabajo doméstico va acompañada de un proceso de devaluación social.

La externalización aparece como respuesta o solución a la situación de conflicto provocada por la incompatibilidad de demandas entre el ámbito familiar y el laboral. La incompatibilidad entre ambas esferas surge en el momento en que las demandas de uno de los ámbitos entra en conflicto con las demandas del otro, siempre y cuando éstas sean responsabilidad de una sola persona.

Cuidar de la gente es una actividad productiva susceptible de ser mercantilizada y que se puede realizar bajo una diversidad de regímenes de relación. Como cualquier actividad, tiene un coste de oportunidad para quien la realiza, expresada en las tensiones

propias de quien asume una ética doble, la del cuidado y la de la provisión. Así estas mujeres, de algún modo, absorben las cargas atribuidas tradicionalmente a los hombres, sin abandonar las que tradicionalmente se atribuían a ellas. Este dilema - según nuestra hipótesis de trabajo - expresaría, sobre todo en contextos de crisis social, un vacío en la asunción de las funciones atribuidas a los hombres, viéndose de algún modo afectadas las relaciones de género.

Partimos así de considerar entonces la mercantilización del trabajo doméstico como un *servicio*, de acuerdo a su definición, que habilita a quien lo contrata de desplazar responsabilidades y requerimientos de la vida diaria en otra persona que, por su condición de subordinación a nivel social, depende de ella para su supervivencia material.

La mercantilización del trabajo doméstico en Argentina (CEMyT, 2010) tiene una larga historia vinculada a los sectores sociales más favorecidos. De acuerdo a los datos relevados por la Encuesta Permanente de Hogares el trabajo doméstico remunerado es una ocupación que concentra un número importante de mujeres: se observa que en el segundo trimestre del 2010 representaba al 17,8% del total de mujeres ocupadas y el 22,2% del total de asalariadas de todo el país. Este fenómeno adquiere más relevancia cuando se advierte que el empleo asalariado representa al 80% de la ocupación femenina. Para ese mismo período, la informalidad laboral alcanza el 85% entre las trabajadoras domésticas remuneradas. Una situación contrapuesta se evidencia entre los restantes empleos ocupados por las mujeres que es de un 28,4%. Sin embargo, es importante considerar que el 13 de marzo de 2013 fue sancionada en Argentina la Ley 26.844 “Régimen Especial de Contrato de Trabajo para el Personal de Casas Particulares”, la cual incorpora nuevos derechos para el personal de casas particulares y exige a los empleadores su registro.

Sin embargo, Catalina Wainerman (citado por Canevaro, 2009) distingue dos tipos de mujeres que contratan servicios domésticos por parte de otras mujeres. Por un lado, reconoce la categoría de “ama de casa” propiamente dicha, es decir, en términos de una mujer que no participa activamente en el mercado de trabajo y que, por tanto, idealiza el trabajo como una gracia y un espacio de esparcimiento, realización, evasión frente a las responsabilidades del hogar. Para Canevaro, el tipo de las “amas de casa” coincide de acuerdo a un estudio empírico con modelos jerárquicos de relacionamiento entre patronas y empleadas. Entre estas empleadoras el autor no halló dificultades ni conflictos morales frente al hecho de no haber comido nunca con la empleada ni que tampoco

significase un dilema el uso o no de uniforme dentro del trabajo. A pesar de ello, dentro de este grupo la "ambigüedad afectiva" también está presente.

Por el otro, Wainerman reconoce a aquellas "mujeres trabajadoras" que requieren de servicio doméstico como condición para participar activamente del mercado de trabajo. En este caso, las trabajadoras plantean visiones más matizadas y complejas donde la participación económica no es siempre y necesariamente fuente de gratificación y crecimiento. Según Canevaro, aquellas empleadoras que trabajan son quienes manifiestan una mayor sensibilidad e identificación con las empleadas en tanto encuentran sus situaciones, condiciones y trayectorias de vida próximas a las de ellas.

En el caso de Beba, se trata de un caso de "ama de casa" propiamente dicha, en los términos propuestos por Wainerman. Sin embargo, es interesante considerar que Jorge Gaggero construye la dupla entre Beba y Dora, en base a la relación de su madre con Lidia, la persona que trabajó por años en su casa, sosteniendo el cuidado del director y sus hermanos cuando eran niños, mientras su madre se desempeñaba profesionalmente como arquitecta.

"Yo pensé que era una película mucho más ajena a mí, de lo que realmente después al empezar a indagar sobre el tema, obviamente uno siente la necesidad de investigar y lo primero que uno investiga es lo que tiene más cerca. Pero ya tenía la película adentro porque ya lo había vivido. Ya había vivido un poco esta relación".

Tareas, exigencias y destrezas

Esta escena nos ofrece un primer acercamiento a las tareas, exigencias y destrezas propias del trabajo doméstico, a través de la performatividad de Dora:

Escena 9

Cama Adentro

(COMEDOR PRINCIPAL. Una mano ajada gatilla un rociador, el producto cae en nubes de gotas sobre un piano de cola. Enérgicos movimientos circulares de una mano muñida de una franela le devuelven el brillo. Encontramos el difuso reflejo de Dora (55), Dora endereza su robusto cuerpo, enfundado en un uniforme de mucama²¹ color azul con pintitas blancas. Lustra unos muebles. Aparece un portarretratos con la foto de Beba de joven).

Las tareas y destrezas exigidas por el empleo doméstico van desde la limpieza, cocina, lavado y planchado, hasta el cuidado, arreglos hogareños y cualquier tipo de favores personales. En última instancia, se trata de todas aquellas actividades orientadas a garantizar el bienestar de la unidad familiar, de modo que las tareas de *cuidado* rebasan los *servicios* contratados. Se trata de un plus de trabajo no reconocible, enmarcado bajo

²¹ Mucama = Criada o sirvienta.

la “ética del cuidado” femenina a la cual se espera que responda obedientemente el personal doméstico (como es el caso de Dora en relación a Guillermina, la hija de Beba), más allá de la “ética del trabajo” sobre la que sostiene la función de provisión (como es el caso de Dora en relación a Miguel).

Es tal la amplitud de actividades exigidas que se vuelve para los sectores sociales medios y altos en Argentina una demanda “imprescindible” - según un criterio de clase -, que a la vez opera de manera invisible y no reconocida, de modo que la relación laboral que se entabla está sujeta muchas veces a explotaciones y violencias.

La dinámica del trabajo suele ser repetitiva y estar sujeta a exigencias muchas veces carentes de sentido, orientadas a satisfacer necesidades vitales (cuidar, cocinar, dar de comer, etc.), como así también a atender demandas propiamente de clase que operan de acuerdo a criterios de orden, limpieza, decoración y pulcritud propios de sectores sociales acomodados. En este sentido, según Beatriz Gimeno “es un trabajo realmente sin valor ya que puede no hacerse. A un niño, a un enfermo o a un dependiente, hay que cuidarlo, es una necesidad social, pero la casa puede estar sin barrer y puede abrirse una lata” (Gimeno, 2010: s/n).

Si bien el mercado y la industria han avanzado notablemente en transformar el trabajo doméstico a partir del diseño de nuevos electrodomésticos, productos de limpieza, etc., la demanda social del empleo doméstico sigue siendo la misma. De modo que, en lo que refiere exclusivamente a las tareas domésticas, más que una necesidad vital, se trata de una demanda de clase en términos de bienestar, comodidad y distinción (profundizaremos sobre esta cuestión en el apartado “Dora y Beba frente al espejo”, ver pp. 308).

Si bien la demanda de empleo doméstico se mantiene entre los sectores acomodados de Argentina, las modalidades en que se emplea a estas mujeres han sufrido modificaciones²². El modelo tradicional responde a la modalidad “cama adentro”, según la cual la trabajadora pernocta en el hogar del empleador/a y dispone de algún día de salida para su descanso. Este es el modelo al cual responde el vínculo laboral entablado en la película *Cama Adentro* entre Beba y Dora, donde la exigencia consiste, además del cumplimiento de las tareas ya señaladas, el estar permanentemente “a disposición de”,

²² En Argentina el servicio doméstico es una ocupación completamente feminizada, prácticamente la totalidad de quienes desarrollan esta actividad son mujeres, siendo una ocupación que concentra a una alta proporción de mujeres provenientes de familias pobres, mujeres migrantes, mujeres indígenas y afrodescendientes.

ante la falta de criterios establecidos sobre la duración de la jornada laboral, sobre los momentos de descanso ni los espacios de privacidad.

Este modelo tradicional ha dado lugar en Argentina a la adopción de nuevas modalidades de contratación hoy en día más difundidas, como el trabajo “jornada completa” o “por horas”, algunos o todos los días de la semana, para uno o varios empleadores/as, reduciéndose notablemente la modalidad de pernoctar en la vivienda del empleador/a (CEMyT, 2010).

Fronteras de lo íntimo

Otra particularidad del empleo doméstico radica justamente en el ámbito en el que se desarrolla el trabajo, dado que el vínculo laboral toma lugar en el propio hogar del empleador o empleadora. Esto supone una serie de particularidades propias del ámbito doméstico en comparación con otros empleos de servicios que ocurren en el ámbito público, por ejemplo.

De este modo, la incorporación históricamente del trabajo doméstico a la vida cotidiana de las familias de sectores acomodados en Argentina, bajo la modalidad tradicional “cama adentro”, supuso la inclusión a nivel arquitectónico de una disposición espacial y una dinámica determinada del espacio doméstico en función de este vínculo laboral.

Así, se erigen determinadas fronteras sostenidas a través de una disposición espacial que reserva un ámbito especial del hogar para el “personal de servicio” con una funcionalidad paralela al del resto del hogar, a través de un cuarto de servicio con comunicación directa a la cocina, que dispone generalmente de su propio baño. Incluso, en el caso de los edificios, los mismos suelen tener una entrada exclusivamente de servicio y un ascensor que asegura una circulación secundaria, paralela, que evita el encuentro, el roce, la convivencia.

Es bien interesante como en el film *Cama Adentro* la espacialidad - en especial la casa de Beba -, adquiere protagonismo y expresa magistralmente las distancias, los encuentros, las simetrías y desigualdades que atraviesan el vínculo entre Beba y Dora y que se va configurando a lo largo del film a través de la performatividad, en términos espaciales, de ambos personajes. El mismo Jorge Gaggero, director de *Cama Adentro* nos sumerge en la entrevista en el proceso de construcción y armado del espacio en términos narrativos, volviéndose, según él, un protagonista más:

“Eso fue un gran esfuerzo, un trabajo monumental, primero desde el guión y totalmente abrazado y dimensionado en un trabajo con el arte, con el vestuario, con la fotografía y con ese departamento y cómo ir mostrando, cómo crear imágenes y que se retrate eso desde un departamento (...) es una forma apropiada, sutil. Incluso ese departamento, cómo se va narrando ese interior de a poco, los ambientes, siendo un departamento mucho chiquito. Filmamos en un departamento de 100 metros cuadrados, como mucho, un 70 por ciento de una película. Lo vas descubriendo, no es que te aburrís, porque te podrías aburrir, pero siempre se va..., hasta un momento en que llegás al cuarto, en un momento lo unís, todo eso fue diseñado, un trabajo que ahora entiendo como muy preciso. La verdad, que a mí me asusta llegar a esa precisión, la verdad (risas). Pero también era preciso desde el guión, yo me había dibujado... Mi madre que es arquitecta, yo lo hice con la planta de un departamento que es de mi bisabuela que yo conocía y tenía mientras escribía la planta de ese departamento porque para mí era muy importante cuántos pasos daban, los silencios, visualizar cuando una hablaba por teléfono y la otra estaba atrás”.

Se trata de una geografía de lo íntimo desplegada en ese pequeño espacio del hogar, con sus fronteras intangibles y a la vez perceptibles, sus vías de acceso y circulación que las acercan tanto como las alejan, y a la vez con sus aberturas que operan no sólo como resquicios por donde se filtra la luz del día, sino también por las cuales subrepticamente se cuele la crisis. En ese sentido, Gaggero comenta:

“Imaginate que además los dos cuartos están..., el ascensor estaría como en el medio de esos dos... Pero en definitiva los dos cuartos de ellas, separados por esa muralla, estaban los dos en el fondo y después se desarrollaba hacia adelante y ahí se encontraban. O sea, cada una tenía que hacer ese camino. Tenés la salida de servicio al lado del cuarto de ella, la cocina, el comedor y el living. Esa transición de ambientes y esa circulación era lo que necesitaba para poder narrar la película. En la despedida, vas viendo todo y vas recorriendo todo el lugar y recién ahí recorrés todo ese lugar y, bueno, todo eso está pensado. Funcionó, funcionó. Para esta película me inspiró ver un departamento, cómo es un departamento de clase media alta con su cuarto de servicio y su entrada diferenciada, son imágenes”.

Las distancias y fronteras que se erigen espacialmente y se recrean performativamente en el ámbito del hogar, sostienen y refuerzan una relación jerárquica de trabajo, inmersa en la intimidad de un hogar, en las miserias y secretos de quienes conviven, que relaciona a empleadora y empleada, en este caso Beba y Dora, en un vínculo de especial intensidad y gran ambigüedad. “Esos espacios hacen a la vez de frontera con los otros habitantes de la casa, establecen físicamente el lugar social que la trabajadora ocupa en la jerarquía del hogar” (Gorbán, 2012: 39).

“En la convivencia los espacios y los objetos se convierten en fronteras móviles que se operativizan para recordar que esa mujer que en muchas ocasiones es considerada como parte de la familia, en última instancia es alguien ajeno a la intimidad familiar. Así el disfraz de la relación laboral como «parte de la familia» es un componente que configura la relación en tanto tal, ya que de esta forma establece límites y permisos a lo que la empleada puede y no puede hacer” (Gorbán, 2012: 39-40).

Una de las nociones clave que plantea D. Gorbán en este sentido es la de *repertorios de demarcación*, como el

“conjunto de prácticas que las empleadoras ponen en acto en su relación con las trabajadoras que contratan, en función de establecer límites y distinciones entre estas últimas y ellas y sus familias. Estos repertorios son los que permiten sostener la diferencia y la distancia social en un contexto en el que lo íntimo es objeto de trabajo” (Gorbán, 2012: 35).

En consecuencia, los límites en constante negociación y disputa entre empleadoras y trabajadoras en el ámbito de lo íntimo dan “cuenta de la manera en la que se identifican y distancian unas con otras en un juego de interacciones en el que las relaciones entre mujeres se configuran desde la desigualdad social” (Gorbán, 2012: 35).

Frente a esa disputa uno de los límites clave es aquel que distingue la intimidad de la privacidad. De acuerdo con Béjar, la *privacidad* es definida como un espacio de soberanía individual, el cual sólo tiene lugar en condiciones de modernidad, en la medida que únicamente la sociedad moderna permite su desarrollo sistemático como práctica, como ideología y como derecho (Béjar, 1988). En esta línea, Iris Young propone definir la privacidad, tal como hace una parte de la teoría liberal, como un aspecto de la vida y actividades del que cualquier individuo tiene el derecho de excluir a los demás (Young, 1990). Mientras que, la *intimidad* hace referencia a relaciones excepcionales en su intensidad, fundadas en el deseo de compartir un proyecto común en un mutuo cuidado de las personas que participan en esa relación (Béjar, 1988).

En consecuencia, a pesar que el vínculo laboral entre Beba y Dora se da en la intimidad de la convivencia diaria, Beba apela a la *privacidad* para preservar determinados aspectos de su vida personal de la vista y oído de Dora en la cotidianidad de su hogar incluso, como veremos, a través del recurso discursivo de las mentiras y los engaños. La cuestión a preguntarnos es *qué* esconde Beba y *por qué*.

Corporalidades: Acercamientos y distancias

Los “repertorios de demarcación” a los que refiere Gorbán son escenificados, reproducidos e incluso transgredidos, a través de la dimensión discursiva y corporal de la performatividad de género, siendo el propio cuerpo el territorio sobre el cual se imprimen y dejan huella las desigualdades sociales y de género.

Mary Douglas utiliza la noción de “registro de dignidad” como

“una buena manera de designar la distancia del cuerpo real como expresión de respeto. La gama entre el respeto y la intimidad proyecta un indicador espacial de uso social. De manera similar, los lingüistas han observado que el

lenguaje, la distancia que se tome de las funciones corporales y de las partes del cuerpo proyecta respecto o falta de respecto. El indicador de la distancia puede aportar información compleja, no sólo sobre un valor único por el respeto, sino también sobre relaciones altamente diferenciadas" (1996: 26).

En este sentido, entre Dora y Beba se despliegan una serie de dispositivos performativos del orden tanto de lo discursivo como de lo corporal que escenifican un vínculo jerárquico y desigual, más allá de las ambivalencias y tensiones emocionales que lo atraviesan. En términos discursivos, mientras Beba se dirige a Dora por su propio nombre, Dora lo hace en términos de "Señora Beba" y ninguna de las dos tutea a la otra, lo cual especialmente en Argentina refuerza distancias sociales, generacionales y de clase.

En términos corporales, un elemento clave es el *uniforme* de servicio doméstico que no sólo es utilizado por Dora dentro del espacio doméstico, sino que también lo utiliza a la hora de salir a hacer la compra por el barrio. Incluso, en el paisaje urbano de la Ciudad de Buenos Aires suele ser un indicador clave respecto a aquellos barrios tradicionales y de alto nivel adquisitivo donde las "muchachas" suelen circular con "delantal". Uno de ellos es el barrio de Belgrano donde reside Beba.

Se trata de un dispositivo dentro del repertorio de exigencias del servicio doméstico que opera como una estrategia para cubrir el cuerpo de la trabajadora en un trabajo netamente corporal, así como incluso por cubrir las distancias sociales que suelen caracterizar a estas mujeres, en términos de origen, social, étnico, etc., expresado a través de su vestimenta y de su aspecto físico. Es el propio "delantal" o uniforme de la trabajadora un símbolo de estatus social para la familia contratante, razón por la cual debe ser utilizado en sus salidas por el barrio. Incluso, como puede verse en el film, no es el mismo uniforme el que utiliza Dora para limpiar que para recibir visitas, como ocurre en la escena de póker desplegada en casa de Beba.

Veremos a continuación la escena de la peluquería, de cierta complejidad analítica en términos corporales:

Escena 10

Cama Adentro

(EXT. CALLE. Beba y Dora caminando por la calle, camino a la peluquería. Dora sin su uniforme de mucama²³, caminando unos pasos detrás de la señora Beba).

(INT. SALÓN DE BELLEZA - DÍA. Frente a un amplio espejo Irma, Beba y Dora observan revistas con fotos de la farándula. Buscan un peinado para Dora).

²³ Ver nota al pie 21.

IRMA: *La reina de España. ¿Qué tal?*

BEBA: *¿Y tipo así la Legrand?*

IRMA: *No, hay que decolorar...*

BEBA: *No, digo el peinado.*

(Dora pasa la hoja).

DORA: *Éste.*

BEBA: *¿Ivana Trump? Dora asiente convencida.*

(INT. SALÓN DE BELLEZA - MOMENTOS DESPUÉS. Beba y Dora tienen sus cabezas metidas dentro de unos aparatosos secadores de pelo color rosa, cada una leyendo una revista. Beba mira de reojo a Dora).

Se trata de una de las escenas más interesantes del film. En una primera instancia, se enfatiza en términos formales la simetría de la escena, aludiendo en términos narrativos a la horizontalidad entre Beba y Dora, reforzada por el hecho que en esta ocasión Dora se encuentra sin uniforme, de modo que, *como excepción*, son dejadas a un lado transitoriamente las distancias entre ambas. De algún modo, la peluquería como espacio social eminentemente femenino pareciera igualarlas bajo un mismo destino narcisista, donde Dora elige hacerse el peinado de Ivana Trump.... Sin embargo, a pesar de la aparente simetría que sugiere la composición de la escena, Dora se vuelve un reflejo de la posición social de Beba, frente a sus amigas en lo que será luego la escena del póker, a la que recién nos referíamos. Se produce, así, una referencia mutua y simbiótica, donde una habla de la otra, donde una refleja a la otra, a tal punto que Beba lleva con ella a Dora a la peluquería para la ocasión (profundizaremos sobre esta idea en el apartado “A propósito de proyecciones e introyecciones”, ver pp. 311).

En una segunda instancia, es importante advertir que la escena de la peluquería está antecedida y seguida por una caminata por la vía pública, al salir y marcharse ambas del salón de belleza en la que Dora se ubica por detrás de Beba, remarcando a través de su performatividad corporal, la desigualdad que las vincula. Sin embargo, Gaggero advierte que, a pesar de esta distancia, Dora a nivel performativo *“camina con mucho más soltura por la calle. En cambio, Beba tiene que ir con anteojos, siente que se tiene que refugiar porque en la calle hay pobres... También Belgrano es muy así. Para mí Belgrano es una frontera de tantas clases y ahí conviven muchas clases, sectores, por la estación de tren, el Barrio Chino, como que se dan unos contrastes interesantes”*.

El plus no retribuable del trabajo doméstico

Tal como plantea Mary Goldsmith (1981), si bien es tentador considerar al servicio doméstico como el remanente de un pasado feudal, es necesario destacar la importancia

del *salario*. En el caso de la modalidad “cama adentro”, en general se paga a la trabajadora en parte con dinero y en parte en especie (casa y comida). Sin embargo, el factor salario predomina por sobre el pago en especie, tal como queda de manifiesto en la disputa entre Dora y Beba por los salarios adeudados que la llevan a renunciar a su trabajo. De modo que, según esta autora, en una sociedad dominada por el capitalismo, las relaciones capitalistas tienden a permear a las demás, incluso a las relaciones entre patronas y empleadas domésticas.

De acuerdo con Goldsmith, la venta y compra de trabajo doméstico cae dentro del terreno de la “circulación simple”, es decir, que la base del intercambio para ambas partes es la adquisición de “valores de uso”. La fuerza de trabajo de la trabajadora doméstica no es adquirida para crear plusvalía (y por lo tanto ganancias) sino por los valores de uso concretos que produce. La trabajadora doméstica contratada de manera privada por una persona, intercambia su fuerza de trabajo por ingresos (salario, beneficios o renta). Difiere en este sentido del asalariado agrícola, fabril o de servicios cuya fuerza de trabajo es intercambiada por capital y que crea plusvalía. Se trata, por lo tanto, de un trabajo improductivo. Sin embargo, que el trabajo de la empleada doméstica sea improductivo, no niega que facilite la producción y expropiación de plusvalía por parte de quien la contrata, en tanto - en términos de Young - hay una energía vital y un sobrante de tiempo a disposición del contratante que le habilitaría a participar del mercado de trabajo y del círculo de acumulación capitalista, entre otras cosas.

Esta autora aclara que no es la naturaleza propia del trabajo doméstico, sino las relaciones sociales en que se realiza, lo que lo define como trabajo productivo o improductivo. Si una trabajadora doméstica se emplea en una agencia de limpieza es productiva – como es el caso hipotético de Dora cuando se entrevista en una agencia -: en ese caso, ella intercambiaría su fuerza de trabajo por capital variable que se le paga en forma de salario. A través del ejercicio de su fuerza de trabajo se produciría un valor mayor que lo que se le pagó en el salario. Este exceso es expropiado por el capitalismo en forma de plusvalía. Sin embargo, para la persona que contrató a la agencia comprando los servicios de esta trabajadora, ella es improductiva porque sus servicios representan un gasto. La paradoja que advierte Goldsmith en relación a México es que mientras que el 90% de la PEA empleada en el servicio doméstico en casas particulares es femenina, cuando se industrializan algunas de estas actividades hay tendencia a emplear hombres

en vez de mujeres, lo cual da cuenta de los mecanismos perversos del mercado de trabajo que opera según criterios discriminatorios en términos de género.

Como ya señalamos, si bien estas mujeres operan como trabajadoras bajo la “ética de la provisión” (este es el caso de Dora en tanto única proveedora del hogar que conforma con Miguel), se establecen áreas grises entre las actividades de *servicio* que brindan y las de *cuidado*, en tanto ven regido su trabajo por una superposición entre dicha ética y la “ética del cuidado”, en tanto mujeres y en muchos casos madres (aunque no es este el caso de Dora). Esta ambivalencia que incorpora elementos de cuidado en una relación de servicio implica añadir algo más a su actividad de servicio, algo más que no es retribuido, un valor emocional y de atención suplementario, que se deriva de su disposición ética hacia el cuidado, lo cual desencadena mecanismos identificatorios entre la trabajadora doméstica y la mujer contratante, del cual ésta última obtiene un *plus* que le brinda tranquilidad y confianza en relación, por ejemplo, al cuidado de sus hijos pequeños.

De este modo, las trabajadoras suelen proyectar en los niños y niñas de las familias para las que trabajan el vínculo que tienen con sus propios hijos e hijas. Incluso, las empleadoras saben de esta tensión y se benefician de ello, en tanto no sólo quieren una persona que se dedique al servicio, sino que quieren algo más, difícilmente mercantilizable, que es más probable encontrar en una mujer que en un hombre: la atención al otro teniendo como fin su bienestar.

Analicemos a continuación dos escenas de *Cama Adentro* en relación al vínculo entre Beba, su hija Guillermina y Dora:

Escena 11

Cama Adentro

(INT. DPTO DE BEBA - LIVING Suena nuevamente el teléfono. Dora se detiene, vuelve sobre sus pasos y atiende).

DORA: Hola... (El rostro de Dora se transforma).

DORA: Hola Guille! Yo bien gracias a Dios, ordenando el caos que deja tu madre, mi amor (Dora se sienta en el piso relajadamente).

DORA: No, salió... No, no pasó nada... Te llamamos porque hace mucho que no sabemos nada de vos y estábamos un poco preocupadas...

DORA: ¿Estás comiendo bien, mi amor? Acá con los líos de siempre... Mirá, no es para tanto como dicen. De todos modos, este es un barrio tranquilo, ¿viste?

DORA: Ah, mi casa... Ya terminamos las dos piezas, ahora para fin de año, si Dios quiere, ponemos el piso, va a quedar hermoso.

DORA: ¿Venís vos para las Fiestas?

DORA: Ay qué pena! Bueno, pero es mejor que tengas los papeles, sí, hija, sí.

DORA: ¿Mi mail? Esperame que busco un papelito para anotar...

Escena 12

Cama Adentro

(INT. CUARTO DE BEBA / TOCADOR, PASILLO- NOCHE Beba y Dora entran al cuarto, Beba conduce a su empleada a su tocador, Dora se sienta y queda enfrentada a un amplio espejo, observa su rostro rodeada de infinidad de productos).

DORA: Señora, llamó Guillermina.

BEBA: ¿Qué dijo?

DORA: Quería hablar con Ud., saber cómo estaba.

BEBA: ¿Y Ud. qué le dijo?

DORA: Le dije que estaba todo bien. Igual está asustada por las cosas que salen en los diarios.

BEBA: ¿Ella cómo está?

DORA: No sé, yo la escuché bien...

BEBA: ¿No va a venir para Navidad?

(Dora guarda silencio).

BEBA No va a venir, seguro. Con Ud. siempre habla, conmigo nunca.

(Beba observa el rostro de Dora que se relaja. Las manos de Beba se detienen).

BEBA: Me bajó la presión.

(Dora se levanta y toma a Beba de un brazo).

DORA: Venga, acuéstese (Dora conduce a su patrona a la cama)

BEBA: No, a esta cama no. Lléveme al cuarto de Guillermina.

(Ambas salen del cuarto, con paso sinuoso caminan agarradas por el oscuro pasillo. Beba afloja su cuerpo. Dora debe soportar casi todo su peso).

DORA ¡No se haga la tonta! ¡Haga un esfuerzo Señora!

(INT. CUARTO DE GUILLERMINA - NOCHE Dora entra al cuarto y acomoda a Beba sobre la cama, le saca los zapatos y la tapa con una frazada).

DORA: ¿Le traigo algo con azúcar?

BEBA: No, quédese.

BEBA Dora, Ud. podría quedarse en esta habitación. Es grande, más confort, el baño con bañera...

(Dora la observa sorprendida).

BEBA: Hablo en serio.

(Dora se levanta).

BEBA: ¿A dónde va?

DORA: A mi cuarto, señora.

Así, en el marco del triángulo que conforman Beba, Dora y Guillermina, se genera un terreno en disputa donde lo que está en juego, de un modo latente, es la asunción de

la función maternal en relación a Guillermina. En consecuencia, se establece entre Beba y Dora una relación que pivotea entre lo conflictivo, lo afectivo, la competencia y la demanda. Se trata fundamentalmente de un vínculo que se origina y se nutre de una permanente tensión. Si bien podemos suponer que históricamente Beba se ha deslindado del cuidado de su hija Guillermina, en la medida que ese rol fue transferido y asumido por Dora, supone ahora para ella una amenaza acrecentada por la distancia que la separa de su hija que vive en España, en un escenario histórico donde decenas de miles de personas argentinas dejaban el país alrededor del año 2001 en busca de un mejor destino.

Así, los elementos de cuidado introducen aspectos inconmensurables que a la vez constituyen una condición implícita fundamental para el desempeño exitoso del trabajo doméstico, sostenido sobre un mandato de género fundamental, que por la relatividad de su valor hace incomparable la función de cuidado y, por tanto, poco reconocida a nivel social.

Cabe agregar - tal como queda plasmado en las escenas recién seleccionadas - que el elemento de "cuidado" muchas veces genera rispideces en términos emocionales en la medida en que el rol de madre se haya en competencia y disputa con el de la cuidadora, en tanto que la madre no deja de sentirse interpelada como responsable del cuidado de sus hijos.

En última instancia, se evidencia el atravesamiento del vínculo entre Beba y Dora por el poder, el cual circula entre ellas en variadas direcciones y sentidos. Mientras Beba pretende sostener el ejercicio del poder tanto sobre su hija como sobre su criada, Dora responde al mismo colocándose en el lugar de Beba y, así, infantilizándola, como la otra cara de la acción de cuidar. Gaggero en su entrevista nos confirma nuestra lectura al respecto:

"Dora parece tener un contacto mucho más humano, mucho más directo y franco, que lo que tuvo Beba con su hija. También es muy fuerte darte cuenta... Yo creo que Beba se da cuenta y eso también, perderla a Dora es perderla también un poco a su hija, perder la posibilidad de... También es envidia, ¿no? (...) Se juega ahí también una pelea por los afectos, con lo que hicieron y no hicieron en cuanto a sus afectos. Las dos comparten... Y también Dora que reproduce un montón de cosas de la patrona".

El atravesamiento ideológico del trabajo doméstico

En términos de continuar indagando acerca de aquellos elementos del trabajo doméstico que rebasan la dimensión económica, entra ahora en consideración - tal como lo plantea Goldsmith - el elemento ideológico, en términos de ejercicio de poder que

sostiene y reproduce las diferencias de clase al interior del propio hogar: “la sirvienta es el último escalón en todas las casas. De alguna manera resulta una reafirmación para todos los miembros de una casa el hecho de que, no importa que tan malas sean las condiciones, siempre hay alguien más abajo en quien descargar las frustraciones” (Goldsmith; 1981: s/n).

El propio Gaggero en su entrevista plantea en términos de su propia biografía la tensión siempre presente entre el elemento ideológico y afectivo que atravesaba el vínculo de su familia con Lidia:

“...cosas como muy íntimas, que me causaban muchas preguntas muy complejas. Por otro lado, hasta qué punto se aceptaba este tipo de relación en la casa, hasta qué punto había una proximidad pero también un rechazo a tener que sentir o plantearse concretamente todos estos temas. Y una complejidad política y también ideológica que no estaba tanto en mi casa pero que está, bueno, la clase trabajadora, ¿no? Yo vengo del seno de una familia militante, entonces la contradicción también. Que no es tanto..., porque mi madre siempre la ayudó, siempre fue súper generosa. Pero en mi contexto de ficción me parecía más interesante una persona que... Y no sé, quizá surgió que la Beba es una persona como menos considerada o más mezquina, o representante de una (...) Y cómo se posiciona la clase media, clase media-alta, tenía ganas de contar eso”.

En el caso del relato ficcional, hay una búsqueda por parte de Beba de sostener la contratación (y la cercanía) de Dora, incluso más allá de las posibilidades materiales de Beba frente a la crisis, que excede la definición teórica de *servicio*. Es decir, un plus de gracia que le ha remitido el trabajo de Dora a Beba por años, y que la embarca ante la crisis en una búsqueda desesperada por sostener su presencia *a cualquier precio*. Se trata de una presencia que por sí misma la sostiene a nivel discursivo en su posición de “Señora Beba”²⁴, lo cual le reporta un beneficio en términos del sostenimiento y el reconocimiento de sí misma - más allá de la caída estrepitosa que está sufriendo en términos económicos y sociales -, como del reconocimiento ante sus pares, en especial, de sus amigas, a partir de la presencia/posesión de un sujeto subalterno que se vuelve una marca de distinción. Aquí, al contrario de la interpretación de Goldsmith, podríamos considerar que se evidencia no tanto un vínculo capitalista sino feudal, presidido por la responsabilidad recíproca que se busca mantener al margen de los cambios en las condiciones materiales.

²⁴ Señora Beba es el título que lleva el film de Jorge Gaggero en el exterior de Argentina, donde se desconoce el sentido de la expresión “cama adentro”.

Escena 13

Cama Adentro

(INT. CASA DE SARA - NOCHE. En el centro de un living de techos altos, sentadas alrededor de una mesa de juego, Beba, Meme, Perla y Sarita acomodan sus cartas. Beba observa a Delia (la nueva mucama²⁵ de Sarita), acercarse con un vaso de whisky. Delia, insegura, deja el vaso junto a Beba y se aleja rumbo a la cocina luciendo un delantal rosa bien ajustado a su joven figura).

SARA: Está a prueba por una semana. Sabe cocinar, lavar y planchar y por ahora es dedicada. Trabajaba en el arzobispado de Misiones.

MEME: Los curas la echaron...

PERLA: ¿Ah sí?

MEME: Por algo será...

SARITA: ¡Shhhhhh!

MEME: Sara deberías darle una charla instructiva, no vaya a ser que... (Meme representa gestualmente un embarazo).

MEME: Vos sabés que Beba le pagó dos abortos a Dorita. Y eso que Dorita no tenía esa figura.

PERLA: ¿En serio, Beba?

Beba guarda silencio.

MEME: Parece que Luisito, el portero (risas).

PERLA: ¡Basta! Hace mucho que no sabemos nada de Guillermina. ¿Cómo está?

BEBA: Muy bien, está muy bien.

Se trata de un diálogo entre amigas donde la referencia al servicio doméstico aparece plagada de denigración y donde queda al desnudo el grado de injerencia sobre la privacidad de las trabajadoras. De algún modo, hay una nueva dimensión de aquel plus indecible que diferencia al trabajo doméstico de otros trabajos de servicio que tiene que ver con arrogarse la capacidad de intromisión en la vida privada de las trabajadoras contratadas. Aquí radica uno de los grandes nudos dramáticos del film, que completa y complejiza el análisis en relación a aquel *plus* indecible, invaluable, del trabajo de Dora como empleada doméstica, en el que ella desplaza la posibilidad de tener hijos, consagrada en favor de Beba. De modo que la deuda de Beba hacia Dora, excede los salarios atrasados; se trata de una deuda, de un expolio imposible de poner en valor, que refiere a la usurpación por parte de Beba del tiempo vital, las energías y, en última instancia, de un destino posible y alternativo para Dora. Aquí el diálogo entre ficción y realidad que plantea Gaggero, en términos discursivos en relación a esta cuestión, resulta esclarecedor para nuestro análisis:

²⁵ Ver nota al pie 21.

“Ya había vivido un poco esta relación (...) Lidia trabajaba en casa, también tenía su novio que se habían conocido en casa porque mi madre es arquitecta y él era como el pintor. Pero por otro lado también me alucinaba la relación, más con mi hermano, porque conmigo yo ya estaba más grande, y la decisión de ella de no haber tenido hijos, si era una decisión, ya de más grande, y tomar como hijos a nosotros o a Martín, no sé, cosas como muy íntimas, que me causaban muchas preguntas muy complejas”.

Ambigüedades y anudamientos emocionales

Como vimos, los límites porosos entre aquello que es propio del servicio que Beba contrata de Dora y el *plus* de cuidado que Dora está intermitentemente dispensando a Beba, hacen del vínculo laboral un vínculo plagado de ambigüedades y tensiones. Tal como advierte Débora Gorbán (2012), la realidad del trabajo doméstico remunerado se presenta atravesada por las múltiples tensiones provenientes de la ambigüedad que el vínculo supone.

De acuerdo con esta autora, debido a la convivencia que supone la privacidad del hogar, el aislamiento respecto de otras trabajadoras, así como el quedar alejada de cualquier forma de visibilidad pública, se originan relaciones de tipo afectivo y personal entre la trabajadora y quien la emplea, que hacen compleja la dinámica de esta actividad.

El dilema radica, así, en el modo en que se configura una relación laboral que debe lidiar permanentemente con la intimidad del hogar y con las emociones “a flor de piel” de la persona o familia contratante, las cuales generalmente permanecen resguardadas y latentes en el marco del ámbito público. De modo que, si bien el vínculo laboral entre Beba y Dora - empleadora y empleada doméstica - está establecido en términos jerárquicos, en más de una ocasión dicha jerarquía queda discursiva y emocionalmente desdibujada, al desplazarse al terreno de lo familiar, lo amistoso y hasta lo erótico, como veremos en la escena a continuación.

En otras palabras, el peso y la distancia infranqueable que las aleja socialmente, las anuda en términos emocionales, volviéndose un vínculo emocionalmente complejo y ambivalente, donde las demandas exceden las exigencias y el compromiso laboral, para adentrarse en el terreno movedizo y confuso de las demandas y frustraciones emocionales, sobre lo cual ampliaremos en el apartado “La dialéctica entre desconocer y reconocer al otro: *Dora y Beba frente al espejo*” (ver pág. 308).

Veamos la siguiente escena:

Escena 14

Cama Adentro

HAB. DE SERVICIO. Vemos a Dora sentada en su cama, angustiada, escuchando a la señora Beba gritar. Camina dubitativa por su cuarto. COCINA - LIVING. Hasta que la vemos salir hacia la cocina, caminando lentamente hacia el living y acercándose hacia la señora Beba que está tirada en el sillón con su pierna en alto).

BEBA: No me toque. Tráigame un whisky.

(Dora se aleja).

BEBA: ¿A dónde va?

DORA: A buscar cosas para curarla.

BEBA: Le pedí el whisky ahora.

(Dora le sirve el vaso de whisky y se lo acerca a Beba, con lo último que queda de la botella de whisky. Se acerca a curarle el pie a la señora).

BEBA: No, no me toque. Me duele mucho.

Dora se agacha junto a las piernas de su patrona y con cuidado le quita las medias a Beba para curarla).

DORA: La voy a desinfectar, señora, con un poquito de alcohol.

BEBA: ¡Me va a doler!

DORA Tiene una astilla clavada señora.

(Beba estira el brazo y repentinamente su rostro se contrae de dolor).

BEBA ¡Bruta!

DORA Ahora si salió.

Si bien la escena se enmarca en una [CONVERSACIÓN DE MANDO Y OBEDIENCIA] la misma está plagada de ambivalencias, donde la tensión principal está dada por el contacto corporal. Por un lado, Beba transfiere a Dora aquello que ella podría hacer por sí misma, como por ejemplo servirse un whisky y desinfectarse la herida. Sin embargo, Beba en un posicionamiento subjetivo de [PACIENTE MANIPULADORA] – posición que repetirá en relación con su ex pareja, Víctor – digita y direcciona la acción de Dora, incluso sobre el propio cuerpo de Dora.

Cuando Dora le sirve el whisky a Beba se trata de una acción de servicio [SERVIR], en respuesta obediente a una orden [ORDENAR/DEMANDAR/DAR INDICACIONES→ SUPERCODE SENTIDO DIRECTIVO DE LA ACCIÓN] planteada por Beba. Mientras que cuando Dora busca los elementos necesarios para curar a su patrona nos desplazamos al terreno del cuidado como *plus*, donde su accionar excede los requerimientos explícitos del trabajo doméstico, pero donde el “estar a disposición del otro” y garantizar su cuidado, comodidad y bienestar termina siendo una demanda tácita.

Si recordamos el desarrollo teórico en torno a “Deseos, faltas y demandas” (ver pp. 141) podemos entender que el servicio de Dora no gira en torno a la satisfacción de necesidades vitales que Beba no puede resolver por sí misma, sino que ella opta por transferirlas a través de la contratación de Dora. Por tanto, mientras el “servicio” gira en torno al campo de la resolución de necesidades vitales y sociales, transferidas y exteriorizadas, como limpiar, cocinar, alimentar, etc.; el cuidado dispensado por el servicio doméstico se orienta vanamente hacia una demanda radicalmente intransitiva que no pide nada en concreto - es decir, no supone ningún objeto -, porque lo que pide, en última instancia, es amor, evidenciando así su vulnerabilidad económica y emocional.

Así, cuando buscamos dar cuenta de aquellas tareas relativas al cuidado, como un plus por parte del servicio doméstico, como un *indecible*, nos trasladamos al campo de las “demandas” esencialmente insatisfechas, donde el sujeto objeto de las demandas – en nuestro caso, Dora – es percibido como alguien admirable por quien uno es seducido y, a la vez, como algo que uno odia y que produce repulsión, lo cual pone de manifiesto la ambivalencia que guía al sujeto hacia su objeto de amor. Es decir que, en términos de la escena, a la vez que Beba se siente complacida por el cuidado brindado por Dora, y su herida es utilizada como una excusa para sentirse cuidada y para demandar el afecto y el cariño de Dora – incluso, podemos dar cuenta de cierto erotismo entre ellas en algún instante de la escena -, concluye la escena insultándola: “¡Bruta!”.

Acerca de los regalos

A continuación, una de las escenas en este sentido de mayor complejidad narrativa:

Escena 15

Cama Adentro

(INT. DEPARTAMENTO DE BEBA - DIA. Encontramos a Beba descansando sobre su sillón predilecto, pensativa; sobre la mesa vemos restos de una naranja y de una vela. Repentinamente, suena el timbre. Beba se sobresalta).

BEBA: ¿Quién es?

DORA (OFF) (a través de la puerta): Señora soy yo, Dora...

(Beba se sorprende, parece no saber qué hacer, observa el living, se mira al espejo y se acomoda su cabello...).

BEBA: Dora, no encuentro la llave (mientras se cepilla el cabello). Vaya por la puerta de servicio.

(Vemos a Dora volver a entrar por el sector de servicio y a Beba que entra a la cocina, abre la puerta y encuentra a Dora, impecablemente arreglada).

BEBA: Ay, Dora... Pero bueno... Mi querida! Si hubiera sabido que venía me hubiera arreglado un poco.

DORA: *Feliz cumpleaños.*

BEBA: *Gracias, gracias. Pase, pase (cierra la puerta).*

(INT. COCINA, DEPARTAMENTO DE BEBA - MOMENTOS DESPUÉS. Ambas se encuentran sentadas en la mesa de la cocina. Beba abre el paquete con la torta de cumpleaños que Dora le preparó. A continuación, Dora le entrega un regalo).

BEBA: *Dora, para qué se puso en gastos (desconcertada toma el envoltorio).*

DORA: *Una pavadita, señora.*

BEBA: *Medias...*

DORA: *Espero que le guste.*

BEBA: *Espere un segundito... (se pone de pie).*

(Mientras espera, Dora abre la puerta del living y descubre el living a oscuras, con los muebles enfundados, opaco por el polvo y la falta de limpieza. Dora se asoma al interior de su cuarto en penumbras y vuelve a la cocina. Observa sobre la mesada platos sucios. Dora se quita el saco, abre la canilla y comienza a lavar. Luego, vuelve a la mesa, le pone una vela a la torta y espera a la señora Beba).

INT. COCINA - MOMENTOS DESPUÉS. Beba entra a la cocina, ha cambiado su ropa y su rostro sutilmente maquillado).

BEBA: *Una velita... (toma una caja de fósforos y enciende la vela).*

DORA: *No se olvide del deseo.*

(Beba mira fijamente la vela, sopla y la llama se apaga).

DORA: *¡Feliz cumpleaños!*

BEBA: *Gracias.*

(Beba toma un cuchillo para cortar la torta).

DORA: *No la corte, déjela para festejar con sus amigas.*

BEBA: *¿Qué amigas? (Beba corta una porción de torta y se la alcanza a Dora. Se corta un pedacito y la prueba).*

BEBA: *Qué rica.*

DORA: *Señora... Voy a tener que ir yendo.*

(La sonrisa de Beba se nubla).

BEBA: *Uno acumula tantas cosas con los años, que le preparé un bolso para Ud. y Miguel con ropa, cremas y barro de este... [Silencio]. ¿En serio se tiene que ir tan pronto?*

DORA: *Sí, estoy esperando un llamado de una agencia, estoy buscando algo por acá, así de paso me quedan unas horitas para Ud.*

(Beba asiente con la cabeza).

BEBA: *Llévese un pedazo para Miguel (le corta un pedazo y se lo prepara para llevar).*

DORA: *Gracias, señora.*

BEBA: *Vamos... (se dirigen hacia la puerta de servicio).*

(Beba toma un sobre y se lo entrega a Dora).

BEBA: *La carta de recomendación que me pidió.*

DORA: *Gracias.*

BEBA: *La acompaño abajo, así le abro la puerta.*

(EXT. EDIFICIO - INT. TREN. Vemos a Dora y a Beba despedirse en la puerta del edificio de Belgrano y luego a Dora viajando en tren. En voz en off, Dora lee la carta de recomendación que le preparó la señora Beba: "Certifico que la señorita Dora Domínguez ha estado 28 años al servicio de la familia, habiendo sido siempre su comportamiento irreprochable. Es persona trabajadora y competente, de absoluta honradez y decencia. Se retira por su propia voluntad. Beatriz Pujol, Buenos Aires 4 de noviembre del 2001".

En el día de cumpleaños de Beba, Dora amablemente le prepara una torta de cumpleaños y decide llevársela a Beba sin previo aviso, para lo cual se ha alistado con su mejor ropa y le ha comprado un pequeño presente. Beba, en cambio, cuando escucha el timbre se encuentra recostada en el sillón, en ropa de cama, con su casa desordenada, las persianas bajas, por lo cual reacciona con cierto desconcierto. Es la primera vez que Dora - transgresoramente - decide tocar el timbre de la "puerta principal" de su casa, reafirmando que su presencia no se debe ya a una razón laboral, sino más bien amistosa, con el propósito de agasajar a Beba por su cumpleaños. Beba algo nerviosa y sorprendida atina a mirarse al espejo y peinarse su cabello, al tiempo que le "ordena" a Dora que se dirija por la puerta de servicio.

Una vez más, el elemento emocional se intercepta con el elemento ideológico en la performatividad desempeñada por Beba, donde a la vez que se emociona y se pone algo nerviosa ante la presencia imprevista de Dora, le indica con [SENTIDO DIRECTIVO] que se dirija por la puerta de servicio, como un modo de resguardar la jerarquía que históricamente las vinculó, a través de la estructura arquitectónica del edificio, que refuerza ideológicamente la desigualdad de clase. Beba sanciona, así, la transgresión de Dora de dirigirse por la puerta principal a través del recurso discursivo de las órdenes y las indicaciones, con el propósito de resguardar la distancia social entre ellas, a pesar que el vínculo entre empleadora y trabajadora ya haya concluido.

A pesar de la humillación que supone para Dora comprobar que nunca será merecedora de entrar por la "puerta principal" a la casa de Beba, se dirige como siempre lo hizo por la puerta secundaria. Una vez arriba, saluda a la "Señora Beba" con su mejor cara, en agradecimiento de algún modo por los años de trabajo ofrecidos, así como también a la espera que Beba le entregue la carta de recomendación que le solicitó para buscar un nuevo empleo. Así, ambas se muestran muy afectuosas tanto a nivel discursivo como corporal al momento del encuentro. Sin embargo, la ambivalencia emocional e ideológica es de tal magnitud que, una vez dentro de la casa, vemos a ambas sentadas alrededor de la mesa de la cocina, territorio históricamente demarcatorio de la función de Dora como trabajadora doméstica.

Una vez sentadas a la mesa y que Beba abre el paquete con la torta y un pequeño presente, decide sorpresivamente levantarse por un momento para “arreglarse”, tal como si la imagen que le devuelve la mirada de Dora no le permitiera sostener así la figura de “Señora Beba”.

Al momento que Beba se retira a su cuarto, Dora se pone de pie y recorre con su mirada los rincones de la casa en penumbras, enfundados y cubiertos de polvo. Cuando descubre los platos sucios sobre la mesada de la cocina, se quita el saco, abre la canilla y comienza a fregar, asumiendo un destino de “servicio” que la vincula irremediabilmente hacia Beba. Sin embargo, aquí el servicio que Dora decide hacer *por* Beba de fregar *sus* platos sucios, no se enmarca ya dentro de una relación laboral, razón por la cual se convierte en un “regalo” más, cuyo costado más complejo es reafirmar en términos performativos la sumisión hacia Beba, al sostener una relación de explotación por fuera del marco de una relación laboral. Momentos después, se recompone en su rol de agasajadora, le coloca una velita al pastel y se sienta a la mesa a la espera que la Señora Beba vuelva para el festejo.

Beba entra en cuadro ahora más arreglada, se sienta a la mesa y se dispone a soplar las velas del pastel, a lo cual Dora le advierte: “*No se olvide del deseo*”. Como analizamos en términos teóricos, a diferencia de la demanda, el deseo opera con la *falta*; es decir, no con el acaparamiento de Beba hacia Dora, no con el querer tener todo de ella, ni tampoco con el odiarla por “abandonarla”, sino con el deseo renovado que si bien *todo* no es posible, *algo* sí es posible. De algún modo, es esta la escena donde queda sellada la pacificación entre Beba y Dora – lo cual quedará reafirmado en la escena final del film -, que permitirá a partir de aquí un *nuevo* encuentro entre Beba y Dora, donde el *deseo* - y no ya la *demanda* - resultará principalmente para Beba un nuevo resorte de vida.

La ambivalencia de la secuencia, atravesada por distancias ideológicas y anudamientos emocionales, devela la relevancia de la figura de Dora para Beba. A pesar de hacerla entrar por la puerta de servicio y de recibirla en la mesa de la cocina, es Dora la única persona con quien Beba cuenta para celebrar su cumpleaños. Es de las pocas escenas que se la siente sincera a Beba cuando manifiesta “¿*Qué amigas?*”, así como distendida, disfrutando de la visita. Sin embargo, la invade la angustia al momento que Dora le comunica que se tiene que ir. En palabras de Gaggero: “*Ahora necesita que le lave pero también que se quede porque también somos amigas*”.

Antes que Dora se marche, Beba amablemente le hace entrega de la carta de recomendación en la que certifica los años de trabajo de Dora al servicio de su familia y

de su compromiso laboral. A su vez, le hace entrega de un bolso con ropa y cremas para ella y para Miguel. En consecuencia, se trata de una secuencia donde ambos personajes se intercambian “regalos” a pesar que - tal como establece Mingione - en el intercambio no se establece equivalencia entre lo que se da y lo que se recibe.

Una condición que establece Mingione respecto al *regalo* es que requiere sacrificio y pérdida; es justamente sobre esta condición donde radica la distancia en la acción de regalar de uno y otro personaje. Mientras que en la acción de regalar de Dora hacia Beba podemos divisar fácilmente la *entrega* que para ella supone; en cambio, en Beba implica tan sólo deshacerse de algo que previamente ha perdido sentido para ella, y por eso se vuelve prescindible y por tanto “regalable”.

En última instancia, a pesar de tratarse de un desprendimiento de algo que ha perdido sentido en la realidad actual de Beba (el ejemplo paradigmático es el *piano*), la acción de regalar de Beba hacia Dora implica un *plus* que tiene que ver con la expresión de poder, donde Dora a pesar de no haber acordado los términos del intercambio, indefectiblemente adquiere una deuda con Beba imposible de saldar.

Para finalizar, Gaggero trae a colación en la entrevista un recuerdo de cuando era muy pequeño donde, en el marco de la relación con la empleada doméstica de su familia de origen, queda magistralmente claro la dimensión del regalo como “sacrificio” y expresión de la desigualdad entre clases:

“Yo me acordaba que venía otra chica Dora, teníamos dos mucamas²⁶, Dora sigue estando, una cama adentro y otra que venía un día. Y Dora que venía un día por semana una vez nos invitó al casamiento de su hija. Y fuimos todos. Me acuerdo una escena que llegaba el brindis, estaba bárbaro para mí, era el contacto directo realmente con otra clase, más allá la primaria, la secundaria, aparte estaba bueno. En un momento, hay que brindar, traen las botellas que eran todas sidras y a nosotros nos traen una botella de champagne. Lo recordé, mirá que tenía 7 años. Yo lo sentí, lo percibí también, porque podés no percibirlo. Y lo recordé cuando estaba haciendo la película”.

²⁶ Ver nota al pie 21.

