

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.III LOS CAMINOS DEL RECONOCIMIENTO EN UN ESCENARIO DE CRISIS SOCIAL

Introducción

Este capítulo nos embarca en la tarea de indagar acerca de los mecanismos tanto de reconocimiento como desconocimiento social - de sí, del otro, mutuo - desplegados por los sujetos en sus encuentros interaccionales a nivel discursivo, y su impacto sobre el sostenimiento de su subjetividad en escenarios de crisis social, a partir del análisis de los films seleccionados.

Frente a este objetivo, considero relevante introducir el concepto de reconocimiento social, desde un punto de vista discursivo, entendiendo que la existencia del sujeto está enlazada de un modo necesario a la figura de la alteridad, que lo sostiene y le da vida. La relevancia de considerar este concepto radica en la trascendencia que adquieren las luchas por la supervivencia y el reconocimiento social en escenarios de fragilidad social e identitaria.

En contextos desestabilizadores de crisis social y económica, una de las cuestiones fundamentales puestas en juego es el *reconocimiento* tanto propio como ajeno. En el marco de las interacciones, no sólo se cuestiona el reconocimiento hacia el otro, a través del ejercicio del *desprecio* o de la *indiferencia*, sino que las personas se desconocen a sí mismas en tanto sujetos sociales y genéricos, frente a la ruptura de los anclajes más evidentes con el mundo productivo y social, lo cual plantea la dificultad de reconocer su propia identidad en un contexto de cambios abruptos.

En última instancia, pareciera que frente a la fragilidad extrema de los anclajes sociales, lo que queda es la humanidad de ser reconocido y reconocerse en la mirada y la palabra del otro, como aquel *resto* que rescata al sujeto de la invisibilidad y lo trae de vuelta a la existencia social, por lo menos por un instante.

Composición de los caminos del reconocimiento

Tal como fue presentado en el apartado “Dimensiones de análisis relativas al reconocimiento social” del capítulo metodológico (ver pp. 187), las categorías de análisis relativas al reconocimiento social surgen a partir de una composición analítica que conjuga dimensiones de análisis relativas a lo discursivo, corporal y emocional.

El cuadro que sigue a continuación pretende sintetizar la construcción de las categorías analíticas relativas a los caminos del reconocimiento que van del “desconocimiento de sí” y “del otro”, al “reconocimiento de sí” para llegar al “reconocimiento mutuo”.

	De sí	Del otro
Desconocimiento	<i>[DESCONOCIMIENTO DE SÍ]</i> ²⁷ = [FRUSTRACIÓN + INSEGURIDAD + TRISTEZA] + [IRRUPCIÓN DE LO CORPORAL]	<i>[DESCONOCIMIENTO DEL OTRO]</i> = [OBJETIVIDAD SIN PARÉNTESIS] + [ENOJO + INDIFERENCIA + INTERÉS] + [DESCONEXIÓN CORPORAL CON EL OTRO]
Reconocimiento	<i>[RECONOCIMIENTO DE SÍ]</i> = [ALEGRÍA] + [CONCIENCIA DEL PROPIO CUERPO]	<i>[RECONOCIMIENTO MUTUO]</i> = [OBJETIVIDAD CON PARÉNTESIS] + [AMOR] + [COMUNICACIÓN CORPORAL CON EL OTRO]

A continuación, analizaremos en los apartados que siguen a continuación cada uno de los tipos de reconocimiento tomando como ejemplo paradigmático algún encuentro interactivo que nos permita considerar el modo en que operan la discursividad, corporalidad y emocionalidad en el camino hacia el otro.

Expresiones del “desconocimiento de sí”

La composición del “desconocimiento de sí” estuvo dada a nivel del sentir de los personajes por tres grandes bloques de emociones de “segundo orden”: por la

²⁷ Las “categorías de análisis de tercer grado las distinguimos por su formato en negrita, cursiva, subrayado y mayúscula en cada una de sus palabras. Ej.: ***[RECONOCIMIENTO MUTUO]***].

“frustración”²⁸, la “inseguridad”²⁹ y la “tristeza”³⁰. Mientras que a nivel corporal, asumimos que el personaje transita por estadios de “desconocimiento de sí” cuando se producen “irrupciones de lo corporal”³¹ en el curso de la acción.

A continuación, selecciono algunas escenas clave para el análisis del “desconocimiento de sí” que nos permitirán incluso poner en diálogo ambos films a través, particularmente, de la expresión del *llanto*.

Ponerle el cuerpo a la crisis: *Las cicatrices en Beba*

La corporalidad ha sido a lo largo de nuestro estudio una dimensión crítica de análisis en relación a los caminos del reconocimiento que ponen a un sujeto en interacción consigo mismo y con el otro, junto con el modo en que me dirijo al otro discursivamente y las emociones que nos atraviesan a lo largo del encuentro interactivo.

Tomando en cuenta el contexto específico de análisis que nos atañe, el cuerpo interactúa con la crisis de manera dialéctica, en tanto - como vimos en el capítulo contextual - es arremetido por las mismas condiciones sociales imperantes, a través del hambre, el cansancio, el estrés y hasta la represión policial. Así mismo, es el mismo cuerpo expuesto al hambre y a la violencia el que le pone activamente resistencia a la crisis (Sutton, 2007, 2010) a través de su participación en manifestaciones callejeras, piquetes, cacerolazos, huelgas, etc., más allá del agotamiento, el miedo, la frustración. Evidentemente - y esa será nuestra tarea a continuación - hombres y mujeres no suelen *poner el cuerpo* del mismo modo ni con los mismos costes e, incluso, cabría considerar esa modalidad diferencial según criterios de clase.

A su vez, a nivel teórico asumimos que en términos de la performatividad de género la corporalidad es una dimensión analítica en permanente tensión con la discursividad de género, en tanto puede acompañar, reafirmar o cuestionar el sentido de aquello que se dice. Por tanto, lo que nos interesa en este apartado es profundizar acerca de las

28 [FRUSTRACIÓN] = [Descreída / Incrédula] [Desilusionada/o] [Frustrada/o decepcionada/o] [Impotente] [Quejarse/lamentarse] [Resignado].

29 [INSEGURIDAD] = [Agobiada] [Alarmado/preocupado] [Amenazado/Asustado] [Arrepentirse] [Avergonzada/o] [Celoso] [Cobardía] [Desubicada/o desorientada/o despreciado/a] [Dudar/desconfiar/dubitativo/a] [Ensimismada/o] [Envidiosa/o] [Incómoda/o] [Miedo] [Paralizado/a] [Pensativa/o] [Tímida/o].

30 [TRISTEZA] = [Acongojado] [Angustiada/o triste] [Desconsolada] [Desolación] [Llorar/llorisquear].

31 [IRRUPCIÓN DE LO CORPORAL] = [Borracha/o] [Caer/tropezar] [Elevar la voz/gritar] [Herido] [Lastimarse] [Llorar/llorisquear].

huellas y cicatrices que imprime la crisis a nivel de la corporalidad y que parecieran manifestarse diferencialmente en términos de género y clase.

En el caso de *Cama Adentro* si hay un personaje que expresa en términos corporales el impacto de la crisis social, es justamente Beba. La performatividad de Beba, en este sentido, es paradigmática en tanto la dimensión corporal adquiere carácter narrativo, expresando el modo en que la crisis se hace carne y se expresa en la mirada, en el aspecto, en el cuidado de la belleza, etc. De modo que, a la vez que el cuerpo se vuelve reflejo de la debacle, es territorio de resistencias, simulaciones y encubrimientos.

Es importante advertir que sólo adquiere sentido analítico el estudio sobre la corporalidad en la medida que es tomado, no como recorte, sino tanto como *trayectoria* así como *territorio*. En el primer caso, el cuerpo como trayectoria alude a un itinerario, donde los vectores espaciales y temporales orientan y le dan sentido a la performatividad de una feminidad normativa que se manifiesta en términos corporales. En el segundo caso, el cuerpo como territorio (Segato, 2004) refiere a una espacialidad en permanente y abierta interacción con aquello que la circunda, que la sostiene, que la alberga, y que a la vez la amenaza, donde las fronteras entre el sujeto y el exterior se encuentran en permanente desplazamiento, como resultado de los caminos hacia el otro.

De modo que, gran parte del análisis sobre la corporalidad como territorio de expresión de tensiones sociales y subjetivas, adquiere relevancia tomando al film como un todo, que nos permite sólo así advertir sobre los distintos modos en que los cuerpos se dan a ver, en relación a los otros y en relación consigo mismos, a lo largo del tiempo y atendiendo a distintos espacios geográficos y sociales.

La paradoja en torno al personaje de Beba radica en que se trata del personaje que despliega mayor cantidad de estrategias de enmascaramiento y, sin embargo, es en ella en donde queda plasmada con mayor crudeza el tránsito corporal y vivencial por la crisis argentina de 2001. Las estrategias de enmascaramiento en un principio no son más que marcas de distinción de clase expresadas a través de su vestuario, su maquillaje, sus modales, su peinado..., que recrean una performatividad de género femenina, propia de los sectores medios en Argentina, donde el cuerpo está puesto al servicio obediente tanto del género como de la clase social.

Se trata, en este sentido, de la construcción y sostenimiento de la categoría social - comúnmente llamada en Argentina - de "mujer fina", aludiendo evidentemente a una actuación femenina (normativa) de clase a través del propio cuerpo, que excede incluso

los modos de vestirse y adornarse, aludiendo a un capital cultural y de clase que opera como frontera de distinción (Sutton, 2010).

Sin embargo, en el discurrir del film, uno descubre en Beba, a través de la hiperbolización de estos rasgos corporales una estrategia de enmascaramiento en Beba que pretende infructuosamente esconderse detrás, por ejemplo, de sus gafas de sol y así resguardarse, ponerle un límite a la crisis en el territorio de su propio cuerpo.

La peluquería, como espacio eminentemente de socialización femenina, puesto a disposición de recrear los mandatos sociales sobre el cuerpo de las mujeres, a través de diversas tecnologías estéticas de consumo, nos muestra a una Beba que a pesar de no contar siquiera con los fondos para pagar su peinado, se las rebusca para no quedarse fuera de sus rutinas de cuidado y belleza, incluso a través del trueque con sus cremas y productos de belleza.

Hay, así, en términos narrativos una intención de *maquillar, disimular, encubrir*, a través de las cremas y los productos de belleza que vende Beba por catálogo, las cicatrices de la crisis sobre el territorio del cuerpo femenino, recreando aquel dicho tan trillado en Argentina y a la vez tan aleccionador: *Si falta que no se note*.

Si hay una escena que expresa con crudeza el intento infructuoso por el disimulo, es aquel en que Beba debe subirse a un autobús.

Escena 16

Cama Adentro

EXT. PARADA DE AUTOBUS - DÍA. Beba carga unas bolsas repletas de cremas; se sube al autobús con sus anteojos de sol puestos e intenta pagarle al conductor con un billete).

CONDUCTOR: Con monedas, señora, por favor.

(Beba algo perdida busca en su cartera algunas monedas, luego se sienta y se seca con un pañuelo la cara por el calor; parece agobiada)

Beba se muestra desconcertada [SUPERCODE INSEGURIDAD→ DESCONOCIMIENTO DE SÍ] al subir al autobús, lo cual se acentúa al momento que intenta infructuosamente pagarle al conductor del autobús con un billete. Este altercado nos da la pauta que no es un medio de transporte comúnmente utilizado por Beba, al punto que desconoce que en ese momento el boleto se compra a través de una máquina que funciona con monedas, lo cual la hace sentirse desubicada, desorientada [SUPERCODE INSEGURIDAD→ DESCONOCIMIENTO DE SÍ]. Resulta ser así, una situación agobiante expresada a través del modo en que seca su transpiración con un pañuelo, e incluso humillante por el modo en que levanta sus gafas

y esconde su mirada del encuentro con cualquier otra persona, evitando que le confirmen, así, que está ante una situación desconocida y bochornosa para ella.

Se trata de una escena que nos acerca al estudio del “reconocimiento social” a través del abordaje de las emociones expresadas y recreadas por Beba en términos corporales, que nos permiten reconocer una manifestación de la categoría “desconocimiento de sí”.

Sobre el sufrimiento humano y la compasión

En este apartado tomaremos el *llanto* como una de las manifestaciones corporales más visceral y abrupta del sentir del cuerpo humano, donde confluyen nuestras consideraciones teóricas en torno a la mirada y la voz en relación a la categoría [DESCONOCIMIENTO DE SÍ]³².

La apelación al otro en el llanto como expresión corporal del “desconocimiento de sí” radicaría en que el rostro que llora, de acuerdo a nuestro marco teórico, irrumpe en el otro - más allá de la intencionalidad del sujeto que llora - interpelándolo y llevándolo a preguntarse: *¿de dónde proviene ese dolor?* El rostro que llora se vuelve así, en términos de Levinas, expresión de la extrema precariedad del otro. Sin embargo, hay algo de la precariedad humana que el rostro expresa que no logra volcarse discursivamente. En esa relación inadecuada entre rostro y discurso, radica la inconmensurabilidad del rostro respecto de lo que manifiesta. Sin embargo, en esa inadecuación radica lo humano, según Levinas.

En las palabras magistrales de este último autor, “La epifanía de lo absolutamente otro es rostro; en él el Otro me interpela y me significa una orden por su misma desnudez, por su indigencia. Su presencia es una intimación a responder” (Levinas, 2000: 63). En lo único para Levinas que se expresa la unicidad del Yo es en el hecho que nadie puede responder en mi lugar. El rostro no se separa de ese ofrecimiento que es la palabra y que compele a dar una respuesta. Incluso agrega que el rostro desnudo es lo que se le opone al poder que el sujeto tiene sobre él, a su violencia.

Coincidimos con Rorty en considerar la vulnerabilidad humana como el único, o por lo menos el último, camino posible para llegar al reconocimiento mutuo, donde las diferencias y desigualdades sociales que nos distancian en torno a la construcción discursiva nosotros/ellos, se desvanecen ante el único destino común que nos identifica a los seres humanos y que radica en nuestra precariedad compartida, tanto física como

³² [IRRUPCIÓN DE LO CORPORAL] = [Borracha/o] [Caer/tropezar] [Eleva la voz/gritar] [Herido] [Lastimarse] [Llorar/llorisquear]

psíquica, y que nos enlaza necesariamente a un otro para subsistir, tanto en términos fisiológicos como sociales.

“La concepción que estoy presentando sustenta que existe un progreso moral, y que ese progreso se orienta en realidad en dirección de una mayor solidaridad humana. Pero no considera que esa solidaridad consista en el reconocimiento de un yo nuclear —la esencia humana— en todos los seres humanos. En lugar de eso, se la concibe como la capacidad de percibir cada vez con mayor claridad que las diferencias tradicionales (de tribu, de religión, de raza, de costumbres, y las demás de la misma especie) carecen de importancia cuando se las compara con las similitudes referentes al dolor y la humillación; se la concibe, pues, como la capacidad de considerar a personas muy diferentes de nosotros incluidas en la categoría de «nosotros». Esa es la razón por la que he dicho, en el capítulo cuarto, que las principales contribuciones del intelectual moderno al progreso moral son las descripciones detalladas de variedades particulares del dolor y la humillación (contenidas, por ejemplo, en novelas o en informes etnográficos), más que los tratados filosóficos o religiosos” (Rorty, 1991: 210).

Más adelante, afirma

“Debiéramos tener en la mira a los marginados: personas que instintivamente concebimos aún como «ellos» y no como «nosotros». Debiéramos intentar advertir nuestras similitudes con ellos. La forma correcta de analizar el lema consiste en proponemos *crear* un sentimiento de solidaridad más amplio que el que tenemos ahora. La forma incorrecta de hacerlo consiste en que se nos proponga *reconocer* una solidaridad así como algo que existe con anterioridad al reconocimiento que hacemos de ella. Pues en ese caso queda abierta ante nosotros la pregunta, inútilmente escéptica: «¿Es *real* esa solidaridad?»” (Rorty, 1991: 214).

En una línea de pensamiento ciertamente coincidente, Martha Nussbaum plantea la relevancia en términos sociales de la emoción de la compasión por tres razones. *En primer lugar*, la compasión resulta un puente clave entre el sujeto y la comunidad, como un modo de sumar los intereses ajenos a los propios. *En segundo lugar*, algunas teorías morales modernas —individualistas y liberales en particular— han tratado a la compasión como una fuerza irracional que atraviesa las relaciones humanas, capaz de distraernos a la hora de pensar correctamente acerca de la política social. En contraposición, Nussbaum argumenta que investigar acerca del rol social de la compasión muestra que se trata de una emoción basada en el pensamiento, la reflexión, así como en la evaluación. *En tercer lugar*, esta pensadora busca argumentar que la compasión es, ante todo, un cierto tipo de pensamiento acerca del bienestar de otros, sin sacrificar el compromiso ilustrado con la razón y reflexión —rescata especialmente a Rousseau y Adam Smith—, en tanto la compasión es en cierto modo una forma de razonamiento.

Incluso, Nussbaum rescata del pensamiento aristotélico su reflexión acerca de la piedad — cuando habla de piedad o de compasión la autora afirma que está hablando de

una misma emoción -, en tanto emoción relativa al sufrimiento humano, experimentada hacia la desgracia y el sufrimiento ajeno³³. Para ello, aclara que el debate griego acerca de la piedad y su legado filosófico tienen más que un interés histórico, dadas sus implicancias para el pensamiento contemporáneo acerca del razonamiento público.

En su obra *La Retórica*, Aristóteles considera que la piedad es una emoción dolorosa dirigida al infortunio o sufrimiento de otra persona, y se basa en tres cuestiones fundamentales que operan conjuntamente: En primer lugar, la consideración y el reconocimiento que el sufrimiento es algo serio, que por su envergadura afecta profundamente la vida del sujeto en cuestión, y por tanto no es algo trivial.

En segundo lugar, la piedad se basa en el principio que el sufrimiento no es a causa del sujeto que lo padece, sino que hay una razón injusta que lo ocasiona. Es decir que, la piedad se basa en el convencimiento de la inocencia del sujeto que experimenta el sufrimiento, sobre la base que hay razones lo suficientemente graves que pueden afectar a un sujeto, más allá de sus propias acciones. De acuerdo con la interpretación de Nussbaum, en la acción de “tener piedad por otro”, el sujeto acepta y reconoce cierta mirada sobre la realidad injusta y dolorosa del mundo, según la cual no todo lo que le sucede a los sujetos está bajo su control y que incluso la precariedad constitutiva de los sujetos humanos los hace vulnerables al daño y al sufrimiento.

En tercer lugar, la piedad radica en la aseveración dramática que las posibilidades del sujeto que sufre y al cual oriento mi piedad son, en última instancia, similares a mis propias posibilidades. La acción de experimentar piedad por un otro sufre un giro, “se da la vuelta”, y lleva al propio sujeto que dispensa la compasión a aseverar que él mismo o los suyos pueden, incluso, ser víctimas de la misma adversidad. En este sentido, Nussbaum rescata un extracto del *Emilio* de Rousseau para enfatizar sobre esto último:

“¿Por qué no tienen compasión los reyes de sus vasallos? Porque cuentan con que nunca han de ser hombres. ¿Por qué son tan duros los ricos con los pobres? Porque no tienen miedo de llegar a serlo. ¿Por qué desprecia tanto la nobleza a la plebe? Porque nunca un noble será plebeyo. ¿Por qué son generalmente los turcos más humanos, más hospitalarios que nosotros? Porque como en su gobierno totalmente arbitrario siempre son precarias y vacilantes la fortuna y el poder de los particulares, no contemplan el abatimiento y la miseria como un estado que es ajeno de ellos: mañana puede ser cada uno lo que hoy es aquel

³³ Cuando Nussbaum usa las palabras “piedad” y “compasión” está hablando de una misma emoción. Sin embargo, advierte que desde la era victoriana en adelante el término “piedad” ha adquirido matices de condescendencia y superioridad hacia el que sufre que en la filosofía clásica no tenía. De modo que propone adoptar el actual y más apropiado término “compasión” para referirse a asuntos contemporáneos.

a quien favorece. Esta reflexión, que sin cesar se repite en las novelas orientales, les comunica no sé qué ternura, que no encuentra el lector en todos los aderezos de nuestra seca moral”.

En conclusión, Nussbaum enfatiza en que tanto Rousseau como Aristóteles coinciden en la conciencia de la propia debilidad y vulnerabilidad humana, como condición necesaria para la compasión.

“La piedad implica ciertamente una identificación empática como un componente: para estimar la seriedad del sufrimiento, parece importante, pero no suficiente, intentar medirlo como lo mediría la propia persona. Pero incluso así, en el acto temporario de identificación uno siempre es consciente de la propia separación del que sufre – es para *otro*, y no para uno mismo, que uno siente; y uno es consciente tanto de la mala suerte del que sufre como del hecho de que no es, en este momento, un sufrimiento propio. Si uno tuviera realmente la experiencia de sentir el dolor en el propio cuerpo, entonces uno hubiera precisamente fallado en comprender el dolor de otro *como otro*. Uno además debe ser consciente de la propia diferencia cualitativa con respecto al que sufre [...] Estos reconocimientos son cruciales para obtener una estimación correcta del significado del sufrimiento.

“Mientras se retiene la conciencia de la separación, sin embargo, el que siente piedad al mismo tiempo percibe que tiene posibilidades y vulnerabilidades similares al del que sufre. Le da sentido al sufrimiento reconociendo que podría sí mismo encontrarse con un infortunio similar; estima su significado en parte pensando qué podría significar encontrarse a sí mismo, y se ve a sí mismo, en el proceso, como a quien de hecho estas cosas podrían sucederle. Esto explica por qué la piedad está tan íntimamente relacionada al miedo, tanto en la tradición poética y en la explicación filosófica tal como Aristóteles y Rousseau.

“¿Por qué es esto importante? El punto parece ser que el dolor del otro será objeto de mi concernimiento sólo si reconozco alguna especie de comunidad entre mi mismo y el otro, comprendiendo lo que sería para mí experimentar ese dolor. Sin ese sentido de comunidad, tanto Aristóteles como Rousseau consideran que se reacciona con sublime indiferencia o con curiosidad meramente intelectual, como un alien obtuso de otro mundo; y no importará qué se hace para incrementar o aliviar el sufrimiento” (Nussbaum, 1996: 35, *traducción propia*).

La compasión, así, para Nussbaum si bien está íntimamente relacionada a la justicia, no resulta suficiente, ya que se focaliza en la necesidad, en la falta, en el infortunio, pero no ofrece valores de libertad, de derechos o respeto a la dignidad humana. Es decir que, a pesar que la compasión efectivamente presupone que la persona no se merece aquello que padece, no implica que tenga *derecho* a hacer un reclamo justo. Es en este sentido que la compasión provee, *al menos*, de un puente esencial *hacia* la justicia.

El llanto, como aproximación al desconocimiento de sí, incita a redoblar la mirada hacia el interior de uno mismo, a encontrarse con el sufrimiento propio y más íntimo que brota de las entrañas intempestivamente. Los ojos que lloran, no ven, se repliegan. Sería, así, el llanto una manifestación vocal que nos aproxima hacia el núcleo íntimo de

la subjetividad, que pone en diálogo al sujeto consigo mismo. Es en este sentido que hemos decidido poner en diálogo ambos films en tanto el llanto opera en ellos en términos similares, aludiendo al peso de la realidad que se impone sobre la espalda tanto de Beba como de Félix, a pesar de las distancias sociales que los separan y donde las consecuencias de la crisis difieren notablemente para uno u otro personaje.

Como veremos, mientras para Beba supone almorzar en un restaurant chino a cambio de unas cremas gracias a la compasión despertada en la encargada de un restaurant chino, para Félix implica estar durmiendo con Chango en plena calle en la Plaza Constitución. Veremos una escena a continuación de la otra, para analizarlas conjuntamente:

Escena 17

El Cielito

(EXT-PLAZA CONSTITUCION-NOCHE. Félix, con Chango sentadito al lado, está en el mismo banco de antes. Por los alrededores todavía hay movimiento de tránsito y gente. Félix le da de comer un yogurt a Chango. Más avanzada la noche, la plaza se convierte en tierra de nadie. Allá, entre los árboles, los juegos para chicos, a la vera de los monumentos, vive gentefamilias, gente sola, grupos de gente con sus mantas y sus cosas. Chango duerme encima de Félix).

(EXT-PLAZA CONSTITUCION-NOCHE. Félix dormita sentado en el banco con chango encima. Félix abre los ojos. Un patrullero recorre la zona).

(EXT-PLAZA CONSTITUCION-NOCHE. Félix se interna más aun, entre los árboles, en el centro de la plaza. Félix tiene en sus brazos a Chango. Se sienta alrededor de una fogata con otra gente que duerme en la plaza. Vemos sus rostros y miradas perdidas).

(EXT-PLAZA CONSTITUCION-AMANECER. Esta amaneciendo. Félix llora y se agarra la cabeza, con Chango en brazos).

Escena 18

Cama adentro

(INT. RESTORANT CHINO TENEDOR LIBRE - DÍA. Beba le ofrece sus cremas a la encargada del restaurant).

BEBA: ¿Va a comprar?

ENCARGADA (en perfecto castellano): Plata no, comida sí.

(Beba parece desorientada, dubitativa ante la propuesta de esta mujer).

MOMENTOS DESPUÉS

(Vemos a Beba sentada en una mesa del restaurant, el cual se encuentra vacío; ella está con la mirada perdida. Un camarero le acerca un plato de chop suey a Beba, ella lo mira y comienza a comer casi sin apetito, al mismo tiempo que se quiebra en lágrimas).

Más allá de las distancias sociales que separan a Beba y a Félix en estas dos secuencias podemos suponer una comunión imaginaria en el dolor y en la frustración

entre ambos personajes, frente a condicionantes sociales opresivos que no les dejan, a esta altura, ningún resquicio para oponerles resistencia.

Hay en ambas secuencias un efecto de “dejar al desnudo” en más de un sentido: Por un lado, queda al desnudo el emplazamiento, especialmente en el caso de *El Cielito* con la Plaza Constitución como locación - territorio catastrófico si los hubo en el correr de los años alrededor del 2001 -. María Victoria Menis relata en la entrevista el dramatismo de la escena, evocándola con lágrimas en los ojos - justamente a propósito del llanto que nos convoca en este apartado -. En esta secuencia ella decide improvisadamente filmar la entrada y el recorrido de Félix con Chango en la plaza en registro documental - a pesar que en muchos círculos cinematográficos, especialmente en el exterior, cuestionaron la veracidad de la escena en relación a la imagen que comúnmente se tiene acerca de Buenos Aires -. Tal fue el impacto de la tragedia humana que se desplegaba ante la mirada de la directora y el impacto emocional que en ella generó, que decide documentar aquello que ve, de modo que el actor que representa a Félix desconocía el momento en que ella lo estaba registrando.

“Lo que nosotros vimos en esa mañana en Constitución a mí me desangraba. Se me llenan los ojos de lágrimas [se emociona], porque te juro que esa noche en Constitución y esa mañana fueron de un dolor tan duro, tan duro, que yo no inventé nada [...] Yo sabía que ese recorrido infernal iba a estar, porque era lo que había. Y la gente me decía, “¿pero eso es Buenos Aires?”. Y yo les decía, en miles de festivales, “eso es Buenos Aires”, [...] Entonces, eso que está ahí, o sea, la crisis se metió en la película junto con nosotros”.

Son justamente en estas instancias donde la realidad supera con creces la ficción, y donde el espectador se siente interpelado por aquello que se desarrolla ante sus ojos. De algún modo, entonces, la crisis opone un claro desafío a la realización cinematográfica, en tanto que serle fiel a la realidad en la que se emplaza una historia supone muchas veces superar los límites de lo esperable e incluso de lo que la mirada puede tolerar a través de la imagen y el discurso fílmico. La compasión, así, respecto al sufrimiento humano opera a través de distintas vías: a nivel propiamente de la ficción entre los personajes de la trama, como es el caso de la encargada del restaurant chino; a nivel de la dirección fílmica, en este caso de la directora de *El Cielito* donde la propia realidad se le impone duramente ante sus ojos, al momento de componer una escena de ficción; como así también del espectador / investigador³⁴.

³⁴ Si bien en términos empíricos, no se ha considerado la figura del espectador en términos de unidad de análisis, es innegable que para el desarrollo de la propia tarea de investigación una necesariamente se ubica en el lugar de espectadora.

Por otro lado, en términos analíticos, si hay una necesidad que queda despojada de toda significación cultural y de toda expresión amorosa de afecto, es la función primitiva de la nutrición. Se trata, según Izquierdo, de una actividad “directa” de producir *al* ser humano, es decir, de alimentarle (Izquierdo, 1998)³⁵. En cambio, no queda en ninguno de los dos casos alusión alguna a la mesa y a la nutrición como momento y espacio de encuentro y de reconocimiento mutuo. Es decir que, en ambos casos se trata de un espacio despojado de cualquier instancia de producción y apuntalamiento de la subjetividad - lo cual remitiría, en cambio, a una actividad de producción *en* el ser humano, directa (*alegrarle*) o indirecta (*hacerle una comida para sorprenderle*) (Izquierdo, 1998) -. Sin embargo, debemos advertir que la encargada del restaurant chino, ofreciéndole comida, realiza un acto de reconocimiento hacia Beba y coloca a Beba ante el espejo al que nunca hubiera deseado verse reflejada.

Por último, esta idea de *quedar al desnudo*, ahora pensada en términos subjetivos, es expresada magistralmente por Alejandro Fernández Murray en relación a Félix:

“Él [Félix] finalmente termina sin piel, sin coraza, termina durmiendo en una plaza donde ya no hay más útero materno, donde lo único que puede hacer es hacerle de útero al bebé. Es la única escena en toda la película donde él se pone a llorar, que llora por toda su historia, por lo que sea, por todo lo que él careció de lo materno, lo que nosotros podemos pensar de la ausencia de su propia madre”.

Del mismo modo opera el llanto en Beba, en la escena seleccionada de *Cama Adentro*. La situación apremiante de algún modo arrincona a Beba, la deja al desnudo, desenmascarada, ante la compasión despertada en la encargada del restaurant chino y la posibilidad así de alimentarse a cambio de unas cremas.

Sin embargo, advertamos que para Hegel, incluso, el hambre es una afirmación humana más allá de su yo biológico, un reconocimiento de sí a partir de tomar conciencia de un deseo que en este caso es de supervivencia y actuar en consecuencia. En palabras de Kojève, “En efecto, cuando el hombre experimenta un deseo, cuando tiene hambre, por ejemplo, quiere comer, y cuando toma conciencia de ello, adquiere necesariamente conciencia de sí. El deseo se revela siempre como *mi* deseo, y para revelar el deseo, hay que servirse de la palabra yo” (2006: 188).

Desear humanamente algo no sólo supone luchar por alcanzar aquello que desea - en este caso, comer, alimentarse - sino también hacer reconocer por otro su derecho sobre esa cosa, y así *hacerse* reconocer por el otro (Kojève, 2006). De modo que, el hambre de

³⁵ Una actividad de producción “indirecta” del ser humano sería lavar su ropa, hacer su comida, etc. (Izquierdo, 1998).

Félix y Beba se significan en el marco de luchas colectivas contemporáneas de demanda de derechos y reconocimiento de ciudadanía (ver “Piquete y cacerola la lucha es una sola”, pp. 226). Aún más, en las luchas por la supervivencia no hay más que un deseo y una demanda hacia otro, y hacia la sociedad en general, de afirmación de la humanidad negada.

Por tanto, concluimos en decir que nos encontramos en este caso ante una manifestación de “reconocimiento en el desconocimiento de sí”: en la imposibilidad y la lucha por reconocerse a sí mismos ante la adversidad, Félix en un caso y Beba en otro expresan aquello que todavía perdura en ambos de humanidad.

Aproximaciones al reconocimiento de sí

La composición del “reconocimiento de sí” está dada, en primer lugar, en términos emocionales a partir de la emoción de la “alegría”³⁶ como dimensión de segundo orden; y en segundo lugar, en términos corporales a partir de expresiones de “conciencia del propio cuerpo”³⁷.

Sostenerse a uno mismo en las memorias y recuerdos

Un elemento central para poder entender a Félix en términos subjetivos son los relatos fílmicos de su infancia al lado de su abuela, los cuales operan a modo de relatos sobre recuerdos, de flashbacks. Rescatamos a continuación una de esas escenas:

Escena 19

El Cielito

(EXT. PATIO E INT. COCINA-DÍA. Fuerte llanto de Chango (en off). Félix trata de calmar a Chango que chilla como un marrano en sus brazos, pero Chango no para de llorar. Mercedes está preparando la mamadera³⁸ adentro de la casa. Mercedes mira y sonríe al ver las caras de Félix. Félix empieza a dar vueltas alrededor de la casa y lo lleva a Chango abajo del árbol. Por la ventana y la puerta vemos a Mercedes haciendo la mamadera. El bebé se va calmando. Félix comienza a cantarle una canción, que ha extraído de algún lugar remoto de la memoria... Trata de acordarse la letra... Se equivoca... Vuelve a empezar. Le canta la canción más bajita. Se nota que el mismo está recordando.

(EXT. RANCHO / PARANÁ-DÍA. A través de la cámara subjetiva, escuchamos a la abuela cantando la misma canción de la escena anterior. Los colores son especiales. Esa cámara bajita, infantil esta al ras de la mesa. Vemos las manos callosas de la abuela que con un trapito limpia la superficie de esa mesa de madera frente al rancho y luego coloca sobre ella un mantel de hule color rojo. No vemos su cara,

36 [ALEGRÍA] = [Alegre contenta/o] [Distendida] [Entusiasmada/o].

37 [CONCIENCIA DEL PROPIO CUERPO] = [Bailar] [Cantar] [Comer] [Contemplar] [Desvestirse] [Fumar] [Maquillarse] [Peinarse] [Silbar] [Trabajar] [Vestirse]

38 Mamadera: Biberón.

solo sus manos que empiezan a separar y limpiar una chauchas³⁹ sobre el mantel. Desde la misma cámara subjetiva, vemos las manos de un chiquito (la mirada de la cámara subjetiva es la de él). Las manitos mezclan tierra y agua en una palanganita. Con el barro que se forma juega a hacer tortas. Ella y el chiquito "cocinan". La abuela pone sobre la mesa dos platos gastados, un cuchillo y tenedor para un plato y solo un tenedor para el otro. En el agua de la palanganita se refleja el sol, los árboles, las hojas y el rostro difuso del chico).

Dichos relatos están contruidos a través de una cámara subjetiva, que representa la mirada de un niño pequeño, de Félix en su niñez creciendo al lado de una abuela que dejó huellas sensoriales en su memoria corporal, que lo habilitan hoy a poder disponerse al cuidado amoroso de Chango. Componen, así, un recurso formal que analíticamente nos remite a la cuestión de la *memoria*, en términos de Ricoeur, como un recurso mental y discursivo que se enfrenta al discurrir del tiempo y a los avatares con los que se encuentra un sujeto a lo largo de su historia de vida. Más allá de la significancia de los recuerdos para el psicoanálisis - que excede aquí nuestro interés -, nos centraremos en la rememoración de imágenes del pasado como un camino al "reconocimiento de sí".

Reconocer un recuerdo es reencontrarlo y reencontrarse a sí mismo en la escena rememorada; así como resignificar la escena desde el contexto actual en el que es evocada. Es según Ricoeur la verdad profunda de la *anamnesis* griega: "buscar es encontrar, y reencontrar es reconocer lo que se aprendió una vez" (Ricoeur, 2005: 134). De este modo, el recuerdo del pasado contribuye al reconocimiento de sí, y nos lleva a pensar que a través de los recuerdos sobre su infancia y sobre su abuela, Félix recupera lo que aprendió alguna vez por parte de ella y le permite recrearlo en su vínculo con Chango.

El modo en que son presentados los relatos, su tonalidad, fugacidad, evoca el carácter fugitivo y vulnerable de la memoria de Félix, sujeta a la amenaza del olvido. Sin embargo, hay vivencias que al momento de ser experimentadas corporal y emocionalmente, rescatan aquel recuerdo perdido, borrado, reviviendo lo ocurrido. Así es como al momento de intentar cantarle a Chango una canción de cuna olvidada en lo hondo de la memoria, Félix recuerda no sólo su letra, sino una disposición emocional particular que vuelve a revivir y a experimentar en ese instante a través de Chango. Su abuela, así, es rememorada a lo largo de su relación con Chango y hecha carne al modo en que Félix acuna al bebé, le da de comer, lo mira y lo sostiene subjetivamente, como un modo de sostenerse y reconocerse a sí mismo.

³⁹ *Chauchas: Judías verdes.*

En palabras de María Victoria Menis, “esa posibilidad que tiene de tomar un chico la tiene evidentemente porque a él lo tomaron alguna vez”. De modo que la memoria se inscribe en el territorio del cuerpo; se trata de una memoria sensorial sobre el modo en que fuimos acariciados, violentados, acunados, y que nos habilita (o no) a poder hacerlo por y para otro.

De algún modo, el film apunta a la configuración de la corporalidad de Félix habitada por los recuerdos de su niñez, y la resignificación así de una red afectiva que excede los vínculos familiares tradicionales, que apunta al sostenimiento generoso de un otro que está ahí, y que le permite a Félix “la reconstrucción de la dupla como situación afectiva en su vida” (María Victoria Menis, directora).

En palabras de Alejandro Fernández Murray, coguionista:

“No hubiera sido capaz Félix de hacer lo que él hace por Chango si él no hubiera tenido alguien que generosamente, porque no era ni la madre ni el padre, y esa abuela algo le dio: le dio la mano, le enseñó lo que eran los árboles, le enseñó a juntar leña, algo le dio. Y él puede tal vez por identificación con la abuela y también con el propio Chango repetir algo de ese don. Yo creo que sí, que es verdad, que ocuparte de un bebé o de un chico es un gesto de generosidad. Es verdad que está dado en la naturaleza, que es un poco instinto, puede ser, pero no... Yo creo que hay algo profundo y que en general se espera eso de la mujer y que implica un don, una generosidad, porque vos vas a perder libertad, tiempo, disponibilidad, horas de sueño, desde boludeces hasta cosas importantes. Y eso en general siempre ha recaído mucho más sobre la mujer que sobre el hombre. También la película cuestiona eso”.

De modo que, la memoria y los recuerdos del pasado se nos hacen presentes, le dan unidad y coherencia al relato de nuestra vida; se trata de estados corporales plagados de presencia que nos aproximan al reconocimiento de nosotros mismos, a pesar del sufrimiento y de que en la vida las cosas no siempre salen del modo que lo anhelamos.

Aproximaciones al desconocimiento del otro

De acuerdo con nuestra propuesta, la composición del “desconocimiento del otro” está dada, en primer lugar, a nivel discursivo en términos de “tipos de explicaciones” donde prima la “objetividad sin paréntesis”⁴⁰; en segundo lugar, en términos emocionales, predominan emociones de segundo orden como la “humillación”⁴¹, el

⁴⁰ [OBJETIVIDAD SIN PARÉNTESIS] = [Amenazado/Asustado] [Control/controlar] [Denigrar/humillar/burlarse] [Despectiva/despreciativa/ofensiva] [Enfurecido] [Forzar/violentar] [Fuera de sí] [Elevar la voz/gritar] [Impedir] [Imponer/condicionar/presionar] [Insultar/ofender] [Interesada] [Manipular] [Mentir/engañar/engañarse] [Molesto/a] [Negar / rechazar/oponerse] [Nerviosa/o] [Obedecer] [Ofuscado] [Ordenar/demandar/dar indicaciones] [Ventajosa/convenida] [Violento/a, violencia].

⁴¹ [HUMILLACIÓN] = [Agobiada] [Denigrar/humillar/burlarse] [Desconfiar] [Despectiva/despreciativa/ofensiva] [Desubicada/o desorientada/o despreciado/a] [Forzar/violentar] [Fuera de sí] [Incómoda/o] [Insultar/ofender] [Pasar desapercibido/ocultarse/apartarse].

“enojo”⁴², la “indiferencia”⁴³ y el “interés”⁴⁴; por último, en relación a la corporalidad, prevalece la “desconexión corporal”⁴⁵.

Humillaciones resistidas, humillaciones al fin

El análisis del “desconocimiento del otro” en nuestro caso está mayormente expresado y representado por aquellas acciones y estados emocionales que nos aproximan hacia la composición de la emoción de la “Humillación”, tanto en su voz activa [DENIGRAR/HUMILLAR/BURLARSE, DESPECTIVA/DESPRECIATIVA/OFENSIVA, DESCONFIAR, FORZAR/VIOLENTAR, INSULTAR/OFENDER, FUERA DE SÍ,] como en su voz pasiva [AGOBIADA, DESUBICADA/O, DESORIENTADA/O, DESPRECIADO/A, INCÓMODA/O, PASAR DESAPERIBIDO/OCULTARSE/APARTARSE].

Para ello, consideramos relevante tomar en consideración desde una óptica dialógica, los “Tipos de respuesta” obtenidos, ya sean de “Aceptación” [ACEPTAR, AFIRMAR, ASENTIR], de “Cumplimiento” [OBEDECER] o de “Objeción” [CUESTIONAR/DISCUTIR, DISENTIR/DISCREPAR, INTERPELAR, NEGAR / RECHAZAR/OPONERSE, DUDAR/DESCONFIAR, RECLAMAR].

Comencemos por la siguiente escena:

Escena 20

Cama Adentro

BEBA: Estoy entusiasmadísima. Me he asociado a una empresa de cosméticos. Maravillosa. Tiene fango, cremas. Le dejé una muestra ahí. Pruébela. Le va a quedar la cara estupenda. Esto sí que se va a vender mucho. De paso le quería decir, el viernes es el partido.

DORA: El viernes me toca salir (mientras prepara el vaso de whisky).

BEBA: Bueno, el viernes no podía la señorita Sara, qué le vamos a hacer. Qué le vamos a hacer, Dora. Por favor, se lo pido.

DORA: El viernes salgo con Miguel, señora (Dora se quita el uniforme).

BEBA: ¿Qué hace, a ver, qué hace, Dora? Ya está sacándose, ya está haciendo el show de la partida.

DORA: Señora, le dejo todo listo para que Ud. se sirva el té, yo voy a ir a mi cuarto a guardar mis cosas. Voy a ordenar un poco acá, voy a limpiar, si quiere pagarme me paga, sino yo me voy.

42 [ENOJO] = [Enfurecido] [Forzar/violentar] [Fuera de sí] [Golpe/Golpear] [Insultar/ofender] [Molesto/a] [Nerviosa/o] [Ofuscado] [Serio].

43 [INDIFERENCIA] = [Despreocupado] [Distraído/a] [Indiferente].

44 [INTERÉS] = [Interesada] [Ventajosa/convenida].

45 [DESCONEXIÓN CORPORAL] = [Desconexión mirada] [Eleva la voz/gritar] [Forzar/violentar] [Matar/asesinar] [Mirar de reojo] [Pasar desapercibido/ocultarse/apartarse] [Resistir/se] [Silencio] [Toquetear].

Beba se levanta, camina lentamente por el pasillo. Beba se detiene a metros de la cocina y observa a Dora enmarcada por el hueco de la puerta ordenando la cocina.

BEBA: Dígame una cosa. ¿Y de qué va a vivir? ¿Miguel la va a mantener? (se aleja de la cocina con su vaso de whisky en la mano). Miguel no es un hombre para Ud... Ahora que enviudó a Ud. le conviene el portero. Viviría como una señora en la portería y podría acá a trabajar por horas. No me diga que no está buena la idea... (se ríe burlona). Vamos, Ud. que escucha las noticias en la radio, sabe perfectamente que Alejandro Korn no es lo mismo que vivir en Belgrano.

(COCINA. Dora abre la alacena y toma entre sus manos la tetera).

BEBA: Acá todo el mundo la conoce y la respeta, tiene confort... Y no se necesita haber terminado la secundaria para saber esto. Vamos, Dora, que a Ud. le gustaba Luisito, que lo ha traído a su cuarto. Acá no es como la casa de Martínez, acá se escucha todo, mi querida...

(COCINA. Dora tira la tetera al suelo intencionalmente).

BEBA: (sobresaltada): ¿Qué pasó?

DORA: Descuéntemelo de lo que me debe, señora... (mientras recoge con una pala la tetera rota).

(Beba observa a su mucama⁴⁶ hacer un nudo en la bolsa y entrar a su cuarto. Entonces se acerca hacia el cuarto de servicio, con un sobre de muestra gratuita de barro para el rostro).

BEBA: Dora, le prometo que el viernes, después del partido, le pago marzo, quizás mitad de abril... Le dejo acá la muestrita (se agacha y pasa los sobrecitos de crema por debajo de la puerta). Póngase en la cara ese barro, es buenísimo, tiene oligoelemento de un volcán en San Juan. Es un producto muy bueno.

(Beba se levanta, retrocede atenta a cualquier señal que provenga del interior del cuarto, pisa una astilla de loza. Beba ahoga un grito de pánico, se aleja por el pasillo con andar errante e intenta mantener el equilibrio, apoyándose en las paredes. Beba se deja caer, se sienta en el piso, mira hacia la puerta de Dora que yace cerrada).

BEBA: Guacha de mierda... Te lo voy a descontar.

En este sentido, hemos seleccionado una escena paradigmática enmarcada en la relación de mando y obediencia entre Beba y Dora [SUPERCODE TEMA DE CONVERSACIÓN = MANDO Y OBEEDIENCIA], pero que a su vez en el fluir del diálogo discuten en relación a la coordinación de acciones [SUPERCODE TEMA DE CONVERSACIÓN = ACCIONES PRESENTES Y FUTURAS], y surgen así recriminaciones y desaprobaciones [SUPERCODE TEMA DE CONVERSACIÓN = REPROCHES Y DISCULPAS].

Las conversaciones donde prevalece el mando y la obediencia se caracterizan generalmente por intervenciones donde predomina el sentido directivo de la acción⁴⁷ y donde las acciones que acompañan a dichas conversaciones son de servicio⁴⁸.

⁴⁶ Ver nota al pie 21.

⁴⁷ [SuperCode Sentido directivo de la acción = Aconsejar/sugerir, Advertir/amenazar/amagar, Decidir/resolver/disponer, Enseñar, Hacer callar, Halagar/aprobar/elogiar, Impedir, Imponer/condicionar/presionar, Interpelar, Ordenar/demandar/dar indicaciones, Pedir permiso, Pedir/solicitar, Preguntar/interrogar, Proponer/invitar, Reclamar].

⁴⁸ [SuperCode Modalidad de cuidado de tipo Servir = Ordenar/demandar/dar indicaciones, Obedecer, Servir/ atender].

Sin embargo, lo interesante de tomar en consideración el tipo de respuestas obtenidas es que las conversaciones de mando y obediencia encuentran resistencias a nivel performativo a través de objeciones, pero que el elemento de poder que atraviesa el intercambio hace que la desobediencia no siempre logre sostenerse.

Es así como Dora en un principio se niega [NEGAR, RECHAZAR, O PONERSE → SUPERCODE TIPO DE RESPUESTA OBJECIÓN] a acceder al pedido de Beba de trabajar el viernes por la noche para el partido de póker que ella organiza en su casa con su círculo de amigas, porque tiene planeada una salida con Miguel, su pareja. Sin embargo, Beba desprecia las razones brindadas por Dora, valorando su propia conveniencia, e incluso desestima la intención de Dora de marcharse, en tanto advierte un comportamiento que aparentemente ha tenido lugar en otras ocasiones: “Ya está haciendo el show de la partida” [MANIPULAR → SUPERCODE OBJETIVIDAD SIN PARÉNTESIS → DESCONOCIMIENTO DEL OTRO].

Incluso, al momento que Beba se va hacia su cuarto con el vaso de whisky que Dora le acaba de servir, deja sus zapatos tirados en el medio del pasillo suponiendo que luego irá Dora detrás de ella a agacharse y recogerlos para ponerlos en su lugar.

Hay otro elemento de aproximación al “desconocimiento del otro” que son las *mentiras* y los *engaños* por parte de Beba hacia Dora en relación a su nuevo emprendimiento laboral al cual sabemos, según la escena anterior, que no se ha asociado sino que se incorporó como vendedora a una empresa cosmética de venta por catálogo, lo cual ha sido durante la crisis una salida desesperada para muchas mujeres en el marco de la economía informal.

A partir de la empresa de cosméticos es subrayada una vez más, en términos narrativos, la idea del “maquillaje” de la realidad, de su enmascaramiento; así como a la apelación a buscar disimular los surcos de la crisis sobre la corporalidad de los sujetos. La mentira de Beba busca, así, persuadir a Dora respecto a su capacidad económica para garantizar el sostenimiento de su salario; pero incluso es la propia Beba la que se muestra entusiasmada ante la iniciativa, a pesar que las condiciones no sean las relatadas por ella.

Pero el desprecio por parte de Beba hacia Dora va aún más lejos, como si la objeción antepuesta debiera ser castigada, no sólo por rehusar una orden, sino también por las razones brindadas que para Beba resultan intolerables, en la medida que no soporta que Dora manifieste tener vida propia, solo las *señoras* la tienen. Es así como la humilla y la denigra [DENIGRAR / HUMILLAR / BURLARSE → DESCONOCIMIENTO DEL OTRO], por un lado, despreciando

a Miguel, como pareja en su capacidad cuestionada de proveedor; y por el otro, burlándose de su lugar de origen *“Ud. que escucha las noticias en la radio, sabe perfectamente que Alejandro Korn no es lo mismo que vivir en Belgrano”* (Beba a Dora).

La manipulación y la falta de respeto de Beba hacia Dora alcanza su culmen cuando se inmiscuye en la intimidad de Dora respecto a una supuesta relación amorosa entre ella y Luis, el encargado del edificio. Aquí la manipulación de Beba alude a su fantasía que si se enrolla con el portero no le tendría que pagar.

Incluso, en una de las escenas de póker tomamos conocimiento que Beba se ha hecho cargo de pagarle un aborto a Dora, fruto de esa relación⁴⁹.

Dora toma represalias y tira al suelo intencionadamente aquella tetera que en la primera escena del film Beba lleva a una compra-venta a presupuestar, con la excusa que tiene una vecina accidentada que le pidió el favor de venderla. Y una vez que llega a su casa el relato hacia Dora sobre la tetera cambia diametralmente de tono: *“Fui a lo de un amigo coleccionista y aproveché para que la mirara, me dijo que es, maravillosa, una pieza única en su tipo”*.

Aquí las mentiras en torno a la tetera además de ser expresión y manifestación del desconocimiento hacia Dora, se vuelven un modo en que Beba se desconoce a sí misma ante la imposibilidad de poner en palabras y relatar la tragedia vivida, de reconocerse a sí misma en su derrumbe social y subjetivo, ante la mirada de los demás que operan para ella como espejos, aunque sea de perfectos desconocidos, como es el caso del vendedor.

De manera similar las mentiras parecen operar, tal como lo hacían en mi tesina de Maestría (Voria, 2007), en relación al film *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003), como mecanismos discursivos a través de los cuales el sujeto hablante evita sacar a la luz ante su interlocutor aquello que lo cuestiona en términos tanto sociales como de género. En última instancia, se trata de recursos discursivos que parecen vincularse con determinadas características culturales asociadas al narcisismo, que impiden mostrarse frente al otro en situaciones de vulnerabilidad. Las mentiras y los engaños se convierten,

⁴⁹ En Argentina se calcula que alrededor de 500 mil mujeres recurren cada año al aborto clandestino, ante la falta de una Ley nacional que garantice el acceso al aborto legal, seguro y gratuito. Según cifras oficiales, las complicaciones por abortos inseguros son la principal causa evitable de mortalidad materna en Argentina. En marzo de 2012, la Corte Suprema de la Nación a través de un fallo fijó los lineamientos para llevar adelante los abortos no punibles en el país, contemplados en el artículo 86 del Código Penal. Allí estableció que no se debe pedir una autorización judicial para realizar la práctica si se encuadra en los supuestos permitidos. Además confirmó que es legal la interrupción de un embarazo en caso de que la gestación sea producto de una violación.

así, en mecanismos discursivos que garantizan, consciente o inconscientemente, poder devolverle al otro la imagen que espera de nosotros y evitar así confrontarse abiertamente con mandatos que todos comporten y refuerzan, a través de la interacción y del discurso. Las mentiras resisten calladamente, pero a la vez encubren la diferencia entre las dificultades inevitables a las que se enfrentan los sujetos, y las que son el resultado de un orden de desigualdades. Por tanto, constituyen mecanismos discursivos que no cuestionan el orden a nivel social y que funcionan como cómplices de la dimensión estructural del género, en tanto la conservan y la reafirman (Voria, 2007).

En la escena citada hay un nuevo giro una vez que Dora se encierra en su cuarto y Beba ahora sí teme por la huida de Dora. Podemos percibir por el modo en que Beba se comporta, así como por sus expresiones emocionales, que se trata para ella de la escena temida, cambiando radicalmente el juego de reproches y desprecios, por un juego de promesas a futuro, de compromisos insostenibles para Beba en términos económicos, con la intención de retener a Dora, otra vez acudiendo a la manipulación.

La *promesa* se vuelve, así, una acción discursiva que se enfrenta ciegamente al curso del tiempo; incluso aquí se trataría más bien de una negación al cambio y a lo que la crisis vino a perturbar. Sin embargo, la promesa no sólo alude al modo en que un sujeto se dispone discursivamente al impacto del tiempo sobre su relato de vida, sino que también involucra a un otro, requiriendo necesariamente de su confianza para sostener y hacer real la palabra dada. En este caso, Beba alude a la fidelidad de Dora como un modo indirecto de sostenerse, intocable e imaginariamente, ante un contexto que atenta cualquier posibilidad de cumplir con la palabra dada.

Es tal la ambivalencia que recorre la vinculación de Beba hacia Dora, que al tiempo que detrás de la puerta de su cuarto se funde en una promesa hacia Dora y le regala una muestra gratis de sus cremas, cuando se da vuelta se funde en un insulto que la devuelve al plano del “desconocimiento del otro”.

La dialéctica entre desconocer y reconocer al otro

Dora y Beba frente al espejo

Evidentemente, el apartado de este capítulo referido a Beba “Ponerle el cuerpo a la crisis: *Las cicatrices de Beba*”, no está completo si las dimensiones de análisis aplicadas a Beba no son consideradas en términos vinculares, en especial en relación a Dora. Las marcas de distinción tanto de género como de clase sólo adquieren sentido en relación a otro, que en este caso es figurado en el papel de Dora.

Justamente es Dora la que opera en *Cama Adentro* como la otredad, como el espejo en el que Beba busca permanentemente verse reafirmada, lo cual no significa, en este caso, *reflejada* en tanto no estamos ante un vínculo de reciprocidad ni de simetría. Es Dora para Beba quien habilita sostener su actuación de clase en términos relaciones, en torno a la figura de *patrona y empleada doméstica*, a pesar que dicha actuación no se condice con la posición estructural que ocupa Beba *hoy* en la estructura social. Se produce en este sentido un desfase o desacoplamiento entre la actuación de clase y la posición en la estructura social que complejiza los debates en Argentina en torno a la conceptualización de las clases sociales.

Una de las modalidades performativas de las mujeres de clase media acomodada es la de distanciarse y distinguirse de las mujeres de sectores populares a través de los modos de “producirse”, aludiendo a un término coloquialmente utilizado en este país para la acción de vestirse, maquillarse, *darse a ver*, que tiene una connotación relacional tanto de género como de clase.

En términos de género, el *darse a ver* supone que el acto performativo femenino de “producirse” se significa siempre en relación a un otro (normativamente masculino), al cual se apela en su calidad de sujeto, para ser constituida idealmente como un “objeto de deseo” que aquella mujer pretende ser.

Mientras que en términos de clase, el mecanismo performativo es bien diferente en tanto su intencionalidad al “producirse” es distinguirse, distanciarse del otro (en este caso de la *otra*) como diferente y en última instancia como desigual, pero sólo es esa *otra* en su función asignada de objeto / empleada doméstica, la que tiene la capacidad y el poder necesario y paradójico de hacer distinguible a aquella en posición de sujeto / empleadora.

Remarquemos la idea sobre la que venimos trabajando que enlaza - a partir de la tradición hegeliana - el deseo con el reconocimiento, en tanto el deseo es siempre un deseo de reconocimiento. Como fue planteado en el marco teórico, la cuestión central es entender al reconocimiento como sede y mecanismo de poder, en tanto que, mediante él se evidencia una producción diferencial de lo humano, entre aquellos que merecen ser reconocidos y aquellos que no.

Pensar el vínculo que se teje y desteje alrededor de Beba y Dora nos lleva a reflexionar sobre la dependencia fundamental que enlaza a Beba en relación a Dora, una dependencia que radica en la urgencia de sostenerse *sobre y a través de* Dora, ubicada

aquí en la posición de objeto (en términos hegelianos, de *esclavo*); se trata de una Dora que es explotada en términos de su potencial para ofrecer reconocimiento en su posición de objeto. En términos hegelianos, la libertad del Amo es un callejón sin salida; para realizarla, es necesario hacerla reconocer por un esclavo (Kojève, 2006).

Sin intención de desconocer la explotación laboral de Beba hacia Dora basada en la necesidad material de Dora, la explotación más profunda radica en la dependencia emocional, que no es la dependencia recíproca de los amantes, sino que en este caso es unidireccional. Mientras Dora depende de Beba en términos laborales, Beba depende de Dora en términos sociales (y hasta emocionales) para sostenerse y ser sostenida en su posición de “Señora”. De modo que parecen no depender del mismo modo una de la otra, o por las mismas razones (materiales, simbólicas, emocionales), o con la misma intensidad.

En consecuencia, la disputa entre Beba y Dora por demandas no correspondidas desemboca en un escenario en el que Dora cede ante Beba y se somete a ella, reconociéndola *sin* ser reconocida por ella; subordina así su deseo de reconocimiento social en pos de garantizar su urgencia material de supervivencia. Nada más cercano a la dialéctica del Amo y el Esclavo de Hegel, la cual Gaggero desconocía al momento de escribir el guión pero que, sin embargo, percibía intuitivamente:

“Después de escribir la película y casi ya filmarla me acercan la dialéctica del amo y el esclavo y quedé como con un estupor que se iban repitiendo todas las cosas, yo sin ni siquiera planteármelo, obviamente de una manera intuitiva, pareciera si hubiese hecho un guión con ese tratado filosófico. Realmente no estudié filosofía, es algo que me encantaría. No soy un estudioso, pero me sentí pasmado con que qué bárbaro, con que rigurosidad se iban describiendo en esos pensamientos las dinámicas de una relación que se podía trasladar, en más y en menos, o por lo menos las podías ver y daba para pensar”.

La categoría “Señora” es una categoría discursiva de reproducción de la asimetría social, de sostenimiento del orden “supuestamente” imperante y recreado sobre una ficción, en la que la “Señora Beba” ya no tiene como pagarle a su empleada doméstica.

“El Amo es el hombre que ha ido hasta el fin en una Lucha de prestigio, que ha arriesgado su *vida* para hacerse *reconocer* en su superioridad absoluta por *otro* hombre. Es decir, ha preferido a su *vida real*, natural, biológica, algo *ideal*, espiritual, *no* biológico: el hecho de ser *reconocido* (*anerkannt*), en y por una *conciencia*, de llevar el *nombre* “Amo”. Así ha “demostrado”, probado (*bewahrt*), realizado y revelado su *superioridad* sobre la existencia biológica, sobre su existencia biológica, sobre el Mundo natural en general, y sobre todo lo que se sabe y lo que él sabe es *solidario* con ese Mundo, sobre el Esclavo principalmente. Esa superioridad, en primer término puramente *ideal*, que consiste en el hecho mental de ser reconocido y de saber ser reconocido en tanto que Amo por el Esclavo, se *realiza*, se materializa por el *Trabajo* del

Esclavo. El Amo que ha sabido forzar al Esclavo a *reconocerlo* en tanto que Amo, sabe también forzarlo a *trabajar* para él, a cederle el resultado de su *Acción*" (Kojève, 2006: 196-7).

Si bien sabemos, que la dependencia es un deseo ampliamente explotable que vuelve vulnerable al sujeto dependiente, en este caso la direccionalidad de la dependencia se superpone con la explotación; quien depende es quien explota, en este caso Beba. En otras palabras, la paradoja de la dependencia de Beba hacia Dora es que entabla un vínculo explotable en más de una dimensión: por un lado, Beba *depende* de Dora y *explota* a Dora al desplazar hacia ella el peso de las tareas domésticas y verse liberada de "ensuciarse las manos"; por el otro, y más aún, la dependencia y explotación de Dora por Beba reside en la demanda más primaria de incondicionalidad, de afecto y de reconocimiento: "*No entiendo cómo me puede hacer una cosa así cuando más la necesito*" (*simula llorisquear*) (Beba a Dora).

Es en ese instante donde la paradoja da un nuevo giro y Dora se vuelve grande y poderosa para Beba: "Yo siento que el poder lo tiene Dora. Lo loco es que el poder lo tiene Dora. El personaje de Dora es la fuerza motriz de la película. Es la acción, es la que decide irse, es la que tiene la decisión. Me gusta sentir eso, ¿no?" (Jorge Gaggero, director).

De este modo, la decepción experimentada por Beba sobrepasa las implicancias de la renuncia laboral y roza los límites del desengaño amoroso, de la frustración por el desapego y la ingratitud... Así, a nivel tanto de lo corporal como de lo discursivo, la dinámica relacional entre Beba y Dora adquiere otras aristas y se estructura en otros términos, donde el espejo entre "ama y esclava" se refracta para ofrecernos nuevas dimensiones de análisis sobre el vínculo entre ambas. Y donde aparece la *manipulación* como una nueva expresión emocional. De modo que el poder opera ahora discursivamente, no ya en el plano de las órdenes, las exigencias, etc., sino en el plano de la manipulación emocional [MANIPULAR → SUPERCODE OBJETIVIDAD SIN PARÉNTESIS → DESCONOCIMIENTO DEL OTRO].

A propósito de proyecciones e introyecciones

En relación a las fronteras sociales, de clase, etc. en permanente desplazamiento entre Beba y Dora considero que puede echar luz traer a colación dos mecanismos psíquicos que a su vez se hallan asociados con dos mecanismos sociales, como es el caso de la introyección y la proyección (Izquierdo, 1998b). La *proyección* consiste en que el sujeto expulsa de sí y localiza en otro, sea una persona o una cosa, aquello que rechaza para

sí mismo, sus deseos, cualidades, sentimientos. Mientras, la *introyección* es la operación inversa, el sujeto pasa de “fuera” a “dentro”, al pretender incorporar características o propiedades de determinados sujetos u objetos.

De acuerdo con Izquierdo,

“Si bien en el curso de la constitución de los límites del yo la proyección es el primer paso para el reconocimiento del mundo “exterior”, un aspecto fundamental del proceso de maduración psicosocial es aceptar como propias aquellas características, sentimientos, actos o deseos, que uno mismo considera rechazables y sin embargo le pertenecen a uno y no a “fuera”. En cuanto a la introyección, juega un papel principal en el proceso de socialización, lo que en un principio es un atisbo de reconocimiento de los límites, puesto que fuera hay cosas buenas, al mismo tiempo es un intento de borrarlos, ya que las quiero para mí. La introyección se puede expresar en forma de fantasías omnipotentes, o en un deseo de superación, de aprehender de los demás aquello que reconocemos como valioso” (Izquierdo, 1998b: 68).

Podríamos hacer una relectura del apartado anterior en términos del mecanismo de proyección que opera en Beba en relación a aquello que proyecta fuera de sí a través del mecanismo discursivo de la humillación dirigido, en primera instancia, hacia Dora, pero donde ella expresa su desprecio a aquello que Dora escenifica o representa en términos sociales, de clase e incluso de género, como es la pobreza, la falta de distinción, de feminidad, etc.

En relación al mecanismo de introyección propongo considerar la siguiente escena entre Dora y su vecina Mari:

Escena 21

El Cielito

(EXT. CALLE ALEJANDRO KORN - MAÑANA. Dora espera sentada en la vereda, bien vestida, hasta que pasa Mari a buscarla y se van caminando juntas).

MARI (observa el saco de Dora): ¡Qué buena pilcha **NOTA ACLARATORIA!**

DORA: Un regalo de mi ex patrona.

MARI: La señora no va a creer que sos mucama⁵⁰.

(MOMENTOS DESPUÉS. COCINA DE LA CASA DEL COUNTRY. Dora y Mari se encuentran en la cocina acomodando unas piezas de sushi en una bandeja).

DORA: Dicen que la comida entra por los ojos. Si vos preparás un plato y queda bonito... A mí la señora Beba me enseñó todo esto, por eso te lo estoy diciendo.

(De repente, irrumpe en la cocina la dueña de casa).

DUEÑA DE CASA: Mary, ¿el champagne está en la heladera, el vino blanco, el hielo? Ay Dios mío! ¿El sushi llegó?

MARI: Sí, sí. Señora la presento a Dora.

⁵⁰ Ver nota al pie 21.

DUEÑA DE CASA: Mucho gusto, ¡eh! (con indiferencia).

Se trata de una escena que pone de manifiesto el modo en que Dora incorpora en términos performativos y reinterpreta a nivel discursivo y corporal elementos de distinción propios del mundo de Beba, en su encuentro con Mari logrando redireccionar el juego de miradas y reconocimiento: ahora es ella la “distinguida”, la “fina”, al punto de correr el riesgo de no parecer una empleada doméstica. En palabras de Jorge Gaggero, “*Dora es la señora... La señora de su barrio. Dora es la Beba de su barrio*”.

Generosamente, Dora transfiere y comparte con Mari sus aprendizajes, sus habilidades, aquel *plus* del que ella también supo apropiarse en su vínculo con Beba. Es, así, inagotable la multiplicidad de matices que tiñen el vínculo entre Dora y Beba y las derivaciones suscitadas una vez concluido el contrato laboral que las enlazaba como Señora y empleada doméstica.

Aquella exigencia propia del servicio de cuidado que, como veíamos, excede los requisitos propios de la limpieza y cuidado del hogar, y que supone añadir a la actividad de servicio un plus de valor emotivo y *buen gusto* - en los términos definidos por los sectores dominantes-. Es decir, que el plus requerido *entre líneas* al servicio de cuidado, no sólo supone que la cuidadora se entregue amorosamente a su tarea encubriendo su interés económico - basado en su disposición ética en términos de género hacia el cuidado -, sino también la internalización de elementos distintivos de clase, que no son los propios; razón esta última por la cual Dora a pesar que sepa cómo preparar y presentar elegantemente un plato de comida japonesa, difícilmente alguna vez haya degustado un plato de sushi.

El juego de espejos refractarios no acaba aquí:

Una vez que entra en plano la “dueña de casa” se rompe el hechizo, operando nuevamente la *proyección denigrante*, quedando Dora despojada de todo elemento diferenciador, al punto que ni siquiera goza del beneplácito de ser mirada por su nueva “Señora” quien, a diferencia de Beba, no necesita de su presencia para sostener ni representar su papel de “amo”.

Incluso, este mecanismo psíquico que devela un dispositivo social de construcción del otro es reforzado descarnadamente al momento que Dora sale del country⁵¹ y es

⁵¹ El surgimiento de los *countries* en Argentina se vincula a una configuración urbana claramente diferencial y fragmentada, que comienza en los años 80 y se afianza en los 90, que interrumpe un trazado público históricamente integrador. De acuerdo a las políticas neoliberales de los 90, a escala espacial se

inspeccionada por el personal de seguridad bajo el supuesto de “personal de servicios = delincuentes”. La escena pareciera sugerirnos que hay marcas sobre el cuerpo que aluden a desigualdades sociales difícilmente susceptibles de ser enmascaradas.

Vulnerabilidad y reconocimiento mutuo

La composición del “reconocimiento mutuo” está dada, en primer lugar, en términos emocionales en torno al sentimiento del “amor”⁵² como dimensión de segundo orden; en segundo lugar, en términos corporales a partir de manifestaciones de “comunicación corporal con el otro”⁵³; y por último, a nivel discursivo a través de explicaciones del tipo donde predomina la “objetividad con paréntesis”⁵⁴.

Nuevos recorridos entre Beba y Dora

A pesar de la explotación laboral y la manipulación emocional de la cual es víctima Dora por parte de Beba, dicha tensión en la lucha por el reconocimiento entre ambos personajes, no desemboca en la destrucción, tal como nos advertía Butler en su discusión con Benjamin. Justamente lo que el reconocimiento hace es contener la destrucción. Y es, según esta autora, a partir del momento que la vulnerabilidad es reconocida, es cuando el reconocimiento tiene el poder de cambiar el sentido y la estructura de la vulnerabilidad misma.

La escena final de *Cama Adentro* plantea un giro en la dialéctica entre Dora y Beba, y donde el cambio en la espacialidad del encuentro habilita otras posibilidades relacionales. De algún modo, la dimensión espacial interviene directamente en el desplazamiento que ocurre en las fronteras relacionales y sociales entre Beba y Dora, con lo cual el contexto pareciera ser *más que* el contexto:

Escena 22

Cama Adentro

(Beba se acerca a la casa y se detiene junto al cerco y aplaude, Beba se asoma para ver si consigue ver hacia el interior de la casa, vuelve a aplaudir. Vemos a Dora

produce un proceso de microprivatización que consolidaron fisuras sociales de envergadura (Silvestri y Gorelik, 2005).

⁵² [AMOR] = [Acariciar/abrazar] [Besar] [Calmar] [Confianza] [Halagar/aprobar/elogiar] [Sincera/o] [Solidaridad].

⁵³ [COMUNICACIÓN CORPORAL] = [Acariciar/abrazar] [Acercarse] [Bailar] [Besar] [Boxear/jugar a] [Calmar] [Conexión mirada] [Dar de comer/alimentar] [Jugar/entretener] [Mecer/acunar] [Miradas entrecruzadas] [Mirar/mirada] [Sonreír/reír/risa] [Tomar/tener en brazos].

⁵⁴ [OBJETIVIDAD CON PARÉNTESIS] = [Confianza] [Disentir/discrepar] [Distendida] [Enseñar] [Entusiasmada/o] [Halagar/aprobar/elogiar] [Sincera/o] [Valorar/apreciar/distinguir].

aparecer por la puerta y la vemos salir con los ojos entrecerrados por la luz del sol, lleva el pelo bien corto, sus ojos se acostumbran a la luz y alcanza a ver el camión y luego a Beba, Dora se detiene al reconocerla).

DORA: ¡Señora Beba!

BEBA: Dora!

DORA: Venga, señora pase, no esté al sol.

BEBA: Perdóneme esto de haber venido sin avisar.

DORA: Señora Ud. no tiene que avisar. ¿Quiere tomar algo?

BEBA: Ah! Un tecito helado y con una gotitas de limón, le acepto (entran a la casa).

BEBA: Pero que piso más fino...

DORA: Pasa que Miguel compró poco, es una lástima.

BEBA: Bueno, detalles le faltan...

(Dora prende la hornalla y llena la pava con agua. Beba observa el ambiente se asoma al cuarto contiguo).

PEON: Doña, ¿podemos bajar las cosas? Tenemos otra mudanza nosotros.

BEBA: Bájelas.

PEON: ¿Dónde?

BEBA: Después vemos.

BEBA (a Dora): Me mudé a un departamento más chico y pensé que algunas cosas le vendrían bien, Dora.

BEBA: Está muy lindo todo lo que hizo acá. Yo no sé por qué me lo imaginaba más grande...

DORA: Siéntese, si quiere.

(Beba se sienta y observa a su alrededor, mientras Dora termina de preparar el té).

DORA: Mire que con este calor va a tardar en enfriarse.

BEBA: Está bien.

DORA (mira hacia afuera): Señora, ¿cómo se le ocurre?

BEBA: No se preocupe, Dora! Cuando me mude a un lugar más grande me lo llevo.

(Dora sale corriendo al patio, descubrimos a los peones cargando el piano bajo el sol, Dora los ayuda guiándolos. Beba tira los hielos dentro de la jarra de té caliente).

(EXT. CASA DE DORA, TERRENO - MOMENTOS DESPUÉS. Beba se levanta y se acerca al piano, levanta la tapa y con su mano libre toca unos acordes).

BEBA: Me lo desafinaron.

DORA: No se haga problema. Yo después lo tapo con una lona.

(Beba y Dora se sientan en una mesa afuera para tomar el té helado).

BEBA: ¿Y Miguel?

DORA: Se fue a San Luis.

(El silencio se inunda por el canto de las chicharras. Beba deja que una tenue brisa acaricie su rostro).

BEBA: Buenos Aires es un infierno, aquí corre una brisa tan linda...

DORA: Señora, ya es muy tarde. ¿Por qué no se queda esta noche?

PEON (OFF): *¿Doña, dónde ponemos la cama?*

DORA: *Entrala, nomás*

(Los peones se acercan cargando la pequeña cama que Dora usara en la casa de Beba. La cámara sigue el recorrido de la cama, con ella entramos en la casa, eludimos el hueco del piso sin terminar, hasta detenernos junto a una ventana. Los peones dejan la cama contra la pared y se retiran. La cámara se queda con la imagen de la cama, apoyada en la esquina de un rústico ambiente de paredes de revoque grueso. SE SOBREIMPRIMEN LOS CRÉDITOS).

Si bien la lógica servicial de Dora hacia Beba continúa siendo parte de la performatividad y la discursividad que ocurre entre ambas, sin embargo, se producen ciertos movimientos, producto de una nueva espacialidad que genera cambios en la lógica interaccional misma. Por primera vez, el encuentro entre ellas ocurre en la propia casa de Dora, lo cual la posiciona como la “dueña de casa” y la que decide (si se puede decir así) sobre el destino y el lugar de aquello que Beba trae para ella en el camión de mudanzas. Ya discutimos páginas más arriba si se trata de un regalo o de una imposición (ver pp. 283).

Lo que nos preguntamos aquí es, si este último encuentro que nos ofrece la película, nos *acerca* o nos *aleja* a la posibilidad del reconocimiento mutuo entre ambas. La hipótesis que sostenemos en esta instancia es que el cambio radical que acontece entre ambas tiene que ver con el reconocimiento que hace Beba de su propia vulnerabilidad ante el escenario social desatado que no la deja inmune y que la acerca al destino de Dora.

Desde el comienzo de la escena, se percibe a nivel de la performatividad corporal de Beba una modificación en su disposición corporal, que ya no esconde ni protege su mirada detrás de sus gafas de sol. No hay ya ninguna lente que matice en ella la realidad con la cual se encuentra en su itinerario hacia el conurbano bonaerense⁵⁵, en el cual se enfrenta de un modo palmario a la pobreza y a la desigualdad que separa la ciudad de Buenos Aires de sus alrededores. Aún más, no sólo nos sorprende sin sus gafas, sino que expresa una mirada absorta y concienzuda sobre los paisajes humanos con los que se enfrenta en su recorrido.

Sorprendentemente, Beba opta por llevar su ventanilla baja, lo cual tiene más de una implicancia en términos de sentido: en primer lugar, la construcción mediática y social en torno a la “inseguridad” ha configurado estereotipadamente en Argentina una

⁵⁵ De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) de Argentina, la expresión comúnmente utilizada de “conurbano” hace referencia a los partidos que componen el Gran Buenos Aires, como un área unida a la Ciudad de Buenos Aires y que conforma un gran conjunto urbano.

percepción de la peligrosidad que caracteriza al territorio del conurbano bonaerense, que hace difícil pensar en adentrarse al mismo con la ventanilla baja del coche. En segundo lugar, su brazo apoyado sobre la ventanilla baja del camión de mudanzas nos habla, en términos corporales, de una conexión novedosa, receptiva, sensible de Beba hacia el entorno que la envuelve.

Resulta así la *mudanza* una metáfora sugerente, donde la mudanza espacial - con todas sus implicancias y las restricciones que supone en la vida de Beba - habilitaría a su vez variaciones innovadoras en la subjetividad de Beba. En otro sentido, el desplazamiento espacial generado a partir de su mudanza estaría operando metafóricamente como un desplazamiento (y caída) de orden estructural. En otras palabras, el edificio donde habitaba Beba opera como metáfora de una estructura social segmentada, diferenciada, desigual, la cual es subvertida hacia el final del film por la horizontalidad de la vivienda de Dora que, en concordancia, habilitaría cierta horizontalidad en la interacción entre ellas.

Admitir su propia vulnerabilidad, reconocerla, es un camino posible para reencontrarse consigo misma y con los demás en términos novedosos y habilitantes, en relación a una crisis que la atraviesa y que la reconfigura. Es decir que, la vulnerabilidad adquiere otro sentido desde el momento en que se la reconoce, y el reconocimiento tiene el poder de replantear la vulnerabilidad, develando el poder constitutivo del discurso.

En esta línea, ante la experiencia del fracaso como el gran tabú moderno, Sennett propone que “la preservación de la voz activa es la única manera de hacer el fracaso soportable [...] En este lenguaje, el alivio se parece a la resignación, y la resignación es una manera de reconocer el peso de la realidad objetiva” (Sennett, 2000: 141). La narrativa - y en nuestro caso el cine, específicamente - reconoce en el encuentro con el otro de todas las maneras erróneas en que puede salir la vida y, en efecto, sale. Admitir el fracaso frente al otro supone encontrar una sensación más coherente del propio yo y de su tiempo, admitiendo la dependencia que nos une a otras personas y enfrentando la vergüenza por el fracaso.

Dora recibe con sorpresa la visita de Beba, y se produce una inversión en el modo en que le da amorosamente la bienvenida, abriendo las puertas de su casa a su invitada de honor, en contraposición a aquella vez que Dora visitó a Beba en su casa por su cumpleaños, y la hizo pasar por la “puerta de servicio”. De algún modo, lejos de aquella estructura arquitectónica pero también normativa, Beba pareciera moverse de algún

modo con mayor fluidez y naturalidad, lo cual se enfatiza tanto en su aspecto más natural como en su gestualidad más distendida.

De acuerdo con Tronto, el cuidado que se evidencia en Dora, no se debe tanto a su condición de mujer sino a su condición de oprimida (citada por Izquierdo, 2003a). Sin embargo, a pesar de la disposición servicial de Dora hacia Beba (al descorrerle las cortinas para entrar a su casa, prepararle el té, etc.), Dora se erige como la “Doña” de la casa. Es ella también ahora quien les da órdenes e indicaciones a los peones de mudanza.

En la expresión profunda y sincera de Beba *“Buenos Aires es un infierno, aquí corre una brisa tan linda”*, lo infernal excede al calor insoportable del verano porteño y alude a lo infernal del conflicto social, a las movilizaciones en reclamo de los depósitos acorralados, los piquetes que interrumpen la circulación en demanda por el derecho al trabajo, a la represión policial, a la fragilidad del gobierno de turno, al hambre de las miles de familias viviendo en la calle, etc.

Tal es la transformación en la lógica vincular entre Beba y Dora, que el director enfatiza esta idea reubicando en la escena final la cama de servicio en el territorio íntimo de Dora. De modo que así expresa la pérdida del sentido de la cama en términos de “cama de servicio” y permite que Dora se la reapropie. Se resignifica así el propio título del film en relación al sentido esperable al que remite “cama adentro”.

Para finalizar, traemos a colación un apartado de la entrevista a Gaggero, donde comenta a nivel de su vida personal este mismo tránsito en su vida personal hacia la casa de Lidia y sus implicancias emocionales, lo cual le permitió recrear la escena recién comentada:

“También otra escena es que yo fui a lo de Lidia, que es una casita muy parecida a la que está en la película. Cuando fui a la casa de Lidia, cuando estaba escribiendo la película, quería ir (...) Porque de repente la película era la excusa para conectarme con... Entonces voy y estaba ahí Miguel, la verdad que no pude cambiarle el nombre, la verdad que no sé si está bueno porque no son iguales, pero sí. Lidia había hecho su casa en un terreno largo contra el fondo del terreno, contra el límite. Era una casa muy oscura a pesar de tener un terreno enorme hacia adelante que la habían ubicado en el límite que no podía tener ventanas hacia atrás. Divina la casa. Cuando entré vi toda mi infancia porque tenía las tazas que le había dado mi vieja, todos los muebles, esas cosas que había vivido y que te vas desprendiendo. Mi vieja es muy solidaria, siempre le dio todo y la equipó. Tenía todas las cosas de mi infancia, todas las cosas con las que yo había convivido, era como estar en mi casa. Era parte de mi casa ahí, que era re simbólico. Pero, por otro lado, me dice “pero este Miguel me hizo la casa contra el fondo y ahora es oscura”. Y yo le dije, “pero Lidia”, mi vieja es arquitecta, le digo “le hubiese dicho a mi madre que le haga un plano”, y ella dice, “no, la arquitecta no está para esas cosas”.

En conclusión, la relación entre Beba y Dora es ambivalente de manera invariable, y la complejidad del vínculo entre ellas no puede ser mejor expresión de ello. Lo que resulta claro es que ninguna queda inmune a partir de la relacionalidad que se entabla entre ambas; cada una de ellas se transforma en el encuentro con la otra, para convertirse ambas en lo que nunca fueron.

De la reciprocidad a la mutualidad entre Félix y Mercedes

En el marco del film *El Cielito*, el vínculo entre Félix y Mercedes es complejo de descifrar a nivel narrativo, así como también a nivel analítico. Con el correr de la película uno se pregunta si se trata de un vínculo laboral entre dueña de casa y empleado de servicio, si se trata de un vínculo amistoso o, incluso, un vínculo erótico. Evidentemente, nos encontramos ante una relación que se encuentra *más acá o más allá* de estas categorías vinculares, excediendo cualquier posibilidad de codificación en este sentido. Justamente, esta imposibilidad nos da un indicio para problematizar el abordaje analítico acerca de la categoría de “reconocimiento mutuo”.

Si nos ayudamos del lenguaje cinematográfico, el recurso formal de la “simetría” utilizado en las dos escenas que referenciamos a continuación, puede darnos una pista al respecto:

Escena 23

El Cielito

(EXT-CONTRAFRENTE CASA-MEDIODÍA. En la mesa al aire libre está sentado Félix comiendo. A un costado, cerca de la casa, en un banquito, Mercedes le está dando una mamadera al Chango. Félix termina de comer. Se pone de pie y lleva su plato. Ella se pone de pie para ayudar. Pero él con un leve gesto niega con la cabeza. Ella se queda dando la mamadera de pie. Después de un momento, él sale con una fruta, se sienta en la mesa y la come. Ella se sienta en el banco y continúa dándole la mamadera al chango. Félix observa atentamente la cara de satisfacción de chango).

Escena 24

El Cielito

(EXT-HUERTA- PATIO-DIA. Plano general de la casa, patio, campo. Mercedes entra en cuadro. Mercedes está comiendo sentada en la mesa. Más atrás, en el banquito, Félix le está dando la mamadera al Chango.

La utilización del recurso formal de la simetría es bastante sugerente respecto a la reciprocidad que se da entre ellos, especialmente en estas dos escenas, respecto al cuidado de Chango, el bebé. De tal modo, que en momentos diferidos a nivel temporal se genera una relación de mutua ayuda, que difícilmente pueda ser enmarcable, clasificable. Tal como fue planteado en el marco teórico, la mutua ayuda en el marco de

relaciones recíprocas, de acuerdo con Mingione, no implica necesariamente una compensación inmediata, sino que la devolución se puede producir de muchos modos.

Justamente, poner en diálogo estas dos escenas nos permite echar luz sobre la conformación de un vínculo donde el principal vértice está puesto en el cuidado de Chango. Si bien podemos advertir, como ocurre en la próxima escena que consideraremos, cierta carga amorosa en la mirada de Mercedes hacia Félix, el cuidado hacia Chango es aquello que está en el centro, en el *entre*, de ellos dos.

Por tanto, podemos hipotetizar que a pesar que no se trata de un vínculo recíproco en términos emocionales, esto no impide que la ayuda ofrecida en relación al cuidado del bebé sea mutua. En ese *entre* ocupado por Chango se tienden los lazos definitorios entre ambos, que le permitirá a Mercedes dejar a Chango a cargo de Félix, una vez que ella decida marcharse de su casa.

Si recordamos, es Ricoeur quien plantea la distinción entre *reciprocidad* y *mutualidad* en su indagación acerca de experiencias pacíficas de reconocimiento mutuo, fuera del orden jurídico y económico, a las que llama “estados de paz”, entendidos en el sentido de *ágape*, el cual expresa el sentido del don que no espera nada a cambio. En este recorrido, Ricoeur prefiere hablar en términos de mutualidad, más que de reciprocidad, fuera de las reglas de equivalencia que rigen las relaciones de justicia. Mientras la *reciprocidad* supone una lógica de circulación de bienes o valores de los que los actores no serían más que los vectores, la *mutualidad* se focaliza en el plano de las relaciones entre protagonistas del intercambio, donde lo que está en juego es el sentido del “entre”.

En primer lugar, a diferencia de la *reciprocidad* donde el intercambio se da a partir de una matriz relacional donde lo que se intercambian son lugares o posiciones, en la mutualidad se intercambian dones, lo cual afirma el carácter irremplazable de cada uno de los miembros del intercambio (disimetría originaria). Por tanto, mientras que la reciprocidad puede convertirse en un mecanismo de reproducción social, es en el marco de la mutualidad donde se expresa el reconocimiento mutuo, en tanto es eliminado el componente de poder y donde la alteridad alcanza así su culmen.

En segundo lugar, la mutualidad protege a los sujetos del intercambio contra las trampas de la unión fusional, ya sea en el amor, la amistad o la fraternidad, preservando una justa distancia que integra el respeto a la intimidad (Ricoeur, 2005).

Finalmente, la *gratitud* constituye la última forma de reconocimiento expuesta en su obra, y que adquiere sentido en la dialéctica entre disimetría y mutualidad. El recibir,

como lugar de gratitud, supone la unión entre el dar y el devolver; en el recibir “se afirma dos veces la disimetría entre el donante y el donatario; uno es el que da y otro es el que recibe; uno es el que recibe y otro es el que devuelve. Esta doble alteridad se preserva precisamente en el acto de recibir y en la gratitud que él suscita” (Ricoeur, 2005: 266).

Escena 25

El Cielito

(EXT-RIO-DIA. Ruido del agua que corre. Ruido de pájaros. Félix y Mercedes están sentados contemplando el río. Chango duerme sobre una sabanita. Por un momento permanecen callados. Mercedes saca una pajita de la sabana y la arroja al río. Fija su mirada en el agua).

MERCEDES: *Aquí enseguida crece todo. Allí... (se queda pensando un instante). Igual la casa la perdimos... Yo me he venido ...y después se han ido todos... ¿Y tu mamá y tu papá? ¿Dónde están?*

FÉLIX: *No sé, no los conocí.*

MERCEDES: *¿Vos tenés hermanos?*

FÉLIX: *No*

MERCEDES *(tímidamente)*: *¿Y novia... alguien...?*

FÉLIX: *Tampoco.*

MERCEDES: *¿Estás solo?*

FÉLIX: *Tenía abuela...*

MERCEDES: *¿Ya se ha muerto?*

FÉLIX: *Sí...*

(Plano gral. del cielo, que está muy oscuro. Hay truenos).

FÉLIX: *Está refrescando.*

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 esta escena Mercedes rompe el silencio y se dispone al encuentro y al diálogo con Félix, relatando su historia y ahondando en la historia de vida de Félix.

Una vez más los recuerdos nos acercan al “reconocimiento de sí mismo”: En el único momento donde podemos ver a Mercedes sostenida en sí misma es cuando fluye en su relato las memorias de vida, de exclusiones y desplazamientos. A pesar de las desgracias y desventuras, son esas mismas vivencias las que le otorgan un sentido a su hoy, a su presente, y que como espectadores nos permiten empatizar con un rostro que nos habla del sufrimiento humano.

III.IV OBEDIENCIAS Y TRANSGRESIONES DISCURSIVAS DE GÉNERO ENMARCADAS EN LA CRISIS

Introducción

Me propongo indagar a la vez sobre la consistencia y la fragilidad de la normatividad de género, poniendo el foco en el marco de crisis sociales que considero que revelan la arbitrariedad de las normas, como así también su contingencia social e histórica. Frente a un sistema social que pierde su estabilidad, ante el efecto desestructurante de crisis económicas y sociales propias del capitalismo tardío que afectaron con crudeza a países como Argentina a comienzos del siglo XXI, los mandatos de género que sostienen dicho sistema social se desconciertan, ponen de manifiesto su arbitrariedad y son resignificados performativamente a través de la acción de los sujetos abriendo, en el mejor de los casos, un campo de posibilidades.

Norma, género y supervivencia

En el escenario histórico y social considerado, es relevante asumir y diferenciar que la supervivencia material que garantiza la continuidad de la vida, no es lo mismo que el reconocimiento social, en tanto no hay reconocimiento sin supervivencia. Sin embargo, acordamos con Butler (2006) la supervivencia no es suficiente, aunque no le puede acontecer nada más a un sujeto si no hay supervivencia.

Aquí reside una cuestión nodal que plantea dicha autora en términos de relación entre las *normas* y la *vida* misma, a lo cual considera que hay al menos dos sentidos de la vida: uno que se refiere a la forma mínima de vida biológica; y otro sentido, que interviene al principio, que establece las condiciones mínimas para una vida habitable en relación con la vida humana. Para ella, “vivir es vivir una vida de una forma política, en relación con el poder, en relación con los otros, en el acto de asumir la responsabilidad por un futuro colectivo” (Butler, 2006: 319).

Aclaremos que, desde esta perspectiva, las normas de género no son lo mismo que una regla o que una ley, en términos de exterioridad al sujeto, sino que más bien se trata de una normatividad que opera en el marco de las prácticas sociales como principio *normalizador*. Como sabemos, Foucault fue principalmente el autor que dio el salto entre las concepciones del poder ajenas y exteriores al sujeto, en las que el poder le es impuesto al sujeto desde afuera, subordinándolo, y al cual éste se enfrenta; hacia una

idea productiva del poder que sostiene nuestra constitución social, fundando una dependencia fundamental entre el poder y el sujeto, tanto en términos de sujeción al poder, como en términos de devenir sujetos (Foucault, 1992; Butler, 2001).

Por tanto, la norma es una forma de poder social que produce el campo inteligible de los sujetos delimitando el campo legible, reconocible de las categorías sociales. A nivel de las identidades de género, el sexismo como dispositivo de poder otorga existencia social pero a la vez excluye alternativas de vida. Es un mecanismo de cierre social, reductor de posibilidades, que no sólo clasifica, sino que también asigna posiciones y construye jerarquías entre las categorías de “mujer” y “hombre” (Izquierdo, 2001). “Su efecto es eliminar la incertidumbre, o al menos limitarla (...) Es primordialmente un acto de poder, un ejercicio de intereses” (Izquierdo, 2001:16).

En consecuencia, frente a la masividad de la experiencia subjetiva de transitar por contextos de crisis de gran envergadura, muchas veces la salida es sujetarse a la norma, incluso en contra de la propia vida. Sobre esta alternativa, Butler advierte que continuar aferrándose a la normativa del género cuando ésta ha perdido su sustento de realidad, puede deshacer la propia persona al socavar su capacidad de supervivencia, en términos de una vida llevadera (Butler, 2006).

Esta cuestión - más allá de nuestro análisis en profundidad sobre ambas películas - nos lleva a recuperar algunos elementos plasmados en el cine que pueden ayudarnos a ejemplificar el anudamiento a la norma. Tal es el caso de *L'Emploi du temps* de Laurent Cantet - que, en coincidencia con la crisis argentina, fue estrenada en Francia en el año 2001 -, así como en la cartelera argentina en *Derecho de Familia* de Daniel Burman (2005). En ambos films los personajes principales masculinos, ante situaciones de desempleo o licencias laborales forzadas, se aferran insistentemente a la categoría social de *trabajador, proveedor* a partir de la repetición compulsiva de sus rutinas diarias, sin desprenderse de su vestimenta de oficinistas, al punto que el personaje de *Ariel Perelman* (Daniel Hendler) en el film argentino duerme a la noche con corbata, como si el quitársela diese paso a aquel *fantasma* que no quiere ver y que lo deja al desnudo frente a categorías sociales que en algún momento lo sostuvieron, le dieron reconocimiento y hoy día minan posibilidades de existencia social alternativas, que den lugar *repensar* y *rehacer* la masculinidad en términos más habitables.

Evidentemente, la pérdida de relevancia de ciertas categorías sociales ante escenarios sociales que las dejan vacías, al descubierto, supone un riesgo a la existencia social y material de los sujetos, en la medida que esas normas no puedan ser deshechas o, por

lo menos, pensadas en otros términos. Películas argentinas como *El asadito* (Gustavo Postiglione, 1999) o *Las viudas de los jueves* (Marcelo Piñeyro, 2009⁵⁶), plantean la “salida” del suicidio en hombres de distintos sectores sociales de la Argentina, como expresión dramática y radical de impotencia y frustración frente a una estructura social que los deja sin respiro y sin un lugar social donde sean reconocidos en su identidad de *hombres proveedores*.

Lo relevante del planteo de Butler radica en contraponer el espesor de la norma que hasta puede poner en jaque la continuidad de la vida, y a la vez la inestabilidad de la norma que abre un campo de posibilidades contingentes en el acontecer biográfico y social, donde el poder puede volverse contra sí mismo a partir de la práctica de los mismos sujetos. Es decir, a pesar que el género es una norma que está siempre tenuemente incorporada en cualquier actor social, reidealizándose e reinstituyéndose una y otra vez, en y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal y social, esto no supone una equivalencia entre norma y práctica. Por el contrario, entre ellas se da una distancia que impide la equiparación entre las idealizaciones y sus incorporaciones, que vuelve a la norma de algún modo independiente de las prácticas, generando así una tensión activa que puede desembocar en destinos vivibles inesperados.

Incluso, en diversos films hemos podido observar la rigidez que adopta la normatividad de género en contextos diversos de crisis social, sobre todo en lo que a la socialización hegemónica masculina se refiere. Estoy pensando en películas bien diferentes como *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) y *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2009), en donde ambas en escenarios de crisis alejados temporal y espacialmente, sin embargo, coinciden en remarcar la figura de padres, para quienes es puesto en duda su categoría de proveedor, con todas las implicancias que ello conlleva en el sostenimiento de la autoridad al interior de la familia - tal como pudimos analizarlo en el caso de Roberto en el film *El Cielito* -. En estos escenarios de derrumbamiento social y frustración personal retratados tanto en uno como en otro film, las figuras paternas reaccionan con crueldad y violencia frente a los caminos alternativos de vida que intentan desarrollar sus hijos varones, en ambos casos en el mundo del arte, alejados de los parámetros de género masculinos dominantes. Sin embargo, coincidentemente se produce un quiebre en el relato que les permite a ambos padres resignificar la relación paterno-filial en

⁵⁶ Sobre la novela de Claudia Piñeyro que lleva el mismo título.

términos afectivos, acompañando a sus hijos por caminos insospechados de realización personal.

Lo interesante aquí en términos teóricos es remarcar la ambivalencia del sujeto, cuyo origen radica en una subordinación constitutiva, pero donde allí mismo encuentra su condición de posibilidad, en disrupción con aquel origen. En palabras de Butler: “aunque se trata de un poder que es ejercido sobre el sujeto, el sometimiento es al mismo tiempo un poder asumido por el sujeto, y esa asunción constituye el instrumento de su devenir” (Butler, 2001: 22). Esta disrupción que se genera entre el poder como condición del sujeto, y el poder que él mismo ejerce como potencia habilitante, es producto de una inversión significativa, donde la potencia desborda al poder que la habilita. Al punto que, “el acto de apropiación del poder puede conllevar una modificación tal que el poder asumido o apropiado acabe actuando en contra del poder que hizo posible esa asunción” (Butler, 2001: 23). Por tanto, si el poder produce al sujeto y éste es condición de la potencia, entonces el sometimiento es el proceso por el cual el sujeto se convierte en garante de su propia resistencia y oposición.

¿Nuevas? configuraciones de género en el entramado relacional

Comenzaremos este capítulo reflexionando acerca del modo en que se configuran las relaciones de pareja y ex parejas en ambos films, con el propósito de indagar sobre el posicionamiento subjetivo de los personajes en términos de género.

Comenzaremos, en primer lugar, considerando el vínculo de Beba y su ex pareja, Víctor para analizar la diada de posiciones de género dependientes, trazada entre un “agente manipulado” - en este caso Víctor - y un “paciente manipulador” - Beba -. En segundo lugar, a través de la relación entre Dora y Miguel, buscamos profundizar respecto a un vínculo tejido alrededor de posiciones subvertidas de género. Por último, la relación entre Mercedes y Roberto permite pensar en torno a la violencia de género y a la cadena de violencias, donde se encarnan de manera explosiva en Roberto las posiciones de víctima y victimario, siendo Mercedes objeto de sus violencias, no sin poner en juego ciertas resistencias, a nivel tanto discursivo como corporal, a pesar que fracasasen en su intención de poner un freno a la violencia sufrida.

“Mantenida”: Hacer que Otro haga por Una

Si bien en el apartado “*¿Redistribuir qué? A propósito de Beba y Víctor*” (ver pág. 253) indagamos en torno a la función redistributiva de Víctor hacia Beba, nos interesa aquí

profundizar sobre la lógica relacional entre ambos y sobre el modo en que se posicionan frente a la acción y al deseo, ante el otro y ante sí mismos.

Jorge Gaggero delinea la historia vincular entre ellos del siguiente modo:

“Me imagino que en su juventud eran dos personas como esa gente bella que ves en las revistas, que hacían viajes, me imaginé como que la pasaron bien. Me imaginé viajes donde dejaban a sus hijos, como que disfrutaron, fueron a Europa. Eran “bon vivans”. Pero se sostenían en esa efervescencia pero que nunca habían conectado realmente, profundamente. Como que estaban en esa superficialidad de estar bien, los dos eran..., ella era una mina linda y agradable y socialmente..., y a él le servía, él era emprendedor, no sé, tenía negocios, tenían plata o la habían heredado. Un poco eso para mí había sido esa pareja.

(...) Yo me imagino que en esa superficialidad, cuando también esa belleza de ella..., cuando ya los viajes... Queda nada. Pero no me parece que haya sido un divorcio traumático, más bien una separación de bienes. Una separación de bienes, vos te quedaste con la mucama⁵⁷, con el departamento”.

Nos centraremos sobre esta última apreciación del director para analizar en profundidad la modalidad en que se estructura la dependencia en torno a posiciones de género obedientes entre Beba y Víctor, más allá de la conclusión del vínculo amoroso, a partir de las siguientes tres escenas donde ambos se encuentran bajo distintas circunstancias:

Escena 26

Cama Adentro

(INT. NEGOCIO DE EQUITACIÓN). Detrás de un mostrador una vendedora la reconoce).

SILVIA: Señora, Víctor está ocupado.

(Beba no le lleva el apunte, sin detenerse, sorteando estantes repletos de productos de polo y equitación y se dirige hacia donde se encuentra Víctor, su ex - marido).

BEBA: Víctor, ¿te llamó Guillermina?

VÍCTOR (al cliente): Discúlpeme un momento...

(Víctor caballerosamente abandona la oficina y conduce a Beba a otra oficina).

VÍCTOR: A mí tampoco me llamó. Guillermina está bien. ¿Qué necesitás?

BEBA: No sé, estoy mal, estoy muy sola.

VÍCTOR: ¿Almorcemos mañana y me contás? Decile a Silvia que te llame un taxi (Víctor hunde su mano en el bolsillo y saca 100 pesos, se lo entrega a Beba con discreción mientras la acompaña rumbo a la salida).

Esta es la primera escena del film en la que vemos a Beba en interacción con Víctor. El encuentro se da de un modo disruptivo, no planeado, donde ella entra arrolladoramente a su local comercial. A pesar de la advertencia de la encargada que su ex marido se encuentra ocupado, Beba la desoye de manera despectiva, ninguneándola

⁵⁷ Ver nota al pie 21.

[DESPECTIVA/DESPRECIATIVA/OFENSIVA → SUPERCODE OBJETIVIDAD SIN PARÉNTESIS → DESCONOCIMIENTO DEL OTRC]. La forma en que Beba se mueve a nivel discursivo-corporal dentro del local trasluce el modo en que ella se arroga el poder de intromisión, en calidad de ex mujer de Víctor. Así, la resistencia impuesta por Víctor a las injerencias de Beba, de la mano de su encargada, fracasa de raíz.

En términos de la dimensión analítica referida a la “Posición del sujeto en la acción” (ver pp. 183), Beba discurre discursivamente en un posicionamiento reificado en torno a la figura de “mantenida”, donde pretende que Víctor haga por ella: que se ocupe y preocupe por su hija (“*Víctor, ¿te llamó Guillermina?*”), que la contenga emocionalmente (“*No sé, estoy mal, estoy muy sola*”) y, en última instancia, que la mantenga a nivel económico, a pesar que el vínculo marital entre ellos ya está roto (“*Víctor hunde su mano en el bolsillo y saca 100 pesos, se lo entrega a Beba con discreción mientras la acompaña rumbo a la salida*”).

Veamos ahora el siguiente encuentro entre Beba y Víctor, esta vez acordado:

Escena 27

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).*

Se trata de una escena donde el club de golf opera como escenario en el que discurre el encuentro interaccional y que resulta clave en términos performativos, en relación a criterios de clase puestos en juego a nivel discursivo y corporal en el marco de la interacción entre Beba y Víctor, y con los Torres, con quienes se encuentran casualmente. A pesar del nivel de disenso que recorre la conversación, lo hacen (o por lo menos, pretenden hacerlo) de un modo contenido guardando las formas y preservando sus disputas de la mirada y los oídos de terceros: *“Beba, están los Torres, por favor no hagas una escena”* (Víctor a Beba).

Como vemos, el vínculo entre Beba y Víctor se reproduce en términos normativos más allá del vínculo de pareja. Si bien, lo único que tienen actualmente en común es una hija, Guillermina, las posiciones de proveedor y “mantenida” buscan sostenerse infructuosamente en un entramado relacional donde, en términos patriarcales, el modo de hacer femenino consiste en *hacer que un otro haga por una* [PACIENTE MANIPULADOR], según sus necesidades y sus deseos. Se trata de un modo de hacer desde la pasividad, detrás de bambalinas, expresado en aquél dicho machista según el cual *“Detrás de un gran hombre, hay una gran mujer”*.

En términos relacionales, consiste en una disposición a la acción que sólo puede ser sostenida a través de un otro, que se ubica y a la vez es ubicado en una posición complementaria de [AGENTE MANIPULADO], quien es instado a la acción, no por propia iniciativa, sino en respuesta a una demanda del otro, expresada en términos de manipulación, la cual opera a instancias (por lo menos en este caso) de la amenaza implícita al ridículo frente a terceros. Así, hay algo de humillante y avergonzante en el actuar *por el otro y para el otro*, expresado en la performatividad discursiva de Víctor que evita “quedar en evidencia” ante el resto: ya sea ante sus clientes en el momento en que Beba irrumpe en su local comercial y es dirigida a su oficina, o en el momento

que se encuentra con los Torre en el club de golf, para así evitar cualquier escándalo a la vista y oído de los demás.

Entonces, cuando hablamos de actuaciones de género obedientes, sujeto y objeto son categorías complementarias, donde el *sujeto* se manifiesta en el ser y hacer de “hombre” y el *objeto* se manifiesta en el ser y hacer de “mujer”. Evidentemente no se trata de posiciones fijas, estables, coherentes; por el contrario, las resistencias y disidencias revelan aquello de *agencia* que hay en cada sujeto en un marco de restricciones sociales, y el modo en que cada sujeto logra lidiar con los mandatos, deseos, aspiraciones y costos personales.

De modo que la matriz relacional patriarcal se sostiene incluso *más allá* del entramado íntimo de pareja sobre el cual se estructura originalmente. La vigencia de dichas categorías sociales es sostenida más allá del lazo amoroso, tanto en términos de la normatividad social (mandatos, sanciones, etc.), como por los dispositivos legales que operan en la mayoría de las sociedades occidentales que garantizan, una vez finalizado el vínculo de pareja, una reproducción de los roles complementarios de “proveedor – ama de casa/madre/cuidadora” por medio de arreglos del tipo cuotas alimentarias, régimen de visitas, juicios por divorcio, etc.

Justamente, es el juego permanente de disputa entre Beba y Víctor lo que genera esos anudamientos intersubjetivos, no sólo en torno a una historia de vida compartida ya concluida, sino también en relación a terrenos todavía hoy en pugna, como *el cuidado de la hija que tienen en común, la continuidad o no de Dora, la venta o no de los aros de Beba...* Si bien Beba se niega a ceder ciertos privilegios ante la insinuación de Víctor, por ejemplo, de deshacerse tanto de Dora como de los aros, como estrategia de paliar la crisis que no los deja inmunes, lo que se evidencia es que Víctor tiene cabida aún hoy para inmiscuirse llamativamente sobre la autonomía de Beba, así como Beba tiene la facultad, por ejemplo, de poder irrumpir súbitamente en la oficina de su ex marido.

Por último,

Escena 28

Cama Adentro

EXT. CALLE, NEGOCIO ARTÍCULOS DE EQUITACIÓN - DIA. Beba camina apurada, se detiene y se da cuenta que el local está en alquiler. A continuación, Beba entra en un café a encontrarse con Víctor, quien está haciendo un pedido de mercadería por teléfono. Beba lo saluda con un beso y se sienta en su mesa, convertida en un escritorio improvisado, repleto de facturas, papeles agendas. Se la ve algo desalineada y agobiada).

VÍCTOR *¿Quieres tomar algo?*

BEBA: *No.*

VÍCTOR: *Roberto, un cortado.*

Este último encuentro, si bien no da cuenta del motivo o del tema de conversación que los convoca, deja constancia de la “caída” que sufren ambos personajes. Es una escena que, por un lado, devela que Víctor ha tenido que cerrar su local comercial, el cual se encuentra ahora en alquiler, viéndose obligado a improvisar una mesa de trabajo en una cafetería cercana. Por otro lado, Beba acude al encuentro con su ex pareja notablemente desmejorada en relación a su aspecto, así como agobiada tras enterarse que su ex marido ha cerrado su local comercial [AGOBIADA/O → SUPERCODE EMOCIÓN DE INSEGURIDAD → **DESCONOCIMIENTO DE SÍ**] que, indirectamente, era su fuente de sostenimiento económico. Es decir que, el derrumbe de Beba expresado corporalmente tiene directa vinculación con la caída de Víctor, en términos de una cadena de dependencias estructurada en torno a un “sujeto manipulado”, en este caso Víctor, y un “objeto manipulador”, en este caso Beba.

Se trata de una mesa de café que, a diferencia de las escenas anteriores, los deja a ambos al desnudo, despojados de todo convencionalismo de género y/o clase, ante la ausencia de la mirada de un tercero, donde comprobamos que la caída de uno lleva a ambos hacia el fondo. Y donde particularmente Beba se ve expuesta de manera forzada a enfrentar y ponerse a prueba frente a un principio de realidad que la apremia.

Subvertir el género: Entre la agencia y la paciencia de los sujetos

Es momento ahora de pensar la dinámica vincular entre Dora y Miguel, quienes constituyen una pareja en términos amorosos, a pesar que la dinámica propia del trabajo “cama adentro” de Dora les impide convivir diariamente bajo el mismo techo.

La figura de Dora como trabajadora subvierte la estructura relacional tradicional de proveedor y ama de casa; es ella aquí, en palabras de Gaggero, “*la que lleva los pantalones*” en tanto es la principal proveedora del hogar, lo cual la empodera en relación a la dinámica propia del vínculo conyugal, en torno a la toma de decisiones, a sus elecciones, así como a la responsabilidad que sobre ella recae en torno al sostenimiento del hogar.

Analicemos la siguiente escena:

Escena 29

Cama Adentro

INT. TREN RAMAL EZEIZA (VELOCIDAD VARIABLE) - DÍA Dora viaja junto a la ventanilla, mira el paisaje pensativa, inmóvil.

EXT. ANDENES ESTACIÓN DE TREN ALEJANDRO KORN - DÍA El tren se detiene, las puertas se abren, vemos a Dora salir entre los pasajeros y caminar por el andén.

(EXT. ANDENES ESTACIÓN DE TREN ALEJANDRO KORN - MOMENTOS DESPUES Dora mete sus pies dentro de unas bolsitas de supermercado sentada en un banco de la estación, luego las sujeta a sus pantorrillas con gomas elásticas. Dora levanta la vista y encuentra a MIGUEL (55) que la espera).

INT. CASA DE DORA ALEJANDRO KORN - DÍA En un ambiente que sirve de cocina comedor, living y lavadero, con paredes de revoque grueso y piso de cemento Dora y Miguel están comiendo mientras miran la televisión).

DORA: Cuando la Señora me pague, lo primero que hacemos es comprar el piso. Vamos al corralón, compramos todo y terminamos de una vez...

MIGUEL Si te paga...

DORA: ¿Qué tenés que decir de la señora? (Dora se levanta de la mesa y lleva unos platos a la piletita).

DORA: El viernes no pases a buscarme. La señora tiene partido.

MIGUEL: Bueno.

El recorrido de Dora hacia el encuentro con su marido da cuenta de la distancia, no sólo geográfica, que los separa y que es acentuada al momento que Dora se coloca bolsas para proteger sus zapatos del barro. De algún modo, en Dora opera la extrañeza y el distanciamiento tanto en el barrio de Belgrano que le es ajeno en términos de clase, como lo es Alejandro Korn que, a pesar de ser su barrio, ella se siente y es percibida por los demás como diferente- tal como sucede con su vecina Mari, tal como analizamos en el apartado "A propósito de proyecciones e introyecciones", pp. 311-.

Miguel recibe a Dora en la estación de tren reafirmando a nivel discursivo su posición - transgresora en términos de género - de proveedora, al momento que le pregunta si logró cobrar su sueldo. Dora le rebate con otra pregunta que lo deja en evidencia sobre su fracaso como proveedor, al preguntarle si encontró alguna "changa"⁵⁸. Se trata, así, de un recurso discursivo que Dora pone en juego para humillarlo en términos de género.

Luego, a la hora de la cena se produce entre ellos una conversación en continuidad con la anterior, donde escuchamos de fondo las noticias sobre las medidas económicas dispuestas por el gobierno argentino a fines de 2001 en torno a la imposibilidad de los

⁵⁸ "Changa": Trabajo informal por un período breve de tiempo.

ahorristas de poder disponer de sus ahorros, conocida como “corralito” (ver “El legado neoliberal y su implosión en diciembre de 2001”, pp.212). Sin embargo, en su actuación no expresan que sea una medida que los afecte directamente, sino que va de lleno al corazón de los sectores medios.

En este intercambio ríspido, Dora se erige en su posición de “proveedora”, lo cual la inviste del poder para establecer prioridades y tomar decisiones unilateralmente, donde ni siquiera apunta a consensuar con Miguel, otorgándole un sentido directivo a aquello que expresa en términos discursivos [DECIDIR/RESOLVER/DISPONER → SUPERCODE SENTIDO DIRECTIVO DE LA ACCIÓN].

Sin embargo, Miguel por medio de su cuestionamiento directo hacia Beba, se toma el atrevimiento de objetarla y de poner en duda indirectamente la solvencia de Dora, y por tanto su papel de proveedora. Dora molesta se pone de pie y lo increpa, a la vez que junta los platos de la mesa, mientras su marido permanece sentado haciendo sobremesa. De algún modo, su malestar expresa su cuestionamiento discursivo por parte de Miguel a su rol de proveedora, así como paradójicamente a su propia reafirmación en términos performativos de su rol de ama de casa, al momento que se levanta de la mesa para juntar y lavar los platos. Como consecuencia, en esta interacción donde el discurso y la performatividad en Dora más que reafirmarse se contradicen, genera como efecto el hecho que pareciera que no se hubieran invertido las relaciones de poder entre ellos.

Así, en este contexto de interlocución, donde Dora se ve cuestionada y contrariada, resignifica el vínculo con la señora Beba como un modo de reposicionarse frente a él. Lo que fue un tema de tensión entre Beba y Dora en relación al partido de póker del viernes por la noche, se convierte frente a Miguel más que en un aviso, en una orden, que lo desplaza, lo deja fuera de juego, a lo cual Miguel no hace más que aceptar obedientemente.

Esa misma lógica es la que predomina luego en el corralón, donde se percibe entre ambos una discordancia de criterios en torno a la compra del piso de su casa. A pesar que Dora acaba de renunciar a su trabajo, privilegia el criterio de *calidad* y de *distinción* a través de la elección del tipo de categoría del piso de su casa; un criterio que no es propio, sino *apropiado*, introyectado (ver “A propósito de proyecciones e introyecciones” pp. 311). En cambio, en Miguel predomina una lógica basada en la subsistencia, que le impide pensar en “gastar de más” por un piso.

De acuerdo con lo que sucede en la última escena del film, cuando Beba entra a su casa y expresa: “¡Pero qué piso más fino!”, sabemos que finalmente fue Dora quien

decidió sobre el piso. Sin embargo, con la excusa frente a Beba que “*Miguel compró poco, es una lástima*”, sabemos que no pudo comprar suficiente para terminar de colocarlo. De este modo, discursivamente frente a Beba, Dora confirma y niega a la vez a Miguel como proveedor.

A continuación, presentamos aquella escena donde Dora decide unilateralmente dejar su trabajo, a pesar del desacuerdo de Miguel:

Escena 30

El Cielito

(EXT. PREDIO CLUB SOCIAL, ALEJANDRO KORN - TARDE Miguel y Dora bailan cumbia en el centro de una cancha de básquet que hace de pista de baile. Luego, se dirigen a comprar unas cervezas).

DORA: Miguel... Voy a dejar de trabajar para la señora.

MIGUEL: Mejor aguantá, afuera está difícil.

DORA: Estoy perdiendo el tiempo, Miguel, la señora no me puede pagar...

La escena ocurre en una fiesta de un club social donde luego de bailar cumbia⁵⁹, Dora le comunica a Miguel su decisión de dejar su trabajo, dado que percibe que su patrona ya no puede seguir pagándole, como consecuencia de la crisis que atraviesa el país. A lo que Miguel responde infructuosamente en disidencia.

En consecuencia, si retomamos las categorías analíticas propuestas en el apartado anterior en relación a los matices que distinguen la independencia económica de la autonomía (Coria, 1987, 1989) vemos, una vez más, que Dora afirma discursivamente no sólo su *independencia* económica, sino incluso su *autonomía* para tomar decisiones de manera unilateral, más allá del escenario de restricciones materiales que la envuelve. Incluso, es interesante constatar, tal como sucede en la escena a continuación, que Dora sostiene la misma lógica relacional, a pesar de encontrarse ahora sin trabajo:

Escena 31

El Cielito

(INTERIOR CASA DE DORA ALEJANDRO KORN - DIA. Dora se prepara para salir, se mira en el espejo de su cuarto y agarra su cartera).

DORA: Miguel, que quede bien prolijito. Tratá de no ensuciar.

MIGUEL: Sí, mi reina.

⁵⁹ La cumbia es un género musical y baile que tuvo su origen en Colombia y en Panamá pero que, en la actualidad, se ha popularizado en el resto de América Latina y cuenta con numerosas variantes y adaptaciones. Una versión de este subgénero en Argentina se ha popularizado en la última década como “cumbia villera”, caracterizada por sus letras marginales.

(Dora sale al cobertizo y se encuentra a la entrada de su casa a Laura (50), una mujer menuda con el pelo teñido de rubio y busto grande).

DORA: ¿Qué se le ofrece?

LAURA: Busco a Miguel para una changa (ver nota al pie 58).

DORA: Miguel está ocupado, pase la próxima semana.

(Laura se aleja. Dora parte por la calle de tierra y la observa de reojo).

Aquí nuevamente la dinámica relacional es subvertida claramente en términos de género al momento que Dora se prepara para salir a lo público en busca de trabajo, mientras le exige a su marido [ORDENAR/DEMANDAR/DAR INDICACIONES → SUPERCODE SENTIDO DIRECTIVO DE LA ACCIÓN] que se quede en casa colocando el piso y él acepta sumisamente arrodillado en el piso. La exigencia sobre el trabajo doméstico de Miguel de colocar el piso es un recurso más por parte de Dora de cuestionarlo como proveedor, y una vez develada su infidelidad, será un modo de reafirmarse ella como la “legítima”.

Confirmamos así los dislocamientos en términos de género que genera la participación activa de Dora en el mundo del trabajo - tanto en la acción de trabajar como de buscar activamente trabajo - sobre el modo en que se estructura su relación con Miguel en el espacio doméstico. Ya Dejours nos advertía que “el trabajo produce consecuencias muy hondas sobre la subjetividad de quien trabaja, pero implica *de facto* a los demás miembros de la familia y - quiérase o no-, a la economía conyugal entera” (Dejours, 2012).

Cuando Dora sale al cobertizo de su casa, se encuentra con una mujer - que luego sabremos que es la amante de Miguel - a la que le comunica unilateralmente que Miguel está ocupado, que vuelva en otro momento. En la acción de hablar en nombre de Miguel, sin tan sólo anoticiarlo, lo humilla frente a su amante decidiendo y actuando por él. Aunque todavía Dora no descubre que ella es la amante de su pareja, podemos suponer que lo sospecha por el modo en que la mira de reojo cuando se aleja.

Así, Dora remarca el desdibujamiento de la función masculina y el vaciamiento del rol social de Miguel, que aparece ocioso, lo cual nos sugiere ahora un trastocamiento de la figura del “mantenido” que, al darse vuelta en términos de género, resulta humillante para Miguel, en particular, y para el género masculino, en general.

Escena 32

Cama Adentro

(INT. CASA DE DORA - DÍA. Dora ordena su casa, mientras escucha la radio con noticias de manifestaciones y reclamos. Miguel mientras está sentado en la cama hojeando una revista).

DORA: ¿Qué hacés, ahí? Dale, salí de la cama. ¿Por qué no te vas a buscar una changa [ver nota al pie 58] por ahí?

Escena 33

Cama Adentro

DORA: Che Miguel, ¿que hacés jugando al fútbol? Tenés que poner el piso.

MIGUEL: Hoy es domingo...

DORA: Vamos que te cebo unos mates.

(Miguel vuelve al juego mientras Dora se aleja rumbo a su casa).

Escena 34

Cama Adentro

DORA: Miguel, vamos a casa!

MIGUEL: Ya vuelvo.

LAURA: Volvé, te espero.

(Miguel toma su bicicleta y sale detrás de Dora hasta alcanzarla. En silencio, caminan los dos con sus bicicletas en la mano).

Se trata de conversaciones todas ellas de mando y obediencia, donde Dora se ubica de forma transgresora en la posición de poder, lo cual tiene un claro efecto humillante para Miguel en más de un aspecto: en su fracaso en su rol de proveedor ante Dora, en su posición de dominado en relación a Dora ante la mirada de sus compañeros de fútbol e, incluso, frente a Dora y a su amante al quedar en evidencia el engaño.

Sin embargo, Izquierdo (1998b) advierte que la humillación - en tanto acción discursiva, por parte de las mujeres, orientada a despreciar a sus compañeros - nos es más que una forma impotente de resistencia a los dictámenes patriarcales. En el caso de Dora, a pesar de subvertir el orden de género en relación a la dimensión material del patriarcado, podemos advertir ciertos vestigios de negación e impotencia en relación al vínculo develado de Miguel con su amante. De todos modos, la última escena de *Cama Adentro* nos revela la resolución adoptada por Dora: “[Miguel] Se fue a San Luis” (Dora a Beba).

Sobre maltratadores maltratados

En este apartado buscamos adentrarnos en el mundo de Roberto, en especial en su relación con Mercedes. En el apartado “El Cielito: La provisión en apuros” (ver pág. 248)

analizamos en Roberto su posicionamiento como objeto de violencias sociales que se hacen carne en él, producto de un proceso de deterioro y destrucción de las fuentes de trabajo genuinas de la Argentina, en relación a la producción agropecuaria e industrial (aunque históricamente incipiente).

En el caso de *El Cielito*, Roberto expresa a través de su actuación a nivel discursivo, corporal e incluso emocional, un debilitamiento subjetivo ante un proceso social avasallante que arrasa con los sostenes mínimos identitarios, en relación a la masculinidad tradicional. Se trata de procesos de injusticia social, interiorizados y reproducidos, a nivel subjetivo, en términos de fracaso, sufrimiento y humillación, donde paradójicamente los problemas estructurales del sistema son desmontados como *fracaso personal* (Beck, 2006), lo cual atenta contra la posibilidad de generar un terreno de contención colectivo y solidario sobre los efectos nocivos de la degradación humana, en especial masculina, frente al deterioro del trabajo.

Sin embargo, el personaje de Roberto es complejo y ambivalente; al tiempo que vemos el peso de la crisis descansando sobre sus espaldas, Roberto despliega ante Mercedes de un modo encarnizado aquella violencia de la que él es víctima indirectamente por parte del sistema social, y que incluso le impide sostener la conexión con su hijo, Chango, ante el vaciamiento de su rol paterno, en términos tanto de proveedor como de protector.

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 falta⁶⁰. 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,

⁶⁰ 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.

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 tren⁶¹. [...] 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".

Nos centraremos en tres escenas de violencia inusitada de Roberto hacia Mercedes, expresada no sólo como violencia psicológica, sino también física e incluso sexual, como veremos.

Comenzaremos por la siguiente escena:

Escena 35

El Cielito

(INT-GALPON DE LOS DULCES-DIA. Mercedes y Félix trabajan. Chango juega con un autito de juguete. Roberto, medio mojado, entra al lugar).

ROBERTO: *La puta madre con esta lluvia... tuve que salir rajando... se va a hacer mierda lo que laburé hoy... todo al pedo... encima que te pagan poco... No sé qué mierda voy a hacer.*

(Nadie dice nada. Roberto se pone a probar una mermelada).

ROBERTO:...mmmmm... está rica... al final te sale mejor que al viejo....

MERCEDES: No.

ROBERTO: Sí, te sale mejor... El viejo al final no veía nada y la pifiaba con el azúcar....

MERCEDES: No

(Roberto, risueñamente ofuscado, buscando la complicidad de Mercedes).

ROBERTO: *No seas tan porfiada! ¿A mí me vas a decir a mí cómo la hacía el viejo? Probá!*

(Roberto mete el dedo en la olla y la fuerza a Mercedes violentamente a probar la mermelada de su mano. Mercedes mira de reojo a Félix si la está mirando y se intenta limpiar la boca. Ella se aparta de Roberto y él se va).

(Mercedes continúa en lo suyo. Roberto, suspira desubicado, se arregla el pelo mojado y se va. Mercedes continua unos instantes su tarea con la mirada perdida, luego deja lo que está haciendo. Va hacia la ventana y se queda ahí en silencio. Félix continúa con su trabajo sin prestarle atención. Observa a Chango jugando con el autito, se acerca y le juega. Después de un momento, Mercedes se da vuelta. Félix está en lo suyo jugando con Chango. Mercedes observa a Félix con profundidad).

Mientras Félix y Mercedes se encuentran trabajando en el galpón, a la vez que cuidan ambos de Chango, Roberto irrumpe en la escena de manera furiosa, al verse impedido por la lluvia para concluir su trabajo, su "changa" (ver nota al pie 58).

⁶¹ 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 los ramales abandonados (Silvestri y Gorelik, 2005).

El “sentido expresivo” de sus quejas y lamentos componen la emoción de la “frustración” y nos acercan a configurar una expresión de “desconocimiento de sí” [QUEJARSE/LAMENTARSE → SUPERCODE EMOCIÓN DE FRUSTRACIÓN → **DESCONOCIMIENTO DE SÍ**]. Así, Roberto se muestra desconcertado, frustrado, desorientado, estados emocionales fácilmente perceptibles a nivel del análisis que nos llevan a ver en su discursividad una manifestación de desconcierto consigo mismo (“desconocimiento de sí”), que es incluso enfatizada corporalmente a través de sus movimientos dislocados y su mirada errática.

Sin embargo, toda esa violencia contenida es expresada brutalmente sobre Mercedes. Lo que en un principio parece en la escena del galpón un halago y un reconocimiento por parte de Roberto hacia Mercedes por su trabajo, se convierte en un instante insospechado en una manifestación abrupta de violencia. Podemos suponer que la objeción de Mercedes de negarse a probar la mermelada es experimentada por Roberto como rechazo hacia él y sus opiniones, reforzado ante la presencia de un tercero, como es Félix en este caso. Según María Victoria Menis, *“Un momento de una violencia casi más fuerte que un cachetazo y ella lo que hace es mirarlo a Félix y él la está mirando. Y eso es terrible para ella, es como que la remite a un espejo”*.

Algunas cuestiones a señalar son, en primer lugar, que la violencia física - en este caso el forcejeo y la coacción de Roberto sobre Mercedes para que pruebe la mermelada - viene a expresar el carácter arbitrario, visible, reprochable de una violencia estructural que la mayor parte del tiempo opera subrepticamente, a través de su repetición y sostenimiento cotidiano, mediante mecanismos disimulados y sutiles, que son los que garantizan una mayor eficiencia (Segato, 2004).

La obscenidad de la violencia nos remite al concepto de Fernando Ulloa de “encerrona trágica”, como mecanismo central del dispositivo de la crueldad:

“Esta encerrona cruel es una situación de dos lugares sin tercero de apelación -tercero de la ley- sólo la víctima y el victimario. Hay multitud de encerronas de esta naturaleza, dadas más allá de la atroz tortura. Ellas se configuran cada vez que alguien, para dejar de sufrir o para cubrir sus necesidades elementales de alimentos, de salud, de trabajo, etc., depende de alguien o algo que lo maltrata, sin que exista una terceridad que imponga la ley. Lo que predomina en la encerrona trágica no es la angustia, con todo lo terrible que esta puede llegar a ser; predomina algo más terrible aún que la angustia: el dolor psíquico, aquel que no tiene salida, ninguna luz al final del túnel. La angustia puede tener puntos culminantes pero también momentos de alivios; en cambio, el dolor psíquico se mantiene constante en el tiempo. La salida parece identificarse con la muerte. Es que la crueldad siempre aparece estrechamente amarrada a la muerte, ya sea porque éste es su desenlace o porque la muerte ya está instalada en el mismo sujeto de la crueldad” (Ulloa, 2005: 1).

Siguiendo esta línea de pensamiento, nos preguntamos ¿en quién está instalada la muerte, ya sea física o social? ¿En Mercedes o en Roberto? Intentaremos desentrañar esta pregunta en el transcurso de este capítulo.

En segundo lugar, es remarcable la doble “objeción” [NEGAR, RECHAZAR, Oponerse → SUPERCODE TIPO DE RESPUESTA OBJECCIÓN] de Mercedes hacia Roberto cuando niega que a ella le salga mejor la mermelada que a su suegro, reconociendo indirectamente el legado que su suegro le dejó. Así, se trata de una expresión discursiva de resistencia por parte de Mercedes - que se repetirá, como veremos, más adelante -, que cuestiona una primera visión monolítica sobre Mercedes de “víctima”, pasiva, que no antepone recursos ante la embestida de su pareja.

Por último, es interesante considerar la dinámica de triángulo que se da en esta escena (como también en la que analizaremos a continuación) entre Roberto – Mercedes – Félix. En este caso, el entrecruzamiento de miradas que se produce durante la escena es interesante en relación a la figura de Félix como *testigo* en el sentido que, por un lado, su presencia rompe con la “intimidad” de la violencia doméstica que suele ocurrir fuera de la vista y oído de personas externas al grupo familiar. A pesar que tanto en esta escena como en la siguiente, la presencia de Félix es silenciosa, su mirada atraviesa la escena y la pone crudamente al desnudo. Es así como Mercedes, en la escena que acabamos de ver, luego de ser violentada por Roberto, alza su mirada y se encuentra con la mirada de Félix, quien con la misma dureza de un espejo, le devuelve la imagen de la escena de la que ella ha sido víctima y a la que asiste avergonzada [AVERGONZADA/O → SUPERCODE EMOCIÓN DE INSEGURIDAD → DESCONOCIMIENTO DE SÍ]. Sin embargo, la “encerrona trágica” entre Roberto y Mercedes, en los términos de Ulloa, está dada por la imposibilidad de Félix de volverse un “tercero de apelación”, entre víctima y victimario.

Pasemos a la siguiente escena:

Escena 36

El Cielito

(EXT. CONTRAFRENTE - PATIO - DÍA. Roberto está dejando algunas latas de pintura, cepillos, trapos, las cosas de albañilería al lado del cobertizo. Félix está sentado más allá en el pasto, martillando. Roberto le pega una patada a una lata de pintura. La va arrastrando como si fuera una pelota y le da una patada final. La lata queda muy cerca de Mercedes. Roberto se le acerca. La abraza por atrás. Ella se resiste. Él la va llevando contra la pared de la casa y comienza a besarla y a forzarla hacia la casa. Félix mira de reojo y sigue en lo suyo).

Tal como advertimos más arriba, esta escena se configura de manera similar a la anterior, donde Félix y Mercedes están ocupados y en silencio con algunas tareas

domésticas en el patio de la casa, mientras Roberto luego de acomodar sus herramientas e instrumentos de trabajo de albañilería, se lo vuelve a ver errático, pateando una lata de pintura como si fuera una pelota, denotando algo de impotencia en su corporalidad. Así, su masculinidad en jaque busca ser apuntalada, reforzada, violentando sexualmente a Mercedes, forzándola, denigrándola, ante la presencia de Félix, que una vez más no interviene activamente, sino como testigo.

Por su parte, Mercedes nuevamente le opone resistencia al forzamiento de Roberto, a pesar que sea infructuosa su resistencia. Sin embargo, nos interesa no desestimar e incluso remarcar aquellas estrategias discursivas y corporales a las que apela Mercedes, en términos de actividad y de agencia, para hacer frente al proceso de victimización al que es sometida por Roberto. Evidentemente la película conduce a interpretar la escena en estos términos, sin embargo la escena puede ser también una ilustración de la inseguridad de Roberto ante el miedo que Mercedes se sienta atraída por Félix

Finalizaremos este apartado, tomando la siguiente escena:

Escena 37

El Cielito

(EXT-RUTA-DIA. Roberto se acerca con la bici por la ruta y observa la situación).

(EXT-RUTA-DIA. Félix, Mercedes y Chango, están instalados en la ruta junto a otros vendedores. Ahora, más de cerca vemos los puestos: hay vendedores de embutidos, de quesos, de flores, de plantas. Por la ruta pasan autos. Hay clima de camaradería entre las vendedoras que comparten una ronda de mates).

(EXT-RUTA-DIA. Roberto se acerca con la bici por la ruta. Se detiene unos metros antes de llegar a la zona de los puestos. Observa el lugar: Mercedes conversa, va y viene con energía. Roberto se acerca. Mercedes está riendo cómplice con unas amigas. Roberto comienza a levantar y a guardar los frascos en la caja de mal humor. Mercedes lo descubre sorprendida.

ROBERTO: *¿Vamos para la casa?*

MERCEDES: *Todavía es temprano.*

(Las mujeres callan. Roberto como si no hubiera escuchado nada carga las cosas en su bici. Mercedes lo sigue silenciosa. Se alejan por la ruta, él en la bici, ella caminando cargando una bolsa).

(EXT- CONTRAFRENTE -PATIO-DIA. La puerta de la casa está abierta y las ventanas también).

ROBERTO *(gritando en off desde el interior): Si yo te digo algo, vos me hacés caso, ¿entendés?*

(Mercedes sale de la casa y avanza por el patio hacia el campo. Roberto sale de la casa, corre y la alcanza, tomándola violentamente de un brazo).

ROBERTO: *¿Qué te pasa? ¿Dónde te creés que vas? A mí me vas a respetar, ¿escuchaste? (arrastrándola de un brazo hacia el interior de la casa). Entrá, entrá!*

(EXT- PATIO-DIA. Félix se encuentra fumando un cigarrillo mientras se escuchan ruido de golpes, gritos y el llanto de Mercedes provenientes del interior de las casa. Félix entra en su habitación).

La salida de Mercedes del ámbito doméstico la envuelve de un aire y de una belleza inusitada en relación al resto de la película, su voz se vuelve vociferante, su mirada se levanta y hasta la vemos sonreír, compartiendo con alegría una ronda de mates con sus amigas, a la vera de la carretera.

Tal es el riesgo y el cuestionamiento que esta situación le infringe a Roberto al observar a Mercedes feliz con sus amigas mientras en su casa se muestra triste y a disgusto, que irrumpe e invade el encuentro, forzándola a volver a su casa con él. A lo que Mercedes responde una vez más con una objeción [NEGAR/RECHAZAR/OPONERSE → RESPUESTA OBJECIÓN] en términos discursivos, haciéndole frente a su violentamiento y cuestionándolo incluso frente al resto de mujeres, con su *“Todavía es temprano”*.

Como intentamos remarcar en estas tres escenas, a pesar que a través de una primera lectura uno fácilmente compone la figura de una víctima sobre el personaje de Mercedes, impotente, pasiva, silenciosa, un análisis discursivo más minucioso nos da pistas sobre cierto posicionamiento subjetivo resistente, desafiante y transformador, a través de las respuestas de objeción con que Mercedes confronta a Roberto, que quedará luego plasmado a partir de su decisión de marcharse -trabajaremos sobre ella más adelante -.

Incluso, podemos problematizar desde una lectura de género acerca de la figura del *silencio* en Mercedes. Innegablemente, percibimos en ella una voz oprimida, acallada, cuyo registro y análisis podría llevarnos hacia una lectura dualista de patrones fijos de vociferación entre Roberto y Mercedes: una voz única, privilegiada, opresora en Roberto y una voz subordinada, acallada, oprimida en Mercedes. Sin embargo, nos orientamos por complejizar la lectura sobre las interacciones entre los personajes en términos vocales, de manera de visibilizar que las posiciones de poder son continuamente negociadas, impugnadas y subvertidas (Baxter, 2003). Justamente, las objeciones de Mercedes, en relación a sus mudeces, nos advierten sobre la posibilidad de pensar en voces que no son compactas ni monolíticas, ni guardan un posicionamiento coherente frente a la voz del otro, sino que por el contrario son voces fragmentadas. Del mismo modo, la vociferación en términos manifiestos de Roberto, puede ser paradójicamente expresión de su debilidad y de su impotencia.

En este sentido, Baxter nos advierte que la ley del silencio o el silenciamiento no debe leerse siempre como una forma de marginación o sumisión. Se puede también constituir en un poderoso medio de resistencia, en tanto que el sujeto que se muestra silencioso

a veces puede estar haciendo uso de un mecanismo de auto-afirmación, en lugar de ser víctima de un socavamiento. De modo que, el investigador que adopta un enfoque de *heteroglosia* (Bajtín) para el análisis del silencio, se enfrenta ante la complejidad de distinguir aquellos mecanismos discursivos de silenciamiento opresivo, como aquellas expresiones de resistencia a través del recurso del silencio.

Incluso, esta línea de reflexión nos lleva a sugerir como hipótesis que la violencia de Roberto es un indicio de su incapacidad discursiva y comunicativa. Es decir, que en él el silencio - como complemento necesario de la violencia - es una expresión de sujeción y atadura a la estructura patriarcal, que lo imposibilita de poner en palabras sus deseos, frustraciones y miedos.

Volviendo a la escena, paso seguido de intentar resistirse, Mercedes va detrás de los pasos de Roberto, silenciosa y sumisamente. Una vez en su casa Roberto responde con mayor brutalidad y crueldad en términos de violencia. Su demanda desesperada de respeto y obediencia (*"Si yo te digo algo, vos me hacés caso, ¿entendés? [...] A mí me vas a respetar, ¿escuchaste?"*) expresa el embate que está sufriendo en términos subjetivos, al cual no tiene recursos emocionales ni discursivos que anteponer, más que la brutalidad. A través de la violencia física y psicológica hacia Mercedes, Roberto expresa su fracaso en el ejercicio del poder patriarcal, en términos de su rol de proveedor y protector familiar.

En conclusión, la violencia cruel de Roberto sobre Mercedes podría ser una manifestación del fracaso del sistema patriarcal, que hace visible su forma más extrema y paradójicamente más precaria y contingente. Por el contrario, quien tiene poder y además se encuentra en una posición dominante, consigue el sometimiento sin necesidad de agredir (Izquierdo, 2007b).

En términos de género, la agresión de Roberto es la respuesta desesperada ante el miedo, la frustración y el fracaso al que se enfrenta como proveedor. Justamente, según Izquierdo, los maltratadores no son patriarcas en pleno ejercicio de su poder familiar, sino hombres que ven socavada su posición en la familia; se trata de hombres que hacen evidentes las bases estructurales del patriarcado, pero que son precisamente los que han perdido el poder patriarcal (Izquierdo, 2007b).

En este sentido, Fernández Murray en la entrevista apela al recuerdo de su padre para decir:

"Yo venía de una familia donde los roles..., mi padre era un hombre que golpeaba la mesa, era también la caricatura un poco de ese hombre castrado como es

Roberto. Son machos muy castrados por la vida, por la sociedad, entonces cuanto más castrados son, más hacen la caricatura de la virilidad, porque no producen. La verdadera metáfora de poner huevos es producir, semen u obras. Entonces en muchos hombres castrados es muy interesante porque no producen un carajo y joden y le cagan la vida a los demás, como que están haciendo como una caricatura de suplencia”.

De la maternidad como imposibilidad al maternaje

La huida de Mercedes es uno de los puntos de mayor dramatismo dentro de *El Cielito* y de mayor desafío narrativo para el espectador, que se enfrenta al dilema si Mercedes se va de la casa o si se suicida.

En términos investigativos el desafío es cómo definir la “salida” de Mercedes, cómo otorgarle un nombre sin caer en una conceptualización patriarcal. Ese es el desafío analítico y conceptual, teniendo en cuenta que la mayor transgresión a la que se enfrenta socialmente una mujer es al momento de “abandonar” su hogar y sus hijos, y así al corrimiento de su función materna supuestamente irrevocable. Advirtamos que la noción de “abandono” está cargada de un sentido ideológico que remite, por un lado, a un *sujeto* activo, abandonante; y por el otro, a un niño abandonado, *objeto* de abandono que se caracteriza por la pasivización conductual: no puede hacer otra cosa que no sea dejarse abandonar (Giberti, 2010).

Ambos sentidos se contraponen con lo que sucede entre Mercedes y Chango, una relación materno-filial plagada de ternura y de entrega amorosa, en un escenario vincular y social de imposibilidad para ella como sujeto deseante, capaz de revertir la realidad hostil por la que atraviesa a lo largo de su historia de vida.

En términos de la psicoanalista argentina, Eva Giberti:

“Esta idea de abandono es persecutoria para aquellos que por extensión quedan posicionados en el lugar de los abandonados, y es persecutoria en tanto acusatoria para la mujer que sería la abandonante. Con lo cual desemboca en una descripción discriminatoria que además excluye del análisis la figura del corresponsable por la concepción, el varón que aportó su gameta. Es una aplicación lingüística y semántica que no toma en cuenta los diversos momentos de la separación mujer- cría que incluye la escena fundante. Abandono inscribe la separación que decidió la mujer (casi siempre, pero no siempre) en el discurso genealógico de la consanguinidad como responsabilidad y obligación. Y suscita una deuda para con el principio de maternidad patriarcalmente impuesto, que al quedar impaga transforma el denominado abandono en una sentencia culpabilizante y sancionadora. Al hablar de abandono en adopción se procede en la defensa del principio filial que se supone que sea el principio de la verdad, lo cual constituye un punto de inflexión porque para el recién nacido esa mujer es su verdad contingente aunque en su origen (engendramiento), en tanto urdimbre vital, haya sido primordialmente sustantiva” (Giberti, 2010: s/n).

Por un lado, no hay itinerario posible de transformación ni de cambio para Mercedes, en el marco de un escenario violento y expulsivo, que le impide posicionarse como sujeto de la acción; por el contrario, se encuentra totalmente sujeta, constreñida, y la única vía posible y viable para ella es la “salida”. A pesar de ello, la salida supone al menos un resto de agencia que habilita a Mercedes a tomar la decisión, ponerla en acto y marcharse, a pesar del costo que supone para ella tanto en términos del alejamiento de su hijo, como de la sanción normativa que supone y que la arrincona en los márgenes de la deshumanización, de lo abyecto, de lo intolerable.... Incluso, es relevante considerar la cuota de sufrimiento innegable que esta decisión supone para Chango, lo cual pone sobre la mesa que el amor de madre no es un amor incondicional ni está alejado de la posibilidad de generar sufrimiento.

En este sentido, Izquierdo considera:

“Resistirnos a contemplar la posibilidad de que las mujeres, además de cuidar pueden causar sufrimiento, es un modo de no poner en cuestión la división sexual del trabajo, ni la pretensión de que la mejor solución para la atención de las personas dependientes sea desplazando a la mujer, como ama de casa, este tipo de responsabilidades. Si denunciáramos los maltratos, mostrando que las mujeres no sólo somos el objeto de la violencia de género, sino que también somos el sujeto de la misma, si advirtiéramos que no se puede esperar amor y dedicación incondicional de ningún ser humano, tampoco de las mujeres, sería una exigencia social sacar de la esfera privada las tareas de cuidado” Izquierdo, 2007b: 231).

Según María Victoria Menis:

“Sí, hay un punto de identificación sumamente fuerte, en el sentido que él encuentra en esa casa un bebé que está un poco a la deriva, abandonado de alguna manera, abandonado entre comillas... Es un tema muy delicado en El Cielito el tema de la madre, un abandono que supone la imposibilidad de poder ocuparse de su bebé con todo lo que ella podría, si estuviera en otra situación. Consecuencia de la crisis también, consecuencia de un modo de instalación de pareja, de cultura, de educación, de desprotección, etc., etc., que también está rompiendo un poquito esa madre con un prototipo, una especie de creencia o mito popular que lo más importante para una madre es el hijo y que ese hijo va a ser que supere todo [enfatisa el “todo”] en la vida para poder estar bien para tener ese hijo y criarlo. No, esta chica está imposibilitada, está lisiada, es una pobre deficiente de un montón de cosas y no puede, no puede. Si no se puede sostener es muy difícil que pueda sostener a otro.

Por su parte, Alejandro Fernández Murray alude a la transgresión narrativa que supone la huida de Mercedes para el público espectador:

“Va más allá del problema de Roberto. Va más allá. Es verdad que ella intenta irse con el chico pero es como ella también pateó un cierto tablero, ¿viste? Siempre parece como que el tema de la maternidad en la mujer es una cosa que ya es así. Nosotros siempre leemos de padres que se van, que abandonan o que se yo. En la madre pareciera que eso es algo difícil de hallar, pero en todo caso, es muchísimo

más enjuiciado y condenado por las mujeres, por los hombres, por la sociedad, por todos. De repente esta mujer, que tal vez no estaba en su lugar, no solamente por la relación con su marido, incluso con la propia maternidad, que sí, que lo quería, que se ocupaba, pero que tal vez... Ve que hay alguien que el destino pone, que agarra el remo, que empieza a agarrar el remo, ella intenta irse en un momento, es verdad, con el bebé, que no podría haberse ido a ningún lado. Después ella abandona, se va [...]

*Eso es lo que es interesante. Que una mujer pueda hacer eso y no sea considerada una hija de puta o una loca. A mí me gustó mucho cuando en la fiesta de fin de rodaje de *La cámara oscura* vino Rocambole que es el dibujante que hizo los dibujos animados y tomándose un vino, él me dijo “[...] es bastante atípico en el cine argentino contar historias de mujeres que pecan pero que no son sancionadas”. Eso es lo que él dice. Vos pensá una cosa muy interesante. Vos sabés que cuando nosotros hicimos *El Cielito*, en el guión, en nuestra cabeza estaba absolutamente claro que esa mujer se iba de la casa, porque nosotros habíamos mostrado que intenta irse pero no se va. [...] Lo que es interesantísimo es que muchísimas personas pensaron que ella se había suicidado. Me parece muy interesante eso, cosa que en nuestra cabeza ni... Además tuve la suerte que la misma persona que la escribió conmigo después fue la directora. O sea que estábamos absolutamente de acuerdo que ella se iba. Me pareció interesantísimo esta discusión porque en cada debate estaba muy repartida la gente que había visto claramente que ella se iba, y la gente que no, que había pensado que ella se había suicidado”.*

Lo relevante respecto a esto último, es que es tan fuerte la sanción social frente a la huida materna, que nos encontramos con que el público, contrariamente a la lectura y a la intencionalidad de los co-guionistas, interpreta de manera unánime ese abandono como un suicidio por parte de Mercedes: “*No la juzgaron pero la hicieron suicidar*” (A. Fernández Murray, co-guionista). Aquí podemos ver el reto argumental que la historia ficcional le plantea al público y la resistencia que supone asumir la transgresión el género como un camino posible, incluso en el plano de la ficción.

Por el otro, en un escenario de restricciones materiales e imposibilidades emocionales, Chango es anidado en los brazos de Félix a través de un camino progresivo, un puente tendido entre Mercedes y Félix, que le hace confiar a ella en la capacidad y en el deseo de él de hacerse responsable del cuidado de su hijo. Justamente, directora y co-guionista trabajan sobre la metáfora del “remo” que Mercedes le entrega a Félix, ante la imposibilidad de sostener no sólo a su hijo, sino a ella misma. A través de un pacto silencioso de confianza, ella delega en Félix el cuidado de su hijo, al haber presenciado la constitución de una dupla afectiva entre Félix y Chango, capaz de sostener y amparar a ambos en una orfandad compartida.

De modo que, a pesar de la imposibilidad de Mercedes de sostenerse en su rol de madre, se produce un relevo sostenible, viable para darle sostén y abrigo a Chango por parte de Félix. Justamente esta es la mecánica de la filiación, un mecanismo simbólico que introduce la permutación de los lugares (hijo, padres, abuelos) en las organizaciones

familiares. Lugares en este caso que exceden los vínculos de consanguinidad y la posibilidad de ser nombrados y avalados jurídicamente, pero sí emocionalmente. Mercedes así erige su huida, cediéndole progresivamente su “remo” a Félix, quien ella sabe y percibe acertadamente que va tomándolo poco a poco, como instancia incluso reparatoria en relación a su propia historia de vida.

Una dupla afectiva maternizante y reparatoria

El Cielito nos ofrece a través de la figura de Félix la reconstrucción de la dupla afectiva reparadora que le permite sostener su presente de desamparo. Ese *cielito* recrea para Félix el cuidado y la ternura alguna vez recibida por parte de su abuela, que le permite reparar su propia infancia y sostener su presente, saqueado de algún futuro viable.

El propio Alejandro Fernández Murray apela a recuerdos de su vida personal donde él mismo en sus años vividos en Francia, trabajaba cuidando chicos:

“Yo cuando llegué a Francia iba a cuidar chicos muchas veces, ahí tenés la inversión de roles, de hecho viví en una casa cuidando tres chicos, pero iba a cuidar chicos a otras casas, me pareció fantástico que un día el hombre de la casa, diríamos nosotros, me abre la puerta de la casa con el delantal puesto porque estaba cocinando. No sé si un tipo en Argentina, en aquel entonces, en el año '83 se hubiera bancado abrir la puerta con un delantalito con florcitas puestas... El tipo ni se inmutó, la mujer era profesora de matemáticas, estaba corrigiendo... A mí me abrió un poco la cabeza ver todo eso”.

En el caso de Félix y Chango, se trata de un vínculo afectivo que se instaura en aquella escena fundacional donde Félix le dice al bebé lo siguiente:

Escena 38

El Cielito

(INT. CASA - DIA. Félix le está dando de comer a Chango).

FÉLIX: Escúcheme una cosa Changuito, le voy a decir una cosa muy importante. Usted se acuerda de ese día en que su mamá me lo pasó, del día que se agarró de mi mano... Ahí yo supe muy bien lo que usted me quería decir con eso. Yo sé que Ud. me necesita mucho, pero quédese tranquilo, yo nunca lo voy a dejar solo. Nunca más Ud. va a estar solo. ¿Entendió?

(Félix besa a Chango en la frente y le da una mamadera con agua).

Se trata de un acto performativo “compromisorio”, bajo condiciones de sinceridad y entrega al otro, a través de un acto de habla. La remembranza del vínculo de Félix con su abuela - aprendidos a través de los relatos que el film ofrece - es aquello que lo habilita a comprometerse emocionalmente con Chango (ver “Sostenerse a uno mismo en las memorias y recuerdos”, pp. 301). La promesa, como ya mencionamos, sólo es posible a partir del reconocimiento de sí, de asumir la propia historia en vistas a enfrentar un futuro plagado de incertidumbre. Consiste en una apuesta por hacerle frente a la vida

de un modo compartido, al ofrecer la palabra como resguardo. A través de la promesa, el sí mismo le asegura al otro y se asegura a sí mismo su permanencia en el mundo, expresando el esfuerzo y el deseo de seguir siendo el mismo, más allá de las vicisitudes del destino (Ricoeur, 1996; Mena, 2006). Se trata de un pacto filial de fidelidad, sinceridad y confianza, por parte de Félix hacia Chango, e incluso hacia sí mismo, en el que la palabra dada, ofrecida es el único recurso, soberano y a la vez restrictivo, de resistir a los embates de un porvenir que se empeñará en hacer traicionar aquella promesa.

Analizaremos, a continuación, a través de tres escenas, el modo en que Félix se dispone emocionalmente al cuidado de Chango, especialmente a partir de su llegada a Buenos Aires, donde se produce la recreación de un “paraíso” en términos relacionales, expresado en la metáfora que da título a la película, “el cielito”, y sobre la que A. Fernández Murray nos dice,

“Tiene como un doble origen el título de El Cielito. Primero que obviamente nosotros lo pensamos como metáfora, que se podría haber llamado el nido o el nidito, que para nosotros fue la pensión de Buenos Aires, donde él en ese cuartito, un poco como un útero que lo protege de esa hostilidad del medio de afuera, él ingenuamente, ilusoriamente recrea... Por eso usamos el mismo color del mantel de la abuela, como pequeñas notas que él se reconstruía, esa familia que él supuestamente había tenido en su origen, apenas”.

Consideremos la siguiente escena:

Escena 39

El Cielito

(INT-PIEZA DE PENSION-DIA. Silencio total. La pieza es grande, de techos altos, la pintura de las paredes está descascarada, el humilde mobiliario se limita a una cama, una mesa con dos sillas frente a una ventana y un ropero desvencijado. Del techo cuelga una bombilla. La mochila de Félix está sobre la cama. Félix recorre lentamente con la vista el cuarto. Se lo ve feliz. Chango juega sobre la cama. Luego, abre la ventana, se asoma y mira satisfecho un cachito de cielo por encima. Ruidos exteriores y lejanos de la ciudad que contrastan con el silencio de la pieza).

(Se sienta en la mesa con Chango en brazos; acaricia las sábanas de la cama; acomoda su ropa en el armario; corre la cama contra la pared; guarda el dinero y esconde el arma en la habitación).

(Félix está parado en medio de la habitación con Chango en brazos. En silencio se pone a mover suavemente, balanceándose. Lentamente empieza a bailar. Félix tararea suavemente música de una alegre canción del litoral. Chango sonrío. Ambos giran en medio de la gran pieza semivacía).

La llegada de Félix y Chango a esa habitación de pensión, el modo cómo se disponen en el espacio y lo hacen suyo, hace alusión a la recreación de un paraíso, enmarcado por esas cuatro paredes descascaradas y esa pequeña ventana que les acerca un trozo de cielo.

Se trata, así, de la búsqueda del paraíso a través de la relación con un bebé, con quien Félix se identifica en el abandono y con quien decide compartir y resignificar su soledad, en una escena donde prima la alegría [ALEGRE/CONTENTO/A → SUPERCODE EMOCIÓN ALEGRÍA → RECONOCIMIENTO DE SÍ], el elemento lúdico [BAILAR, CANTAR, JUGAR/ENTRETENER] y la comunicación y el contacto corporal entre ambos [ACARICIAR/ABRAZAR, BAILAR, TOMAR/TENER EN BRAZOS, SONREÍR/REÍR/RISA → SUPERCODE COMUNICACIÓN CORPORAL CON EL OTRO → RECONOCIMIENTO MUTUO].

Félix conforma, así, una burbuja con este niño que, en términos de la performatividad de género, cuestiona a nivel filial (relacional) aquella masculinidad hegemónica que priva muchas veces a los hombres del acercamiento, el cuidado y el contacto con sus hijos, tal como queda plasmado en la imposibilidad de Roberto de comunicarse y contactarse en términos corporales y emocionales con Chango. Incluso, la burbuja figura en términos metafóricos el contraste entre no controlar el mundo exterior y en cambio tener alguien que depende completamente de uno mismo.

Veamos la siguiente escena:

Escena 40

El Cielito

(INT-PIEZA DE PENSION. NOCHE. Vemos la superficie de la mesa. La mano de Félix entra en cuadro con un trapito y limpia cuidadosamente la superficie. Las manos de Félix desaparecen por un momento y después de unos segundos vuelven aparecer con dos platos, un par de cubiertos y un vaso. Desaparecen y vuelven a aparecer con una cuchara y un vasito especial para chico. Con prolijidad distribuye la nueva vajilla sobre la mesa. Nos quedamos con la imagen de la mesa puesta).

(INT-PIEZA DE PENSION-NOCHE. Han terminado de cenar y Félix le da una mamadera a Chango. Luego ambos duermen sobre la cama abrazados).

Este pequeño recorte del film, donde Félix escenifica *la mesa*, símbolo de familiaridad, comunión y encuentro, nos resuena a la mesa dispuesta por su abuela en aquella otra escena (Escena 19, pp. 301), y que Félix aquí con ternura y cuidado, repite y revive. Por tanto, la composición de ese *nido* recrea para Félix el cuidado y la ternura alguna vez recibida por parte de su abuela, que le permite reparar su propia infancia y sostener su presente, saqueado de algún futuro viable.

De acuerdo con Fernando Ulloa, “cuando se habla de la ternura, uno tiene la sensación de que, si bien es una idea valorada, la misma aparece dudosamente articulada sólo a lo blando del amor. Sin embargo, la ternura es el escenario formidable donde el sujeto no sólo adquiere estado pulsional, sino condición ética” (Ulloa, 2005: 2).

En este sentido, Ulloa refiere a dos producciones ejes de la ternura. Por un lado, la “empatía” que garantiza el suministro de lo necesario para el niño. Cuando una madre sabe por qué llora el chico, es empatía. El autor no sólo refiere a la figura de la madre sino a la función maternal; es decir “cuando digo la madre, me refiero a todos los contertulios que aceptan que si hay chico, un lactante, la contraseña para atenderlo siempre es maternal, aunque sea el padre, aunque sea el abuelo el que la practique” (Ulloa, 2003: 6).

La segunda producción es el “miramiento” en su significado de mirar con considerado interés, con afecto amoroso, a quien habiendo salido de las propias entrañas, es reconocido sujeto distinto y ajeno. Si la empatía garantiza los suministros necesarios a la vida, el miramiento promueve el gradual y largo desprendimiento de este sujeto hasta su condición autónoma, dado que desde el principio es sujeto otro, es sujeto ajeno, no hay una posición tutelar; no es un objeto, es un sujeto.

En la acción repetida, rutinaria de dar de comer a Chango, Félix asume con naturalidad y entrega el rol nutricio, reinterpretando en sus propios términos la función de maternaje, desprendida de su raigambre en la diferencia sexual, y que queda exaltada al ser desempeñada por un hombre. Por tanto, se trata de una masculinidad alejada de los mandatos impuestos por el género, en un contexto histórico donde justamente lo masculino, en su función asignada socialmente de proveedor, es cuestionada ante la pérdida del trabajo como eje estructurador tanto de las relaciones sociales como soporte de la identidad de los sujetos.

En este sentido, para Ulloa cuando se alimenta a un chico, además de darle alimentos concretos, cuando se lo abriga, la manera de hacerlo, es lo que el autor llama el “buen trato”, que el trato sea un arte. Es decir, en la medida que la madre, y demás dadores de la ternura, desde la empatía y el miramiento, decodifican las necesidades traduciéndolas en satisfacción merced a los suministros adecuados, estas necesidades satisfechas, irán organizando un código comunicacional presidido por la palabra. El infante irá tomando palabra, construyendo una lengua. Por supuesto que buen trato alude al sentido generalizado de la ternura como referente al amor. “Ese buen trato, lo que está involucrado en esa calidad de hacer, eso es la donación simbólica” (Ulloa, 2003: 6). Podemos pensar que el “buen trato” según Ulloa, se vincula a lo que Izquierdo denomina como actividades de producción *en* el ser humano, tanto las directas (*alegrarle*) como las indirectas (*hacerle una comida para sorprenderle*) (Izquierdo, 1998)

-.

Por último, citamos esta escena:

Escena 41

El Cielito

(INT-PIEZA DE PENSION-DIA. El cuarto esta "cambiado". Vemos los chiches de chango sobre una repisa. En el reborde de la ventana vemos una maceta de plástico con unas flores, sobre la mesa hay un mantelito rojo, flamante.

Chango juega sentado en el suelo con unos cubitos, mientras Félix hace la cama minuciosamente, estirando bien las sabanas).

Ahora la habitación es *otra*, por el modo acogedor en que es recreada y la emoción de calidez y familiaridad a la que nos remite a través, por ejemplo, de la planta en la ventana, de la repisa con los juguetes de Chango ya ubicados, de la mesa con los restos del desayuno compartido, la cama tendiéndose.

Y una vez más la ventana que se convierte en un "motivo visual" que condensa, material y metafóricamente, el sentido de la entrada de la luz y del calor a través de ese recorte de cielo. En su libro *Imágenes del silencio. Los motivos visuales del cine*, Balló (2000) considera que se trata de imágenes que aparecen repetidamente en films diferentes (en nuestro caso la ventana) y que, gracias a su disposición visual, dan una información emotiva que el espectador sabe descifrar y complementar. Son, así, recursos cinematográficos que suele utilizar un director para lograr hacer, a través de determinada imagen, economía narrativa.

Los motivos visuales recurren a imágenes del silencio que logran dilatar el tiempo y sugerir más allá de la evidencia, sobretodo, en lo que respecta a cuestiones relacionadas con la intimidad (Balló, 2000). Apelan más a la inacción que a la acción, al silencio más que a la voz, a la ausencia más que a la presencia. Son imágenes que "materializan lo invisible" (Carrière, 1997). Constituyen instantes en que, a través del proceso identificador, el espectador es capaz de sentir aquello que sienten los personajes, con la mera ayuda de la composición visual. Se reclama, de este modo, de una actitud constructiva por parte del espectador (Balló, 2000).

En este sentido, Alejandro Fernández Murray, a propósito de la metáfora de "el cielito" que se posa sobre la ventana nos dice, *"Un poco como la condición humana, que el cielito es chico, es muy pequeño o muy breve. Todos en la vida tenemos momento del cielito que vamos perdiendo, que vamos logrando, pero no es un cielazo, no es un cielo definitivo"*. Por otro lado, es a través de esa misma ventana que refleja una ciudad en llamas, a punto de estallar socialmente.

Justamente, tanto la directora como su coguionista enfatizaron en sus entrevistas sobre la intencionalidad en la utilización de los contrastes, tanto en términos del tratamiento fílmico, como en términos narrativos y dramáticos. Así, el recurso del contraste está utilizado de un modo opuesto entre la primera y la segunda parte del film, enfatizando así la discordancia entre el ritmo propio de lo rural y lo urbano, que lleva a la película por trayectos diametralmente distintos. Mientras en una primera instancia los paisajes bucólicos del campo con cielo sereno, remiten a la paz en el *afuera*; en el interior del hogar, en el *adentro*, nos encontramos con una situación de lo más conflictiva, violenta, angustiante. En cambio, en una segunda instancia, toda la agresividad social la ciudad, fruto de la injusticia social ante la exclusión y la pobreza creciente, está depositada en el *afuera*; mientras en el *adentro* de esa habitación de pensión es resguardada una *ilusión* de paz y armonía.

Sin embargo, hacia el final de la película el recurso de los contrastes es dejado a un lado, en favor de una perspectiva de *continuum* puesta en juego en la noche que Félix pasa con Chango en Plaza Constitución, rodeados de personas indigentes viviendo en la calle, al aire libre. Allí se plantea un *continuum* que desborda las fronteras entre el ámbito público y privado, donde el mundo de lo privado queda expuesto dramáticamente en lo desolado de lo público; así como una continuidad entre lo urbano y lo rural, a través de la utilización de la plaza como un campo abierto, devastado y desolado.

Más allá de lo formal, el *continuum* alude a una crisis social que atraviesa las fronteras que parecían infranqueables entre el campo y la ciudad, diseminándose a través de las carreteras, de las calles, de las plazas como arterias que unen horizontes lejanos bajo un mismo destino.

Por último, la metáfora del remo vuelve a operar con eficacia hacia el final del film:

Escena 42

El Cielito

(INT-CASILLA DE CADILLAC-TARDE. Félix toma un vaso de agua. Se lo ve cansado, caído. Se queda mirando en la pared, unas imágenes de la virgen y de San Cayetano. Nati está jugando con chango. Cadillac se está poniendo una remera, de un equipo de fútbol.

CADILLAC: ¿Te traigo algo?

NATI: Un Conogol.

CADILLAC (a Félix): ¿Vamos?

(Félix asiente con la cabeza. Pero antes se acerca a Chango, lo toma en brazos y lo abraza fuerte).

CADILLAC (riéndose): Che... Ni que te fueras a Japón! Vamos a hacer un laburito por acá nomás...

(Félix besa a Chango. Nati le extiende los brazos para tomarlo. Él se lo pone en los brazos. Chango llora. Félix sale sin mirar atrás).

Félix de algún modo se despide de Chango, sabiendo que Nati puede hacerse cargo del cuidado de Chango. Ella es la primera persona que, desde la llegada a Buenos Aires, Félix habilita a intervenir en la dupla armada con Chango, por el modo amoroso en que Nati se dirige a Chango y se dispone con ternura a su cuidado. Estos pequeños gestos le permiten a Félix confiar en ella y, en última instancia, entregarle el remo con dolor.

La masculinidad prescindible: vaciamiento y muerte

En las películas alrededor de la crisis es interesante ver cómo los papeles masculinos pierden relevancia, en tanto función social vaciada de sentido en determinado contexto social. Los papeles que apuntan a representar la masculinidad en términos hegemónicos se convierten paradójicamente en papeles idiotizados, humillados o invisibilizados ante la dificultad que el contexto social les imprime para obedecer la norma relativa a la provisión económica. La frustración y la humillación develan a nivel emocional la imposibilidad de someterse a la normatividad social imperante en términos de género, lo cual conlleva paradójicamente, como sabemos, un camino sin salida para el reconocimiento.

O son papeles idiotizados o directamente no aparecen hombres en su función masculina de proveedor. María Victoria Menis asume esta cuestión, incluso en términos vivenciales:

“Pienso que países como el nuestro con graves crisis, no las más graves del mundo tampoco, cuidado. No nos confundamos que nosotros no somos Somalia.[...] Dentro de una sociedad, justamente como la nuestra, donde los roles estaban tan predeterminados. Viste que los manuales hace 40 años decían “mamá amasa, papá trabaja”. De repente la crisis modifica este tipo de cosas. De repente la madre tiene que salir a trabajar o tiene trabajo y el padre no lo tiene y se queda con los chicos. No sé cómo lo viven. Tampoco es lo natural porque lo natural sería que los dos hagan su trabajo y se desarrollen como seres humanos.... Porque como está obligado por la crisis hay que ver si ese padre lo hace contento, lo hace bien. Pero también tiene una parte de depresión porque se quedó fuera del sistema de trabajo. Pero hay padres que no lo hacen porque están fuera del sistema de trabajo. Algunos trabajan los dos y hay padres que compensan que la mujer trabaja el fin de semana, que están más con los chicos, guardias médicas, miles de trabajos donde los hombres se hacen más cargo. Hay otras sociedades donde culturalmente son mucho más desarrolladas entonces saben o se dan cuenta que el hombre tiene que tener más contacto o se dan cuenta que tienen que darle mucho más tiempo en la maternidad al hombre... Acá no sabés como se dio vuelta la tortilla y la crisis influyó enormemente en eso. Y vino a mostrar ese aspecto que también sirvió para mostrar ese aspecto que los hombres...., les dio la oportunidad de poder contactarse de otra

manera con sus hijos y descubren algo que les interesa y por ahí cuando vuelvan a tener trabajo quizá no van a querer perder ese tipo de contacto”.

La humillación, contracara de la violencia

La salida de Mercedes tiene un claro efecto amplificador que implica, por un lado, “salirse” de su rol tradicional y abnegado de esposa y madre y que, por el otro, indirectamente lo termina de sacar a Roberto del tablero. Un tablero de “suma cero” donde ambos personajes quedan fuera de juego.

Analizaremos con más detenimiento las implicancias sobre Roberto de este “abandono” por parte de Mercedes, como el último “desdén” que logra tumbarlo subjetiva y socialmente (las comillas en ambos términos de esta oración las utilizo como recurso para enfatizar la distancia de sentido entre la decodificación que hace Roberto de este evento, y mi propia interpretación analítica).

Escena 43

El Cielito

INT-CASA-DIA. Félix entra a la habitación y comienza a revisar el armario, donde encuentra un dinero y un arma.

Aullido estremecedor del perro en off. Félix se apresura y guarda el revolver rápidamente en su lugar).

ROBERTO (en off): ¡Perro de mierda! Vení acá, hijo de la remil puta!

Después de un instante, Roberto entra hecho una furia. Roberto hace volar las cosas que están sobre la mesa por el aire con violencia. Se agarra la cabeza, llora, grita, se golpea la cabeza contra la pared. Mientras que Félix sale con el bebé en brazos).

ROBERTO: Hija de puta. ¿Quién te creés que sos?

La huida de Mercedes supone la expresión más dramática de humillación [SUPERCODE EMOCIÓN DE HUMILLACIÓN → DESCONOCIMIENTO DEL OTRO] para Roberto. La retirada de Mercedes es decodificada por él como su embestida final; se trata de una acción con un gran potencial humillante para él - a pesar de no ser esa la razón que motivó a Mercedes - donde queda desenmascarado su fracaso en términos viriles.

Así, el socavamiento de su posición en la trama estructural, tanto patriarcal como capitalista, tiene un efecto claramente desestructurante a nivel subjetivo que, como corolario, afecta la integridad y la dignidad de otros seres, incluida Mercedes, Chango e incluso Popeye, el perro, al que asesina brutalmente. Así, su doble posición de trabajador y patriarca quedan vaciadas de todo sentido, de modo que su subjetividad pierde los pilares básicos sobre los cuales estaba frágilmente sostenida.

La humillación, como la forma de violencia humana por excelencia (Rorty, 1991), a nivel tanto simbólico como emocional, es experimentada por Roberto de manera

multidimensional por un contexto devastado que se hace carne tanto en sus vínculos más cercanos como en su propia subjetividad. Si bien, como vimos, Izquierdo (1998b) considera la humillación, en su voz activa, es decir como la acción discursiva por parte de las mujeres de humillar a sus compañeros como forma impotente de resistencia a los dictámenes patriarcales, me inclino en este caso por centrarme en la humillación en su voz pasiva. En este sentido, considero que en este contexto de crisis, los condicionantes sociales que resultan humillantes para los sujetos masculinos exceden la intencionalidad femenina, aunque no la niegan (como es el caso de Dora hacia Miguel), expresando del modo más dramático la contingencia de la normatividad social.

En ésta, como en un considerable número de escenas, la dirección del film hace uso del recurso de la “voz en off” por parte de Roberto, lo cual sugiere algo de omnipresencia y a la vez de violencia tanto por el contenido de lo que expresa (insultos, ofensas), como por el modo en que lo hace (gritos, enojos, humillaciones), configurando lo que Maturana define como el camino “ciego” de la “objetividad sin paréntesis” cuya pretensión última es una demanda de obediencia. Y que, como sabemos, en términos de reconocimiento nos aproxima al “desconocimiento del otro”.

Sin embargo, en la utilización de la “voz en off” hay una apelación en lo que en teoría sobre cine se conoce como “voz acusmática” (Chion, 2004) como aquella voz que se despega del cuerpo, se emancipa de su origen corporal, a pesar que sigue siendo una voz encarnada. Para Dolar (2007), la voz acusmática no es más que una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero aun cuando encuentra su cuerpo, resulta que no funciona bien.

En el caso de Roberto, el efecto de su voz en off, omnipresente, nos habla de una voz *desencajada*, desplazada, sin soporte estructural que la sustente, resultando una metáfora sugerente sobre su situación a nivel subjetivo, donde la omnipotencia y la impotencia parecieran tocarse la cola. La dificultad implícita de la voz acusmática de encajar en un cuerpo, nos habla del brete por el que transita Roberto para ajustarse a una matriz relacional patriarcal que lo expulsa, a nivel tanto de la dimensión estructural como psíquica.

En última instancia, el “pecado” de Roberto en términos de género radica en dejar al descubierto y volver descarnadamente visibles las formas más extremas de la violencia de género, cuyo efecto no es reafirmar “a raja tabla” el patriarcado sino, por el contrario, que se vean cuestionadas las bases de la estructura relacional patriarcal. En otras

palabras, lo que genera la repulsa no es tanto la acción violenta en sí misma, sino la enunciación que se hace de ella, develando brutalmente lo que es el patriarcado (Izquierdo, 1998b). Se trata, justamente, de una falla en el sostenimiento subrepticio que requiere la reproducción del entramado relacional patriarcal, que lleva implícita la violencia expresada bajo las más diversas modalidades y que desborda al ámbito doméstico. En este sentido, según Izquierdo:

“Las diferencias anatómicas sexuales no causan nuestra identidad pero la apuntalan. Por lo tanto el sexo es relevante en el establecimiento de la identidad. Cada vez que la identidad se encuentre en precario, volver a las diferencias anatómicas, demostrar que existen, se torna un recurso último para saber quiénes somos. La experiencia de una identidad precaria, la problematización de la propia identidad hace que se vuelva a las bases que dieron soporte a la misma. Por eso, en el caso de los hombres, cuando desean afirmarse se refieren a sus genitales, o usan la fuerza, porque ambas cosas apuntalaron su identidad” (Izquierdo, 1998b: 71).

Es decir que, la salida de Mercedes no sólo pone en jaque el vínculo de pareja y familiar, sino que es experimentado por Roberto como un atropello a su propia identidad masculina. Así, él apela a la fuerza física para agredir, destrozar, asesinar..., como último bastión viril que conserva en tanto se siente humillado en lo más profundo; es la agresión misma un intento, como vimos, infructuoso, fallido de recuperar aquellas estructuras sobre las que se erguía normativamente su identidad en tanto proveedor.

La última cuestión que late en este apartado es considerar cuánto sujeto hay en la acción, lo cual nos acerca a la relación entre agencia y estructura. ¿Es la estructura la que habla a través del sujeto? ¿Cuándo es sujeto o estructura quien habla? ¿Qué rastros de agencia subsisten (o no) en la acción de un hombre violento?

De acuerdo con Izquierdo, las manifestaciones de violencia de género

“no nos hablan del ejercicio del poder, sino de la desesperación, y por más que contribuyen a confirmar la capacidad de los hombres de causar daño, a los demás y a sí mismos, no pueden ser calificados de actos de un patriarca, sino actos que indican el fracaso de una relación patriarcal” (2009: 10-11).

En consecuencia, la autora se pregunta, “¿por qué entonces se define la violencia de género como un acto de poder cuando lo que evidencia es la falta de poder?” (2009: 24). En consecuencia, nuestra interpretación respecto a la posición de Roberto en su accionar violento, remite a una posición de “agente manipulado” donde aquello que persiste en su accionar como agencia, remite a una posición de sujeto *sujetado* - o como hicimos alusión anteriormente como *violento violentado* - a las condiciones opresivas de un sistema patriarcal que hace eclosión en el marco de una crisis social estructural.

La compasión como último sostén

El lazo que Félix le tiende a Roberto nos lleva a pensar acerca del sufrimiento humano y su contracara, la compasión (Rorty, 1991; Nussbaum, 1996), como la expresión más dramática y conmovedora de humanidad, de acuerdo a nuestra línea de análisis desarrollada en el apartado “Sobre el sufrimiento humano y la compasión” (ver pp. 294). Consideremos la siguiente escena:

Escena 44

El Cielito

(EXT. CONTRAFRENTE - CAMPO / PATIO - NOCHE. Vemos el campo de noche. En el patio, tirado en el pasto, boca abajo, despatarrado, está Roberto. A su lado una botella de vino.

(INT. CASA - NOCHE. Félix está sentado dormitando en una silla. Chango duerme en la cuna).

(EXT. CONTRAFRENTE -PATIO - NOCHE.

Roberto se levanta del suelo, bamboleante, mareado, camina y casi se cae. Félix sale y lo ayuda a incorporarse. Roberto vomita).

ROBERTO: Se fue...Mercedes se fue.... La busqué por todas partes.

(Entran en la casa).

(INT-CASA-NOCHE. Roberto está tirado inmóvil en la cama. Félix, de pie, lo observa desde la puerta).

ROBERTO (en off): ...Nadie... la vio salir del pueblo... ni en micro...ni en tren...ni siquiera a pie...

A través tanto de su corporalidad como de su discursividad, Roberto trasluce su frustración [RESIGNADO / IMPOTENTE / QUEJARSE, LAMENTARSE → SUPERCODE EMOCIÓN FRUSTRACIÓN → **DESCONOCIMIENTO DE SÍ**] desnudándose en su resignación e impotencia frente a Félix. Es a partir de aquí que Félix deja de operar como testigo pasivo para sostener a un Roberto derrumbado. Es con Roberto (y no es Mercedes) con quien Félix abandona su posición silenciosa e impotente frente a la violencia de Roberto hacia Mercedes, para sostener a Roberto en su dolor, a partir no tanto de una identificación de género, sino más profundamente de una comunión en el sufrimiento.

Si bien, en este sentido podríamos pensar que Félix opera a lo largo de la película como testigo cómplice de la violencia de Roberto hacia Mercedes, María Victoria Menis advierte al respecto,

“Él tampoco nunca se mete porque él no tiene tampoco la instrumentación para ir desde el Instituto de la mujer a denunciarlo, agarrar y darle una trompada, hablarle, hablarle a ella, no. No tiene la instrumentación. Es como que su vida es con su vida. Él no piensa que puede influir algo en la vida de los demás o puede cambiar la vida de los demás. [...] Entonces la única manera que tiene es que él se da cuenta que

ese padre no puede con ese chico. Es más, él tiene hasta contención con ese padre. Incluso cuando Roberto tiene el ataque de borrachera y llora y que se yo, Félix lo contiene y casi se deja meter una trompada por él y lo abraza y lo contiene (María Victoria Menis, directora El Cielito).

Incluso, es importante remarcar que el único recurso que Félix puede tenderle a Mercedes es “tomar el remo” respecto al cuidado y el cobijo de Chango lo cual, en última instancia, es lo que la habilita a marcharse. Sin Félix no hay partida, nada menos.

Escena 45

El Cielito

(INT. GALPON DE LOS DULCES - NOCHE. Estruendos y puteadas de Roberto. Un estante entero de dulces se está estrellando contra el piso. Roberto, borracho, fuera de sí, está destruyendo las instalaciones. Vuelan vidrios, estantes. Arroja cosas contra las paredes. Unos momentos después, entra Félix. Roberto se corta la mano con un vidrio. Félix intenta ayudarlo).

FÉLIX: ¿Estás bien, Roberto?

(Roberto reacciona con violencia hacia Félix y éste intenta calmarlo).

El abrazo contenedor de Félix expresa de un modo dramático la compasión que siente hacia Roberto. De este modo, la piedad opera como contrapunto a la violencia, como salida transformadora frente al odio, el desprecio y el rencor que llevan implícitas las relaciones patriarcales tradicionales, donde el amor se vuelve un *imposible*. Se trata de un cambio en la lógica vincular donde la comunión entre ambos personajes se genera, como dijimos, en el dolor.

Una vez más, Félix se identifica en el dolor, en la pérdida, en el abandono, que lo vuelve capaz de contener y dar compasión. Así conectar con el dolor propio y reconocer el dolor del otro, es un camino que permite construir un nosotros como especie (Rorty, 1991), a pesar de la precariedad y la contingencia de la conjunción. La sensibilidad hacia el dolor del otro que conduce a producir un “nosotros”, se vuelve una salida transformadora en tanto desvanece las desigualdades estructurales (Izquierdo, 1998b).

En línea con este pensamiento, a nivel teórico veíamos que tanto para Ricoeur como para Levinas, la relación con el otro es una llamada a la responsabilidad, entendida en términos de solidaridad hacia el otro; donde el reconocimiento puede volverse sobre los pasos de la destructividad (Butler, 2006).

Según Izquierdo,

“La compasión, la piedad, negarse a producir sufrimiento, reconocerse en la persona que padece pero a la vez agrade, como la otra cara del propio sufrimiento, reinterpretar el sufrimiento del hombre expresado en explosiones de violencia o violencia sistemática, apiadarnos de su sufrimiento a la vez que les impedimos prácticamente el ejercicio de la violencia, es tanto como destruir

la lógica del patriarcado y por ello sus condiciones de posibilidad. La lucha contra la desigualdad patriarcal tiene una dimensión ética. El deseo de venganza se traduce en compasión al diferenciar a las personas de las posiciones sociales que ocupan, al no confundir a los hombres con los “hombres” (1998b: 89-90).

Si recordamos nuestra hipótesis de partida, y recuperando las experiencias colectivas ocurridas en Argentina en el ámbito público, la pregunta que queda latiendo es si justamente escenarios de crisis estructurales a nivel social propician la comunión en el dolor – al menos de un modo contingente -, más allá de las diferencias y las desigualdades de género y clase que develan en este escenario su precariedad constitutiva.

Violencia y muerte

El final del film *El Cielito* es el cierre dramático a la lucha cotidiana por la supervivencia y el reconocimiento social, sostenida en la precariedad de un escenario social devastado, donde los límites entre la vida y la muerte se desdibujan y pierden su sentido imperante, y así la muerte pasa a ocupar un lugar en la cotidianidad de la vida.

Tal es la ambivalencia que recubre este escenario social que justamente la dirección artística del film hace uso de ella y la reafirma, en especial en el modo en que recrean la vida en la “villa miseria”⁶², donde convive la alegría, la música, la solidaridad con la violencia, el hambre, la exclusión social y, en última instancia, la muerte. En palabras de María Victoria Menis, se trata de un “coctel infernal”:

“ También es interesante el tema de la villa, en el sentido que, huérfanos de todo tipo en la película están mostrando también por dónde se está colando la crisis, pero siempre con ese tema que es un poco la solidaridad, no? Y una cosa muy interesante que quisimos mostrar es una alegría de la villa que no es “todos estamos tristes” porque no es así la villa. “No, estamos con la música, contentos” y esa música está originada porque es el pago de otra cosa. Pero no importa, hay una alegría, hay... Es un coctel infernal, porque obviamente ese chico también es un asesino, contratado [...] El mismo chico que tiene el gesto de solidaridad con él...”.

Así, la marginación social, representada especialmente a través del papel de Cadillac, convive a diario con la violencia y la muerte como destino, lo cual la despoja de las consideraciones ético-morales hegemónicas, así como incluso del *miedo* como aquella emoción que caracteriza la percepción y vivencia de los sectores medios en relación a la inseguridad, a pesar de ser las vidas de los sectores desfavorecidos las que desigualmente se encuentran en mayor peligro.

⁶² “Villa miseria”: Barrio de chabolas.

Cadillac, así lo vive como una “changa” (ver nota al pie 58), como un encargo que pierde para él toda connotación de delito o crimen, que se inscribe en los márgenes, tanto sociales como normativos, en su lucha cotidiana por la sobrevivencia. Así la violencia es parte de un *repertorio*, una manera usual y aprendida de actuar para lidiar con las dificultades de la vida cotidiana en los márgenes. Así la violencia se *concatena*, se *apila*, se *acumula* en los cuerpos, en tanto marcas, cicatrices, y en las disposiciones individuales y colectivas para actuar (Auyero y Berti, 2013).

De modo que, en este contexto, la violencia reclama ser leída en clave estructural para dar cuenta, no tanto de la brutalidad de su accionar, sino más bien de la frustración y la impotencia que esconden por detrás, donde la violencia puede incluso operar como la demanda más brutal de “respeto” (Auyero y Berti, 2013), frente a la dignidad ultrajada. De modo que es necesario pensar la interconexión entre “la violencia estructural, la opresión de género y/o política y el comportamiento interpersonal abusivo o entre ‘el sufrimiento cotidiano impuesto estructuralmente’ y las ‘subjetividades violentas y destructivas” (Bourgois y Schonberg, citado por Auyero y Berti, 2013: 79).

De modo que en escenarios de devastación social, la violencia trasciende el intercambio interpersonal y toma una forma más expansiva, menos demarcada; por tanto, no se trata tanto de una díada, sino más bien de una cadena que concatena un *continuum* de violencias, la cual parece seguir el curso de la “reciprocidad difusa” (Auyero y Berti, 2013: 73).

La manera intermitente, contradictoria y altamente selectiva en que se aplica la ley en los márgenes urbanos refuerza la cadena de violencia que pone a los más desposeídos del conurbano bonaerense en situación de constante peligro. El Estado paradójicamente reprime una criminalidad en la que también participa.

La aplicación de la ley en espacios urbanos marginales es simultáneamente intermitente, selectiva y contradictoria. Así, la violencia se reproduce en la vida cotidiana, en parte, debido a esta particular presencia estatal.

“Más que ante un fracaso del Estado, estamos frente a una activa constelación de intereses cuyo resultado es la promoción de la violencia [...] no es un escenario de “abandono estatal” sino de conexiones, usualmente clandestinas, entre actores estatales y perpetradores de la violencia. En el terreno, esta “colusión” se manifiesta en la forma de una presencia estatal *contradictoria* y *selectiva*” (Auyero y Berti, 2013: 121).

La distribución desigual de la riqueza como de la violencia, lleva a la conformación de una sociedad segmentada, no sólo en términos topográficos sino también categoriales,

bajo la *presencia / ausencia* y las *acciones / inacciones* del Estado; lo que Auyero llama “una malla profiláctica de poblaciones” (Auyero y Berti, 2013: 123).

La violencia es el efecto de una compleja cadena causal cuyos orígenes se encuentran en las acciones e inacciones del Estado –no solamente en relación con el tráfico de drogas y otras formas de criminalidad sino también, como hemos visto, con la violencia de género-, como también en la economía. Los procesos de desproletarización, degradación general de las condiciones de vida e informalización que, en la Argentina, fueron el resultado de lo que llamaríamos, tomando prestada la expresión de Karl Polanyi, “la gran transformación neoliberal” son, junto a las intervenciones de un Estado Jano (dual) y patriarcal, dimensiones cruciales para entender los “porqués” de una violencia tan extendida entre los pobres. El desempleo y la pobreza han vulnerabilizado a los hogares y debilitado el rol de los hombres como proveedores, y este debilitamiento, en un contexto en que existen rígidas divisiones de género, puede ayudarnos a entender parte de la violencia masculina. El desempleo y la pobreza también empujan a los más jóvenes hacia estrategias que pueden incluir la violencia física.

SECCIÓN IV: CIERRE