



TRANSGRESIONES DOMÉSTICAS Y AGENCIA FEMENINA EN *LAS DEPENDENCIAS* (1999) DE LUCRECIA MARTEL

Domestic Transgressions and Female Agency in Lucrecia Martel's Las dependencias (1999)

Sofía Ruiz Alfaro

sruiz@fandm.edu

Franklin and Marshall College – Estados Unidos

Recibido: 11-03-2021

Aceptado: 10-06-2021

Resumen

Este trabajo estudia la representación fílmica de la empleada doméstica en *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999), telefilm dedicado a la escritora argentina Silvina Ocampo. Este documental es pionero dentro del cine latinoamericano contemporáneo por el lugar central que la doméstica ocupa como sujeto femenino complejo e idiosincrático, un protagonismo inexistente en el cine del siglo pasado. A través del análisis de los testimonios de las empleadas, de los espacios y objetos domésticos y de la intertextualidad con el cuento de Ocampo *Las vestiduras peligrosas*, exploro la representación de las diferencias de clase, la dinámica de poder en la relación afectiva entre criada-señora y las diferentes estrategias de resistencia que hacen de la empleada un sujeto con voz y agencia propia.

Palabras clave: Lucrecia Martel; *Las dependencias*; empleadas domésticas; dinámicas de afecto; clase; género; sexualidad.

Abstract

This article studies the filmic representation of the female domestic worker in *Las dependencias* (Lucrecia Martel, 1999), a film about the Argentine writer Silvina Ocampo. This is a pioneer documentary in contemporary Latin American cinema based on the centrality given to the housekeeper as a complex and idiosyncratic character, a portrayal not found in 20th century Latin American cinema. Through the analysis of the female workers' testimonies, domestic places and objects, and the intertextuality with Ocampo's short story *Las vestiduras peligrosas*, we explore the representation of class differences, the power dynamics and the affective dimensions found in the servant-mistress relationship, and the strategies of resistance that make the domestic worker a subject with a voice and agency of her own.

Keywords: Lucrecia Martel; *Las dependencias*; female domestic workers; dynamics of affect; class; gender; sexuality.

1. Introducción

La cineasta Lucrecia Martel (Salta, 1966) es considerada hoy día una de las realizadoras argentinas con mayor reconocimiento internacional y una de las figuras más emblemáticas del cine argentino contemporáneo en lo que ha venido a llamarse desde la década de los noventa el Nuevo Cine Argentino¹. La crítica ha analizado con asiduidad y profundidad la obra de Martel, en particular los cuatro largometrajes que ha dirigido hasta la fecha y entre las que se encuentran *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004), *La mujer sin cabeza* (2008)—la llamada Trilogía de Salta—y su última cinta, *Zama* (2017), un drama situado en la época colonial.

Entre los elementos temáticos que definen la poética de Martel², destacan para este estudio el cuestionamiento que hace la cineasta de las normas hegemónicas de género y sexualidad, poniendo en tela de juicio preceptos sociales y culturales heredados de un sistema patriarcal que todavía prevalecen en la sociedad argentina (Gemünden, 2019). Específicamente al hablar de la Trilogía de Salta, los críticos destacan la creación de historias donde el mundo femenino y la esfera familiar revelan un complejo entramado de relaciones interpersonales desde donde Martel presenta una gama diversa de comportamientos, identidades y subjetividades marcadas por la diferencia, sea en relación a la identidad de género, sexual, de clase y/o étnica.

La crítica Deborah Martín destaca la preferencia de la cineasta salteña por personajes femeninos cuyo “deseo subversivo” (2016: 16) pone en tela de juicio los valores tradicionales que regulan “lo femenino” en el imaginario social y que mucho deben a la raigambre del catolicismo en la sociedad argentina (Rangil, 2007)³.

Este trabajo examina uno de estos personajes en particular: la mucama o criada en el film documental *Las dependencias* (1999), donde Martel presenta a esta “otredad” femenina como sujeto con voz y agencia propia a pesar de ocupar un lugar subalterno en la jerarquía de las relaciones sociosexuales que se establecen dentro de la esfera doméstica.

¹ Junto a Martel, los cineastas Martín Rejtman, Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Pablo Trapero son considerados los abanderados del Nuevo Cine Argentino, que como estética o movimiento fílmico renuevan el cine argentino y marcan una ruptura con directores “consagrados” de la década de los ochenta como Eliseo Subiela y Fernando Solanas. A pesar de que representan una diversidad de temáticas y poéticas, el crítico Gonzalo Aguilar explica que este movimiento se caracteriza por nuevas formas de producción y distribución, la aparición de nuevos productores, la importancia de la financiación internacional y la transformación de la producción artística, entre las que destacan la búsqueda de nuevos estilos de interpretación—rechazo del costumbrismo— y de espacios reales de filmación—en contraposición al estudio como espacio físico “construido” (2008). Esta nueva estética prioriza “lo privado y lo personal,” rehuendo de lecturas políticas o épicas en sus historias (Martín, 2016: 3).

² Destacar dos estudios exclusivos sobre la obra y poética de la directora: *The Cinema of Lucrecia Martel* (Martín, 2016) y *Lucrecia Martel* (Gemünden, 2019).

³ Viviana Rangil apunta que los temas religiosos y la ideología patriarcal del catolicismo son especialmente relevantes en Martel, en particular en sus tres primeros largometrajes que se sitúan en Salta. Esta crítica apunta la estrecha relación entre esta ciudad y provincia—lejos de la cosmopolita Buenos Aires—en el mantenimiento del vínculo ideológico con los preceptos de la Iglesia Católica.

El enfoque feminista de este documental—curiosamente apenas estudiado por la crítica—radica en la visibilidad y protagonismo que Martel concede a Elena Ivulich y Jovita Iglesias de Monti⁴, dos mujeres que trabajaron durante la mayor parte de su vida adulta al servicio de una de las artistas y aristócratas más reconocidas de la Argentina: Silvina Ocampo (1903-1993), la escritora que formó parte del Grupo Sur y que es considerada hoy día referente fundamental de la literatura argentina del siglo veinte⁵. Este telefilm formaba parte de una serie de televisión titulada “Seis mujeres” que el Canal 7 argentino dedicó a seis escritoras consagradas del panorama literario nacional, con Ocampo cerrando dicho grupo⁶.

Si anecdótico y personal es mencionar el dato que Martel ha adoptado como indumentaria esencial de su imagen pública las inconfundibles gafas de mariposa que usaba la escritora⁷, el hecho es que la crítica ha señalado de manera formal ciertos elementos estéticos comunes en ambas: la predilección por el espacio doméstico como núcleo crucial de las relaciones humanas, particularmente las familiares; el énfasis en incluir a niños, jóvenes y sirvientes en la creación de un complejo entramado afectivo de alianzas y conflictos, además de una proclividad por una estética del horror y de lo grotesco característica en la obra de las dos artistas (Page, 2009).

Las dependencias refleja la intencionalidad reflexiva de Martel sobre la poética ocampiana, ya que lo familiar, lo afectivo y lo “fantasmal” están presentes en la (re)construcción de la identidad de Ocampo a lo largo del documental.

Además de ser un texto que dialoga con las afinidades estéticas de ambas artistas, *Las dependencias* es un ejemplo excepcional de la representación fílmica del trabajo doméstico femenino y del mundo afectivo que resulta en las relaciones en el ámbito familiar, nueva temática

⁴ Ambas mujeres empiezan a trabajar para Ocampo desde la década de los cuarenta hasta la muerte de la escritora en 1993.

⁵ Silvina Ocampo fue artista, escritora de cuentos, poesía y teatro (también escribió cuentos y poemas infantiles), además de reconocida traductora (dominó el inglés y el francés antes que el castellano). Formó parte del grupo Sur—su hermana Victoria fundaría la prominente revista y editorial del mismo nombre—entre los que se encontraban dos de los escritores consagrados de la literatura argentina del siglo veinte: Jorge Luis Borges, que sería gran amigo de la escritora, y Adolfo Bioy Casares, el que sería su marido desde 1940. Con ellos, colaboró en dos importantes antologías—*Antología de la literatura fantástica* (1940) y *Antología poética argentina* (1941). Entre los ocho libros de cuentos publicados por la autora, se encuentran su primera obra *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959) y *Los días de la noche* (1970). También publicó varios libros de poemas, entre los que destacan *Enumeración de la patria* (1942) y *Lo amargo por lo dulce* (1962). Recibe el Premio Nacional de Poesía en 1962. A pesar de ser prolífica durante su vida adulta, no tuvo el reconocimiento y fama del público hasta prácticamente la década de los ochenta, donde se produce una revaloración crítica de su obra y que resulta en el “descubrimiento” general de la autora por el público. Sobre la vida y obra de Ocampo, véase Domínguez y Mancini (2009).

⁶ Las otras cinco escritoras argentinas incluidas en el ciclo fueron Mariquita Sánchez de Thompson, Ana Perichón de Vendeuil, Encarnación Ezcurra, Juana Manso y Regina Pacini.

⁷ El uso de las gafas no es una simple cuestión de estética personal. Como indica Deborah Martin (2016: 7): “Their quirky, elongated shape [...] dialogues with the more general meditation on constructions of visual or ‘film star’ femininity (including, then, her own authorship and its performance)”.

emergente en el cine argentino y latinoamericano contemporáneo⁸. Este enfoque fílmico del trabajo doméstico, en particular el realizado por la mujer, refleja la relevancia de esta ocupación laboral (incluyendo el cuidado y atención a otros) que se ha convertido en uno de los sectores económicos de mayor crecimiento actual en América Latina (Gorbán, 2015)⁹.

Al igual que fuera de la pantalla, donde sindicatos y agrupaciones no-gubernamentales luchan contra la invisibilidad de estas mujeres y la precariedad laboral de esta ocupación¹⁰, la figura de la empleada doméstica en el cine latinoamericano actual deja de ser una figura fílmica marginal para convertirse, dentro de este subgénero, en un personaje central y protagonista de las dimensiones afectivas del trabajo doméstico en la esfera familiar (Shaw, 2017)¹¹.

Estas nuevas representaciones se alejan de los estereotipos, en particular los provenientes de la fotonovela y el melodrama¹², donde la criada es bien una figura virtuosa en el ámbito doméstico (frente a una figura materna negligente) o bien futura esposa en “romances alegórico-nacionales entre clases sociales” (Skvirsky, 2020: 4). El nuevo tratamiento fílmico de esta subjetividad radica en la conexión afectiva y la dimensión emotiva tanto positiva como negativa que regulan las dinámicas interpersonales entre la empleada y los miembros que conviven en la esfera doméstica, en particular con la señora de la casa. La complejidad afectiva se revela por un lado en las diferencias de poder y de jerarquía social, con estrategias de dominio por parte de la señora—el llamado *maternalismo*¹³—y la resistencia o negociación de la empleada—como ejercicio de su agencia como

⁸ En la representación fílmica del trabajo doméstico femenino en el cine latinoamericano contemporáneo destacan películas bien acogidas por el público y la crítica tales como *Domésticas* (Fernando Meirelles y Nando Olival, Brasil, 2001), *La nana* (Sebastián Silva, Chile, 2009), *La teta asustada* (Claudia Llosa, Perú, 2009), *¿Qué le dijiste a Dios?* (Teresa Suárez, México, 2014), *Que Hora Ela Volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015), sin olvidar el gran éxito de *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018).

⁹ La pandemia global en la que vivimos todavía ha mostrado precisamente la increíble crisis y precariedad existente en el sector de salud, cuidado y atención a mayores, especialmente en las residencias de la tercera edad y hospitales. El informe de Oxfam del año 2020, titulado “Time to Care” precisamente hace hincapié en la desvalorización y precariedad que existe en el sector de cuidados y trabajo doméstico a nivel global como un factor crucial que contribuye al problema sistémico y estructural de la desigualdad económica y social, especialmente para la mujer. Ver: <https://views-voices.oxfam.org.uk/2020/01/the-daily-unoaid-work-that-greases-the-wheels-of-the-global-economy> [12/03/2021].

¹⁰ Desde hace una década, diferentes países latinoamericanos han creado o reformulado las leyes sobre el servicio doméstico: Bolivia, Colombia, Costa Rica, Uruguay, Argentina, Brasil, Chile y Perú. El caso de México, cuya reforma laboral en este sector fue reciente, en el 2018, subraya la importancia del cine como herramienta de concientización social, ya que la gran popularidad de la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) fue decisiva en la movilización social en la promulgación de los cambios legislativos que se aprobaron ese mismo año. Esta misma película ha sido usada en los EEUU precisamente con el apoyo de Cuarón, en las demandas de visibilidad, justicia social y regularización legal del trabajo doméstico por parte de la National Domestic Workers Alliance.

¹¹ En particular, el cine argentino ha aportado sustancialmente a la representación de esta otredad, con películas de ficción como *Cama adentro* (Carlos Gaggero, 2005), *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009), *Viudas* (Marcos Carnevale, 2011), *Nosilataj. La belleza* (Daniela Seggiaro, 2012), *La paz* (Santiago Loza, 2013), *La novia del desierto* (Cecilia Atán y María Pivato, 2017).

¹² Ver: Butler Flora, Cornelia (1989).

¹³ Por *maternalismo* se entienden todos aquellos actos y comportamientos por parte de la “señora” que a pesar de presentarse como amistosos o generosos (por ejemplo, a través de regalos) tienden a infantilizar a la empleada frente a un sentimiento de superioridad por parte de la señora (Osborne, 2020: 53).

sujeto—en actos o momentos de liberación y ruptura (Osborne, 2020). En este sentido, *Las dependencias* es desde su mismo título y en su doble significado un reflejo de este nuevo impulso cinematográfico: por un lado, en su referencia al espacio doméstico y a los cuartos donde todavía habitan Elena y Jovita en el presente narrativo de la filmación, junto con objetos con los que se identifican, un *mise-en-scène* que predomina durante la mayor parte de la cinta; por otro lado, en la emotividad e intimidad de cada mujer en la conexión afectiva con Silvina Ocampo, la “señora” para la que trabajaron la mayor parte de su vida adulta.

La mirada de Martel se enfoca en la representación de Elena y Jovita como sujetos femeninos únicos, cada una con una historia e identidad fascinante que compite en protagonismo con Ocampo; más aún, estas dos mujeres son presentadas como testigos de excepción de la vida íntima y personal de la escritora. Shaw (2017: 127) afirma que los sirvientes son “figuras centrales” en Martel para entender “la anatomía” de uno de los temas recurrentes de su poética: “la identidad de la mujer burguesa argentina”. Precisamente, el diferencial de clase que Jovita y Elena encarnan como empleadas al servicio de Silvina Ocampo—perteneciente a una de las familias con más realengo aristocrático de este país y por tanto considerada figura por excelencia de la élite argentina—es uno de los elementos fundamentales y fundacionales de la autoconstrucción como sujeto que estas dos empleadas hacen de sí mismas y de la relación afectiva con la señora.

En este sentido, el concepto de “respetabilidad” es referente clave en la construcción y proyección de esta otredad femenina, especialmente para las mujeres trabajadoras que históricamente han sido devaluadas y marginalizadas (Skeggs, 1997)¹⁴. Como veremos más adelante, la idea del decoro, de las buenas maneras, de estima/reconocimiento y de dignidad como sinónimos del “ser respetable” que tanto Jovita como Elena usan en su discurso, se entrelazan y confluyen con cuestiones de clase, género y sexualidad.

Por consiguiente, durante el film Martel enfatiza el privilegio de la escritora y lo (re)presenta a través de la información que provee la narración de sus sirvientas sobre una mujer ocupada enteramente a la literatura, a socializar en tertulias y viajes, y desocupada de cualquier trabajo doméstico, además del numeroso material de archivo (grabaciones de vídeo en blanco y negro en la que se muestra el lujo en los espacios domésticos, momentos de ocio en que la autora aparece con amigos y familia, fotos de viajes trasatlánticos, correspondencia) que evidencian su posición de élite como miembro de la alta burguesía. En una entrevista realizada sobre la investigación llevada a cabo para el documental, Martel afirma que fue una revelación descubrir

¹⁴ Para Skeggs, las teorías feministas han “olvidado” que la pertenencia de la mujer a una clase socioeconómica específica es el elemento definitorio y crucial en su construcción subjetiva y en sus relaciones homosociales. Según esta socióloga, en referencia particular al hablar de las mujeres trabajadoras, la “respetabilidad” como signifiante de la categoría/categorización de clase ha sido usado dentro de la sociedad patriarcal y capitalista como un “mecanismo crucial” en la marginalización y “patologización” de este grupo social: “[La respetabilidad] No sería algo que desear, que probar y que alcanzar si no hubiera sido construido como la propiedad de esos ‘otros’ que han sido reconocidos y legitimizados” (Skeggs, 1997:2).

en Ocampo a “alguien que ha naturalizado tanto su superioridad sobre el otro [...] vivía con naturalidad la servidumbre” (Kratje, 2020: 1).

Sin embargo, Martel subvierte esta naturalización de la jerarquía social en la visible transgresión que se construye y proyecta en su film: para entender quién fue Silvina Ocampo, es imprescindible reconocer la existencia de estas dos mujeres como sujetos con un profundo conocimiento de la personalidad y del privilegio de Ocampo como mujer, artista y aristócrata. En *Las dependencias*, Jovita y Elena son presentadas a la audiencia como las verdaderas protagonistas del documental y se plantea desde el comienzo el posicionamiento radical de la mirada de Martel, que tal y como expresa la crítica Teresa de Lauretis (1989:35) al hablar de un cine feminista, se trata de “cómo llevar a cabo otra visión: construir otros objetos y sujetos y formular condiciones de representatividad de otro sujeto social”.

Como analizo en este trabajo, *Las dependencias* no es solo un texto reflexivo y subversivo, sino además un film transgresor en su cuestionamiento de conceptos tradicionales de género y sexualidad. Martel introduce hacia el final de la historia uno de los cuentos de Ocampo, “Las vestiduras peligrosas” (1970), texto que pone de relieve la intencionalidad crítica de la escritora con el machismo, las normas heteronormativas que regulan “lo femenino” como construcción sociocultural, así como la homofobia y la violencia hacia la diferencia, todos rasgos constitutivos y fundacionales de la sociedad patriarcal. La inclusión de este cuento como estrategia metapoética por parte de Martel, además de ser un guiño de complicidad hacia Ocampo en su crítica a la heteronormatividad sistémica en la sociedad, añade un último matiz de complejidad en la representación de Elena y Jovita.

Como sujetos con voz y conocimiento, las dos protagonistas participan en este diálogo intertextual y sofisticado que rompe de manera completa y total con las expectativas esperadas por la audiencia en su rol como empleadas domésticas. El hecho de que Martel emplace a estas voces marginales como centrales en esta última faceta de la representación de Silvina Ocampo, muestra y ejemplifica el aspecto transgresor de la mirada de la cineasta al plantear al espectador subjetividades femeninas que desafían estereotipos y jerarquías establecidas.

2. El afecto doméstico: Espacios interiores e intimidades femeninas

El documental comienza con un claro marco referencial y metapoético: entre los créditos se incorporan tres escenas que anticipan al espectador la relevancia de lo doméstico y el protagonismo de las empleadas en la reconstrucción de la figura de Silvina Ocampo. La cámara abre con una toma que se eleva verticalmente, desde una calle con árboles y coches, por la fachada de un edificio de apartamentos hasta su último piso; al mismo tiempo escuchamos la llamada de un teléfono; el corte de la cámara retoma en un recorrido lento por el espacio de una cocina: una

alacena, varias plantas, un ventanal, sillas, una mesa que ocupa un lugar central, sartenes y cazuelas mientras una voz de mujer contesta explicando su participación en el documental de Martel: “Vinieron a filmar [...] estuve grabando toda la mañana [...] Sí, un documental.” La autoconciencia de la empleada en su importancia como sujeto de conocimiento presagia desde el comienzo la revaloración de su subjetividad e identidad: “como hace cincuenta años que la conocí, estuve toda la vida con ella...”.

Martel enfatiza en esta introducción la voz del sujeto femenino, subrayando así el testimonio oral como fuente de conocimiento que importa, intencionalmente separando la voz del cuerpo de Jovita. Esta estrategia inicial de Martel refleja, como afirma la crítica Gertrude Koch (1985: 144) hablar de un cine feminista, de “subvertir el módulo básico de la mirada”. La directora comienza desmontando varios referentes clásicos del documental como texto cinematográfico convencional y androcéntrico: por un lado, elimina la voz narradora, en particular la voz masculina y omnipotente—la llamada *Voice of God*—y por otro, no se incluye la figura de la cineasta en el film ni con su voz ni su presencia física¹⁵. En su lugar, privilegia el lugar y los objetos de la esfera doméstica-laboral y las protagonistas que son Jovita y Elena.

Inicialmente la cámara ofrece al espectador la espalda de Jovita mientras se muestra el espacio—la cocina—y los objetos que definen su rol doméstico—cazuelas, sartenes, teteras—que la emplazan históricamente como sujeto subalterno. En la siguiente toma con cámara fija, aparecen Jovita y Elena, curiosamente “interpretando” su antigua ocupación: Jovita, que además de ocuparse de las tareas domésticas fue la costurera de Ocampo, cose con hilo y aguja; y Elena, la secretaria personal de la escritora, consciente de la construcción de la escena exclama: “No traje la máquina”, en referencia a la máquina de escribir que presentará ya en la última escena de los créditos. La artificialidad de la escena les provoca risa y los comentarios irónicos de Jovita en estos fragmentos presagia la complejidad de estas dos mujeres más allá de los estereotipos de su ocupación laboral.

La presencia de Jovita y Elena, desde este marco de los créditos y en el mismo inicio de la historia no deja de ser sorprendente: Martel no incluye ninguna imagen de Silvina Ocampo, ni ninguna introducción en la narración que dé información de ningún tipo sobre la “señora” que es, a fin de cuentas, el objetivo del filme y del ciclo “Seis mujeres”. Al contrario, el documental comienza con un videoclip en blanco y negro y sin sonido de esta casa donde vivió Ocampo y donde todavía residen Jovita y Elena; se muestran los salones con estanterías llenas de libros, una

¹⁵ La voz masculina narradora típica del documental clásico connota una posición de absoluta autoridad y conocimiento que se enfatiza aún más por su naturaleza incorpórea fuera de tiempo y lugar definidos, corroborando así su poder y conocimiento sobre el sujeto y tema del texto documental. Además, la figura visible y presente del director/a del documental es también una característica frecuente dentro de los tipos de documental establecidos por el crítico Bill Nichols: expositivo, interactivo, reflexivo y performativo, con la excepción del observacional que la figura autorial del cineasta no aparece tomando distancia de la realidad que la cámara recoge. *Las dependencias* no pertenece a ninguna de estas categorías, afirmando así la idea de la idiosincrasia de la poética de Martel como cineasta.

chimenea y un despacho. La continuidad en la siguiente escena, ya en color y con sonido, pasa a ese mismo despacho en el presente narrativo del documental con la imagen de Elena alrededor de papeles y con su máquina de escribir; inmediatamente después, el corte de la cámara vuelve a la cocina y a Jovita en este espacio doméstico, abriendo la ventana y sentándose a coser.

La presencia y el protagonismo del filme reside en las empleadas, sus espacios y sus tareas, y Ocampo es construida como una ausencia, o una presencia “espectral” que Martel presenta a través de este fragmento en blanco y negro y el merodear de la cámara en la casa y sus espacios, un “tour” inicial de la casa que demarca el nivel aristocrático y privilegio de Silvina Ocampo. La cámara, en estos fragmentos en blanco y negro de la casa en su esplendor pasado, “adquiere estatuto de personaje” (Kratje, 2017: 20) y se convierte durante toda la historia en uno de los tres “pivotes de la trama” junto a Elena y Jovita (*Ibíd.*: 19).

Martel captura fundamentalmente el aspecto afectivo del relato de ambas mujeres en sus observaciones en relación a Ocampo. Es este un aspecto característico ya de la poética de la cineasta salteña, en el que lo emotivo “complica” las interacciones personales en una manera tal que “expone la complejidad social asociada con el género, la raza, la sexualidad y la pertenencia a una clase social” (Selimovic, 2018: 10). Jovita expresa su relación con Ocampo desde una concepción tradicional de “lo femenino” que se asocia a la ropa y la apariencia física, así como en las poses y comportamientos de la mujer.

En su primera intervención, ya hace hincapié en la idea de la feminidad asociada a la belleza de la mujer en términos de aceptación y sociabilidad. Explica que su tía, que es quien la lleva para que conozca a Ocampo, le dice lo siguiente: “ponte guapísima porque vas a conocer a la mujer más importante de la Argentina”. El énfasis en parecer lo más atractiva posible enmarca ya desde este primer encuentro la cuestión de clase, de “respetabilidad”: Jovita, la mujer joven, emigrante y en busca de trabajo remunerado se “mide” ante la mirada de autoridad y respetabilidad naturalizada de Ocampo, definida en este sentido como “la mujer más importante de Argentina”. Este pasaje hace evidente la relación entre clase y género en la autoconstrucción y presentación de Jovita como sujeto femenino y la importancia de la apariencia ante la mirada de la ‘otra’. La ropa se convierte en el significante de una feminidad aceptable entre estas mujeres (a pesar de la diferencia de clase) y crucial en la relación de afecto entre ambas, ya que Jovita se convertirá en la modista de Ocampo.

Más aún, Martel introduce un elemento más al mostrar cómo la idea de respetabilidad no solo se entrelaza e informa las normas de género sino también con la sexualidad. En su relato, Jovita expresa una sutil tensión homoerótica al hablar de este primer encuentro y las emociones que despierta en ella: “Estaba [...] imponente, con un camisón y un deshabillé¹⁶ haciendo juego, todo esfumado, rosa, celeste y blanco [...] era una belleza. Yo me quedé encandilada con la señora”. Las

¹⁶ Jovita parece decir “un deshabillera” que se refiere a una apropiación de la palabra francesa “deshabillé” y que la Real Academia Española traduce como “salto de cama”.

elipsis de la cita reflejan la expresión entonación de absoluto “encandilamiento” que provoca la primera visión de la escritora. Es más, Jovita lee en este encuentro una reacción similar de Ocampo hacia ella: “Bueno, y la señora también me miró y parece que fue un flechazo de las dos”. El “flechazo” expresa esa primera sensación de “amor a primera vista” que Jovita expresa explícitamente al afirmar esta conexión inmediata entre ellas ante la cámara. Al enmarcar este primer encuentro dentro de una retórica que simula una relación romántica, Jovita expresa figuradamente lo que para ella fue una atracción personal y única entre ambas mujeres. Más importante aún, desde el punto de vista de este diferencial de clase, Jovita parece confirmar a la audiencia que encarnó una “respetabilidad” sobresaliente ante la mirada de Ocampo. Además, para corroborar la reciprocidad de estas emociones y esta fascinación mutua, Jovita termina esta anécdota compartiendo a la audiencia las palabras que Ocampo dijo hacia su tía: “Algún día te la voy a robar”.

Curiosamente, esta frase adquiere un doble significado en esta relación y los roles asignados a la relación criada-señora. Por un lado, a pesar de la connotación de humor de las palabras de la escritora, éstas sin duda manifiestan el poder de la jerarquía social y el sentido de propiedad que Ocampo posee al ser la “señora” que empleará a Jovita como su mucama, una declaración pública de la relación de subordinación esperada. Por otro, y en referencia al sentido figurado que Jovita emplea como paralelo a esta “pasión” femenina, Ocampo recurre al concepto tradicional de la mujer como objeto o triunfo final de la conquista amorosa por parte del hombre en la sociedad patriarcal, una posición masculina de poder que asume Ocampo en esta interacción. Al incluir este pasaje como el primero que presenta de la relación entre criada-señora, Martel presagia a la audiencia el rol subversivo que esta empleada-protagonista tendrá a lo largo del documental. Si bien la mirada de Jovita puede ser interpretada literal o figuradamente como expresión de un deseo homoerótico, transgresor de una mujer a otra, se hace visible al mismo tiempo la dinámica de poder y de jerarquización de parte de Ocampo en relación a su pertenencia de clase.

En su narración ante la cámara, Jovita hace hincapié en el desarrollo del afecto femenino entre ella y la señora, particularmente en el transcurso de las tareas más cotidianas, en las que como señala hay siempre un matiz de homosocialidad femenina que la empleada enfatiza en el “hacer juntas” o “estar juntas”, el cual trata de difuminar los límites tradicionales de la jerarquía social que la relación laboral establece en el ámbito doméstico. Jovita explica la rutina del desayuno y del día repitiendo esta conexión femenina: “Nos encontrábamos las dos en la cocina para preparar el desayuno. Lo hacíamos entre las dos”.

En esta misma cotidianeidad la criada explica que Ocampo iba constantemente de su dormitorio a la cocina para verla trabajar, y afirma: “Ella lo que quería era que estuviéramos cerca. Yo efectivamente le cepillaba el pelo, le hablaba, le contaba cosas y la acompañaba”. En esta descripción, sorprende el tono y comportamiento íntimo al tratarse de dos mujeres adultas; más aún, la escena puede leerse también como una en la que Jovita se convierte por un momento

en una “niñera” que cuida de una Ocampo convertida en “niña”¹⁷. Jovita construye un espacio nuevo en esta relación afectiva, fundamentalmente porque subvierte el poder y la “infantilización” que caracterizan por norma las acciones de la señora en su ejercicio de poder y jerarquía. Es más, Jovita repite y reclama esta posición de poder ejercida con Ocampo. En otro momento de su testimonio, recrea un diálogo entre ambas en el que ella se presenta como una figura que da seguridad y conforta a la escritora frente a sus muchas inseguridades personales: “Usted es hermosa. [Por Ocampo] ‘Tú, que me quieres ver hermosa, pero no es así. Soy horrible’. [...] Yo la veía hermosa, y era hermosa. Bueno, ese complejo nunca se lo pude quitar”. Jovita reinscribe su papel como figura maternal frente a la infantilización de la “señora”.

Al otro lado de Jovita está Elena, un sujeto femenino diferente tanto en sus tareas como en su personalidad. Mucho más reservada que Jovita en su relato, definitivamente ocupa también otras responsabilidades en su rol como secretaria. Martel presenta una dinámica afectiva entre Elena y Ocampo desde una educación formal que Jovita no posee; las primeras imágenes de Elena son siempre entre papeles y dibujos de Ocampo, ocupando la mesa del despacho o sentada en la biblioteca. En las escenas de las que Elena aparece, la gran máquina de escribir, una enorme Imperial 70, está siempre a su lado; también la vemos frente a una extensa colección de libros, objetos e imágenes con los que se va definiendo su identidad femenina en el film.

En otras ocasiones la presencia de la máquina se escucha en la casa, anunciando la transición de espacios y de escenas, entre la cocina y el salón-despacho, los lugares que marcan la presencia de ambas empleadas. En su comportamiento ante la cámara, Elena se muestra más cautelosa y discreta que su compañera en su apertura como sujeto femenino. Por ejemplo, cuando Elena habla de su primer encuentro con Ocampo, menciona únicamente su edad: “Yo tenía veintipico de años y ahora tengo *tatata* [...]” ocultando a la cámara y a la audiencia su edad actual. El afecto con Ocampo, como relata en un principio al hablar de sus tareas, se establece a un nivel intelectual. En sus ratos libres, nos dice Elena, ella hace traducciones que Ocampo revisa voluntariamente y le anima a continuar: “A mí me gustaba hacer esas traducciones. Y entonces ella me decía: ‘muy bien’. Lo aceptaba también o lo corregía. [...] Yo aceptaba todo lo que ella quería”. El afecto se crea a través de una admiración por la pasión intelectual que Elena muestra por el francés y por traducir (se infiere que es un pasatiempo y no un trabajo remunerado).

Si en el caso de Jovita la ropa como objeto material y su resultado, la apariencia frente al otro, son fundamentales en su manera de concebir lo “respetable”, en el caso de Elena es el ser reconocida en su faceta intelectual y en realizar traducciones que Ocampo “estime” y estén a su altura intelectual. Elena acepta en este momento este otro tipo de subordinación, paralela a su rol como empleada y subalterna en la escala social, convirtiéndose figuradamente en una alumna-

¹⁷ Como dato anecdótico señalar que cuando Jovita comenzó a trabajar para Ocampo en 1949, tenía 24 años de edad; Ocampo, 46.

admiradora de la señora que de esta manera mantiene su posición de superioridad frente a su “alumna”.

Como faceta intelectual dentro de su representación subjetiva, Martel muestra a Elena expresando su erudición al hablar y cantar en francés, lo cual contrasta con las imágenes de Jovita en sus tareas de cocina y costura, que son las que predominan en el documental. Más aún, si Jovita comenta y describe en detalle sobre la apariencia física y comportamientos de Ocampo en esta primera parte de *Las dependencias*, Elena es introspectiva y observadora de las emociones y sentimientos que observa en la señora: “Silvina Ocampo no demostraba lo que le pasaba dentro. A veces yo la veía seria, pero me daba cuenta que no era conmigo personalmente, que algo le pasaba”.

Elena describe a Ocampo como una figura obsesiva de su trabajo: en la corrección compulsiva de sus escritos, que la secretaria corregía incansablemente, nos dice; en esconder los sentimientos tras el trabajo, curiosamente una imagen en la que Elena misma se refleja. Como detalle, la diferencia en el relato de ambas empleadas: mientras que Jovita describe ese primer “flechazo” entre la señora y ella como su primer recuerdo, Elena comenta sus metas personales cuando la conoció: “Me gustaba correr carreras con la máquina, o sea, escribir más rápido, y escribir sin mirar. Lo logré”.

Al contrario que Jovita en su énfasis de intimidad y conexión total con la “señora”, Elena entiende y es consciente del límite que demarca la jerarquía social y la diferencia entre ella y la señora. Explica que en una de las cartas desde que le escribió desde Europa—Martel intercala imágenes de estas cartas cuyo saludo es siempre “Querida Elenita”—Ocampo le propuso a Elena que se tutearan; sin embargo, ella rechaza este gesto, con conocimiento pleno del diferencial de poder establecido en la relación: “En una de las cartas me ofrece—porque no sé cómo llamarlo, tutearla. [...] y le dije que no [...] yo la había tratado de usted, y seguía tratándola de usted”. Elena es absolutamente consciente de las estrategias en juego: primero, en la libertad y ejercicio de superioridad de Ocampo para llamarla con el diminutivo “Elenita”, que por una parte es cariñoso y cercano; por otra, sería inconcebible pensarlo de Elena hacia la escritora ya que, tal y como infiere, tratarla de tú y no de usted significaría un intento de tratar de ocultar o difuminar los límites existentes en la relación laboral y el diferencial de clase entre ambas.

Aquí se hace palpable el rechazo por parte de Elena, en su incomodidad con el uso del verbo “ofrecer” de la señora que, según ella, no corresponde a su posición de poder. Su valentía de no acceder a esta petición en lo que sería negar la autoridad de Ocampo como la “señora”, es el ejemplo más claro de Elena de su toma de conciencia como empleada y del ejercicio de esta estrategia de resistencia como sujeto subalterno.

Sin embargo, el hermetismo de Elena para hablar de sentimientos más allá de la conexión intelectual se rompe hacia el final de esta primera parte del documental, en donde Martel ha ido intercalando numerosas fotos de Silvina Ocampo en las que la escritora aparece en multitud de poses, sola o acompañada. Ocurre además a partir de un comentario de Jovita al describir a

Ocampo y su figura, de nuevo con un matiz femenino y sensual al declarar que la escritora “tenía un porte espectacular [...] era muy *sexy*”. El uso del adjetivo *sexy* es particularmente sorprendente en la ruptura de la demarcación de límites entre criada-señora, y es obviamente un momento que Martel captura y reformula a Elena, quien responde: “Yo la describiría *sexy* en el modo de conquistar a las personas [...]. Hay una foto que luce las piernas bien derechitas [...] unas piernas hermosas que envidiaría Marlene Dietrich [Elena ríe]”.

Martel intercala la mencionada foto mientras escuchamos estas primeras palabras de Elena para volver inmediatamente a enfocarse en ella y en su risa final, un instante revelador que descubre a Elena como sujeto femenino y con deseo propio. Es este un acto de la mirada provocado por lo que Roland Barthes (1981: 26) define como ‘*punctum*’: el elemento de una fotografía que, como si se tratara de “una flecha”, “atraviesa” espontáneamente a la persona que mira provocando un afecto, un sentimiento. En Elena, el ‘*punctum*’ revela el matiz sensual de su mirada en la manera explícita al hablar sobre las piernas de la “señora” revelando de manera quasi-metonímica el afecto y admiración total de Elena por Ocampo¹⁸.

Más importante aún es la mención a Marlene Dietrich y el efecto que provoca su propio comentario: la referencia sofisticada a un icono de la bisexualidad, transgresora de las normas de género y sexualidad, ampliamente conocida y celebrada en la actriz; y la risa que insinúa el reflejo de esta faceta identitaria de la actriz en la concepción compleja del deseo femenino, al referirse no solo a Ocampo como objeto de la comparación, sino a ella también como sujeto de su enunciado.

Martel presenta a Jovita y Elena como las figuras fundamentales de esta historia cuyo testimonio las proyecta como sujetos únicos, como voces que no se someten ni conforman totalmente bajo el estereotipo de mujer subyugada o pasiva debido a su rol como empleadas al servicio de Silvina Ocampo (Katje, 2020). La cineasta también presenta y construye a las dos mujeres en contraste con las otras voces y presencias que aparecen en el filme: la misma Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, y Juan José Hernández y Ernesto Choo, escritores y grandes amigos de la escritora. La diferencia con Silvina es la más llamativa, ya que el film es sobre su persona y es el centro del relato de las criadas. Sin embargo, es claro que en contraste a la presencia activa de Jovita y Elena en la casa en el presente narrativo de la historia, Ocampo es construida por Martel como una presencia ausente.

Por un lado, como mencionamos anteriormente, se presenta a través del recorrido de la cámara en silencio y en blanco y negro por las dependencias vacías, en donde no aparece ninguno de sus ocupantes pasados ni actuales. En otros instantes, estos fragmentos van acompañados de la voz de Silvina Ocampo recitando algunos fragmentos de sus poemas de una manera tal que

¹⁸ El ‘*punctum*’, según Barthes (1981: 59), funciona como una manera de conceptualizar el deseo de una manera más orgánica y completa del sujeto objeto de la mirada: “es un modo sutil de ir más allá-como si la imagen lanzara el deseo más allá de lo que se nos permite ver: no solo apunta hacia el resto de la desnudez y la fantasía de una praxis, sino hacia la absoluta excelencia de un ser, cuerpo y alma juntos”.

subraya la construcción de Ocampo como una presencia espectral. Esta sensación de ausencia se complementa con numerosas fotos y vídeos de archivo en blanco y negro—sola o en compañía de otros, entre los que destacan Adolfo Bioy Casares y su hermana Victoria—que en cualquier caso reafirman la distancia entre el espectador y esta figura enigmática que el documental pretende descubrir, desvelar.

A diferencia de la figura espectral de Silvina, que fue su compañera y esposa por gran parte de su vida, Adolfo Bioy Casares es otra presencia importante en el documental, cuyo afecto y sensibilidad se hacen patentes en su relato, ofreciendo detalles tanto personales como profesionales de la escritora. Es significativo que Martel no lo coloca en ningún espacio de la casa que reconozca el espectador ni se ofrece ningún contexto visual desde dónde habla. Más aún, Bioy Casares tampoco aparece junto a ninguna de las empleadas, ni siquiera las menciona directamente, lo cual subraya la jerarquía y dinámica de poder de la relación del “señor” con la servidumbre.

Su testimonio sin embargo es importante porque ocupa un lugar intermedio entre el mundo doméstico que tiene a Jovita y Elena como protagonistas, por un lado, y la esfera pública de Silvina Ocampo como artista e intelectual por otro, un mundo en el que la escritora estaba rodeada de figuras masculinas, en particular las de Jorge Luis Borges y el propio Bioy Casares. Esta información y este otro mundo exterior lo representan en el film *Hernández y Choo*, que intencionalmente Martel los presenta fuera de cualquier espacio doméstico: están en un parque de árboles desde donde la cámara, en una toma, muestra su distancia con el edificio de la casa, el espacio privado e interior que habitan las empleadas.

El significado metonímico de Martel no pasa desapercibido: son figuras opuestas a Jovita y a Elena ya que hablan desde un punto de vista “externo”. Los dos conversan sobre la personalidad de Ocampo como escritora, poeta e intelectual. En su discusión sobre las características idiosincráticas de su escritura incluyen menciones directas a algunos poemas y cuentos, y en particular se refieren a “Las vestiduras peligrosas” como ejemplo de la poética de Ocampo en temas que incluyen la violencia, la estética de la crueldad, la transgresión de las normas de género y por supuesto la relación entre amos y siervos.

Martel se reapropia de estos comentarios para incorporar este cuento en la parte final de su film, estableciendo un diálogo intertextual que tiene de nuevo a Jovita y a Elena como protagonistas. La intertextualidad se refiere aquí no solo a la incorporación del cuento en el documental como un elemento narrativo más para descubrir quién fue Silvina Ocampo, sino más importante aún, como estrategia narrativa en el significado y el efecto que el cuento produce en Jovita y Elena.

La intencionalidad de Martel es ofrecer una lectura y una mirada crítica, respectivamente, de la relación criada-señora que se presenta dentro del cuento y en su film. Como apuntó la pensadora francesa Julia Kristeva al acuñar este concepto, es imposible separar el texto de su contexto sociocultural y de la matriz ideológica en la que no solo es producido sino también

recibido: lo literario y lo social son inseparables y forman parte de un todo. Por lo tanto, la intertextualidad funciona aquí como herramienta de análisis de la dinámica de poder en la esfera laboral-doméstica y la representación de las diferencias de clase en relación a la mujer en la sociedad occidental contemporánea¹⁹.

3. Transgresiones peligrosas: performatividad femenina y voces feministas en *Las dependencias*

“Las vestiduras peligrosas”, cuento que aparece en la colección *Los días de la noche* (1970), narra la historia entre dos mujeres: Piluca, una mujer trabajadora con valores tradicionales y religiosos, es contratada como modista por Artemia, una mujer burguesa que se dedica a crear y lucir sus propios diseños. En sus salidas nocturnas en solitario, esta ropa revela su cuerpo de manera explícitamente sexual; progresivamente, cada salida representa un atuendo más revelador y atrevido que escandaliza en la misma proporción a su empleada. Precisamente, el propósito de Artemia es su desafío a todo recato social, un conservadurismo que Piluca encarna. Artemia transgrede así las normas de género patriarcales que limitan su libertad como mujer para mostrar su cuerpo, su sensualidad y sexualidad de manera pública.

La historia incluye las noticias de periódico que Artemia lee a Piluca cada mañana sobre lo que les ocurre a otras mujeres en el mundo—Budapest, Tokio y Oklahoma—al vestirse con la misma ropa que ella: son violadas por un grupo de hombres anónimos. Piluca, al atemorizarse y tratar de prevenir que finalmente violen a su señora, le sugiere ponerse un traje masculino que Artemia acepta llevar. Esa misma noche, un grupo de hombres anónimos y “amorales”—este adjetivo añadido al grupo parece indicar su homosexualidad²⁰—no solamente viola sino que además la asesina, como se describe al final del cuento, “por tramposa” (Ocampo, 1970: 51).

Las lecturas críticas sobre este cuento señalan ciertos elementos que caracterizan la poética ocampiana, en particular la relación entre clases sociales diferentes que representan Piluca y Artemia, así como los puntos de vista contrarios sobre la femineidad que cada mujer representa. Piluca encarna los valores de una femineidad tradicional y católica, que pone a la mujer en el ámbito doméstico para preservar su “pureza” en la esfera privada y en sus roles de esposa fiel y madre abnegada. Piluca representa un personaje tipo de la “respetabilidad” de la mujer

¹⁹ Kristeva acuña el término intertextualidad y formula las bases teóricas de lo que será un concepto fundamental de la crítica y análisis literarios, desarrollando así mismo otras ideas relacionadas con la intertextualidad tales como dialogismo, productividad, transposición e ideograma. La raíz conceptual de la intertextualidad se encuentra en el filólogo ruso M. Bajtín, el cual propuso el carácter dialógico de todo discurso y de la indeleble presencia de un contexto lingüístico, literario, cultural y social en la emisión, recepción e interpretación de todo texto. Ver: Kristeva (1980).

²⁰ La inclusión del adjetivo amoral en el final del cuento para describir al grupo de hombres contrasta con las tres menciones anteriores donde no se incluye ningún otro matiz para describir a los violentos.

trabajadora: se muestra y actúa dentro de los límites estrictos de lo esperado, asumiendo los valores heteronormativos del recato y decoro como ideales fundamentales de ser mujer, así como acatando fielmente su rol subalterno como empleada. De ahí que si bien se escandaliza cada vez más con su señora, al mismo tiempo le confecciona las ropas que Artemia diseña, las cuales son un visible desafío a las normas de género tradicionales y representan el reclamo de su libertad personal para crearse a través de su ropa y exhibir su cuerpo, tal y como ella quiere, cada noche.

Otras características que aparecen en el cuento son la crueldad y la violencia que aparecen como sistémicas en la sociedad patriarcal en contra de la mujer y su libertad como individuo. A pesar de haber sido escrito hace más de medio siglo, los temas que se tratan en este cuento son de completa actualidad: las consecuencias en la mujer en su desafío de los roles de género tradicionales, la cultura de la violación en la que se culpabiliza a la víctima, el feminicidio y la globalización de esta represión compulsiva contra la mujer que se rebela contra la heteronormatividad.

La crítica también ha enfatizado en “Las vestiduras peligrosas” la idea de la feminidad como representación, una “puesta en escena” que enfatiza la espectacularidad de Artemia de cada salida o “estreno” (Zapata, 2005: 261) y que resulta en “una *performance* erótica” cuyo objetivo es “explorar y descubrir su cuerpo en público” (Mascioto, 2011: 247). Estas ideas remiten a la filósofa Judith Butler en su ensayo pionero *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) en las que Butler explora y critica la construcción de la identidad femenina en la ideología heterosexual hegemónica. En su opinión, el género es en sí un acto performativo que necesita repetirse e imitarse para construirse, al mismo tiempo que va reforzándose como construcción social. Artemia usa esta *performance* de la feminidad como una “herramienta de rebeldía social” en su desafío a las restricciones que la sociedad patriarcal exige a la mujer modestia, decoro y ocupar un espacio, el doméstico (Mengolini, 2018: 247). Más aún, cuando al final Artemia también “interpreta” vestirse de hombre, este acto performativo resulta ser una transgresión aún mayor en y para la sociedad sexista.

En ambos casos, es claro que Ocampo muestra que la hegemonía heterosexual y heteronormativa castiga siempre a la mujer que protesta y resiste: es violada, como ocurre con las otras mujeres que aparecen como noticia de periódico; o es violada y asesinada, como ocurre con Artemia cuando trata de “imitar” al hombre y es descubierta. Esta estética de la crueldad, a la que tanto remite Ocampo en sus obras, funciona aquí como método de control y castigo social, en el que el espectáculo público del cuerpo acuchillado “transmite simbólica y metonímicamente las relaciones de poder y control” del sistema patriarcal en el ámbito social (Mengolini, 2015: 48).

La elección de Martel en incluir este cuento en *Las dependencias* sirve como medio para profundizar sobre la personalidad de Ocampo y la cineasta lo hace literalmente al traer el cuento de fuera a adentro; es decir, del “exterior” que corresponde a los comentarios analíticos por parte de Hernández y Choo, al “interior” de la casa que representa la faceta más personal y privada de

la escritora. La inclusión de las empleadas como parte de este diálogo intertextual comienza con una escena donde vemos a Elena leyendo titulares de periódico en un diario, recortes de historias que Ocampo coleccionaba y que muestran el interés de la escritora por noticias relacionadas con temáticas de género y sexualidad.

Elena menciona dos noticias que hablan sobre casos de transexualidad, con información sobre cuestiones médicas y legales del cambio de sexo; un anuncio sobre la venta de una muñeca hinchable, además de dos noticias de agresiones sexuales que el espectador ve entre las páginas del diario y que reflejan la propia estética de lo grotesco y la crueldad de Ocampo²¹. Los límites entre lo real y lo literario en Ocampo se problematizan bajo la mirada de Martel con esta presentación de Elena y se enfatiza a través del testimonio de Jovita sobre cómo Ocampo desafiaba el decoro y las buenas maneras del vestir. En esta intertextualidad se crean claros paralelismos entre el cuento y la realidad, con Jovita como Piluca y Ocampo como Artemia.

En este fragmento del documental, Jovita describe esta rebeldía de Ocampo en relación con la ropa que, como en Artemia, es una herramienta de construirse frente al mirada del otro. Dice Jovita: “Cada cosa se le ocurrían que eran descabelladas. Yo le decía que no, que eso no. [Por Ocampo] ‘No, no, tú házmelo porque a mí me gusta así’”. La modista pone el ejemplo de que Ocampo cortó las mangas a una camisola que le había hecho ella porque quería un chaleco, un acto que Jovita lo tacha de “disparate” y recrea de manera expresiva su respuesta en ese momento: “Ay qué horror, pero qué es eso” que provoca la risa de Ocampo.

La recreación de este recuerdo representa bien el contraste entre el estándar de “respetabilidad” de Jovita, que moldea lo femenino apropiado, y la ruptura del molde y del límite en la escritora, tal y como se presenta la relación entre Piluca y Artemia en el cuento. Martel incluye otros dos ejemplos más que Jovita describe sobre la libertad de Ocampo en su ejercicio de libertad como mujer para expresar su sensualidad, tal y como hace Artemia. La empleada expresa cómo la escritora mostraba sin pudor su cuerpo, por ejemplo con escotes reveladores: “Usaba las camisas desprendidas hasta aquí [Jovita pone su mano entre el pecho]. ¿No se va a resfriar? [Por Ocampo] ‘No, no tengo frío’ [Jovita ríe]”. Martel incluye en este fragmento del relato de Jovita una última referencia al cuento en el hecho de que Artemia se vista como hombre, al mencionar la modista cómo a Ocampo le encantaba vestir pantalones que ella misma le hacía.

Si, por un lado, esta intertextualidad con “Las vestiduras peligrosas” ofrece al espectador una faceta de Ocampo como escritora feminista claramente desafiante de los límites impuestos a la mujer para crearse con plena agencia y voluntad, al mismo tiempo Martel cuestiona qué tipo de mujer tiene acceso a este ejercicio de libertad e independencia en la sociedad patriarcal: aquellas que pertenecen a una élite social que encarna no solo Artemia sino también Ocampo. Es decir, si el documental muestra con claridad el diferencial de clase entre Jovita y Elena con

²¹ Los titulares de estas dos noticias son los siguientes: “Una mujer desnuda hacía autostop para escapar al sátiro”; “Un italiano de 23 años es víctima de 3 mujeres”.

Ocampo, la inclusión del cuento enfatiza así mismo el privilegio de la mujer burguesa frente a las otras que no tienen acceso ni las circunstancias favorables para ejercer ciertos tipos de ruptura de las normas sociales.

Sin embargo, lo que nos presenta Martel en el final de este fragmento, momento climático del film, es vislumbrar la potencial subversión del ‘otro’. En esta escena final de diálogo con el cuento Ocampo desaparece totalmente y se muestra a sus empleadas domésticas en el instante donde se interpreta la toma de conciencia de su posición subalterna en relación a la escritora, ejecutado a través del ejercicio de su voz y conocimiento como sujetos. Este momento expresa agencia en la apropiación estratégica de las reglas y normativas sociales que revelan al mismo tiempo las relaciones de poder en la esfera doméstica. Como diría de Lauretis, este es un posicionamiento feminista por parte de Martel (1989: 113) en “la lectura crítica de la cultura, en la interpretación política del texto social, del sujeto social, y la reescritura de los discursos fundacionales de nuestra cultura”.

En esta escena final se muestra a Jovita y a Elena juntas; a diferencia del momento inicial cuando se presentaban por primera vez en la cocina, Jovita está ahora junto a Elena en el salón-despacho repleto de libros. Ya no cose sino que tiene entre sus manos un libro del que lee en alto y ante la cámara y nosotros como audiencia el final de “Las vestiduras peligrosas”. Es éste un acto consciente y deliberado, que revela a una Jovita no ya como una encarnación de Piluca sino como sujeto enunciante y lector del final del cuento, una posición que la coloca fuera del rol doméstico y subalterno, mientras Elena a su lado la escucha.

La continuidad de esta escena muestra a Elena que también ha subvertido su rol: de secretaria y “alumna” de Ocampo, a escritora, creando su propia historia de rebeldía y transgresión de las normas sociales. Recita de memoria a la cámara una fábula escrita por ella misma: la historia de una mujer, Filomena, que envenena a su marido Filemón—“más linda está que nunca Filomena que enviudó” —para así poder casarse finalmente con la persona que ella amaba. La risa de Elena al terminar su fábula indica una complicidad con la estética de Ocampo en la crueldad y en lo grotesco, pero más importante aún en el desafío total de su personaje femenino para matar al hombre que le impide como mujer ser feliz.

En esta historia, Filomena se ha convertido en una especie de Artemia que en este caso se venga en última instancia de la opresión que encarna su marido. Martel muestra en estas últimas secuencias “momentos de ruptura ideológica” que, como la crítica Deborah Martin (2016: 16) explica, funcionan en Martel como transgresión o subversión de las ideologías hegemónicas sobre clase, sexualidad y género y que en *Las dependencias* tienen como protagonistas de excepción a Jovita y Elena. Con este final, Martel muestra que la figura de la empleada doméstica deja de ser un sujeto subalterno en su reclamo de conocimiento, voluntad y agencia propia, una representación de la “otredad” que rompe así mismo con las expectativas de la audiencia en torno a representaciones tipo o estereotípicas sobre el trabajo doméstico femenino.

4. Conclusiones

En esta su primera representación cinematográfica de la empleada doméstica, Lucrecia Martel traza ya en *Las dependencias* lo que serán las líneas generales de su poética: un enfoque en las relaciones que se desarrollan en la esfera familiar, en particular las femeninas, y las dinámicas de deseo y poder que se establecen en la relación criada-señora, una de las nuevas temáticas emergentes en el cine contemporáneo de América Latina. El elemento inédito y único que plantea Martel es mostrar y representar las diferencias de clase como parte integrante y fundamental de la relación personal y afectiva entre Silvina Ocampo y sus empleadas. La idea de respetabilidad, que refleja la posición subalterna de Jovita y Elena frente a Ocampo, perteneciente a la élite burguesa argentina, es el eje alrededor del cual Martel presenta cómo se desarrollan las dinámicas afectivas que resultan, como muestro a través del análisis textual y fílmico de ciertas escenas y momentos de la narración, en el ejercicio tanto de relaciones de subordinación por parte de la señora como de estrategias de resistencia por parte de la empleada. En este mundo afectivo femenino destaca el deseo homoerótico, sin duda transgresor en relación a la jerarquía social y a la heteronormatividad que expresan a su manera tanto Jovita como Elena.

Un punto central de este artículo es presentar así mismo cómo el tratamiento de estas relaciones sociales y la diferencia de clase es construida y proyectada por Martel desde un posicionamiento subversivo, transgresor, en su mirada como cineasta feminista. Destaco en mi análisis el protagonismo de la presencia y voz de las empleadas como protagonistas en contraposición con la presencia espectral de Ocampo y la posición secundaria de las voces y presencias masculinas en el film. Este es un posicionamiento crítico de las relaciones sociales en la sociedad patriarcal: Martel privilegia la otredad que encarna la empleada como subalterna y mujer versus la presencia erudita masculina para resaltar y al mismo tiempo subvertir la jerarquía de clase y el sexismo existentes en la sociedad. Finalmente, usa como recurso el diálogo intertextual, incorporando el cuento “Las vestiduras peligrosas” como herramienta crítica y sutil de la figura de Ocampo. Si, por un lado, el cuento pone en evidencia los límites que impone el patriarcado a la mujer, al mismo tiempo Martel problematiza la posición que la escritora presenta en su cuento en relación en la naturalización que hace de la diferencia social en las protagonistas, un reflejo paralelo a la relación entre Jovita y Ocampo.

Como resultado de esta intertextualidad, *Las dependencias* presenta una aproximación feminista en la toma de conciencia de las empleadas, a través del cambio de espacios y objetos de la esfera doméstica y de su posicionamiento como sujetos femeninos: en Jovita de cocinera y modista, a lectora que enuncia el final del cuento de Ocampo; en Elena, de secretaria y alumna, a escritora de sus propios textos subversivos. *Las dependencias* abre una crucial vía de la representación fílmica de la diferencia de clase en la doméstica como subjetividad femenina emergente dentro del panorama cinematográfico contemporáneo en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2008): *New Argentine Film: Other Worlds*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barthes, Roland (1981): *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. por Richard Howard. New York: Hill and Wang.
- Butler Flora, Cornelia (1989): “Domestic Service in the Latin American Fotonovela”. En: Elsa Chaney, Mary García Castro y Margo L. Smith (eds.): *Muchachas no more: Household workers in Latin America and the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press: 143-159.
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Domínguez, Nora y Adriana Mancini (2009) (ed.): *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Gemünden, Gerd (2019): *Lucrecia Martel*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gorbán, Débora (2015): “Representaciones sociales en disputa: los procesos de selección de trabajadoras del cuidado entre familias de clase media en la ciudad de Buenos Aires”. En: *Trabajo y sociedad*, vol. 25. Disponible en: <https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad> [24/05/2021].
- Kristeva, Julia (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. New York: Columbia University Press.
- Koch, Gertrude (1985): “Ex-changing the Gaze: Re-visioning Feminist Film Theory”. En: *New German Critique*, vol. 34, pp. 139-153.
- Lauretis de, Teresa (1987): *Technologies of Gender: Essays in Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martel, Lucrecia (1999): *Las dependencias* (1999): [Documental]. Dir. Lucrecia Martel, Prods. Lita Stantic, Ana de Skalon.
- Martin, Deborah (2016): *The Cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.
- Mascioto, María de los Ángeles (2011): “‘Las vestiduras peligrosas’ (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción”. En: *abeache*, vol. 1, n.º. 1, pp.157-166.
- Mengolini, Clara (2015): “Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo”. Tesis de doctorado, Graduate School of Vanderbilt University. Disponible en: <https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/13988> [02/02/21].
- _____. (2018): “La performance como herramienta de rebeldía social en los cuentos de Silvina Ocampo”. En: *Chasqui*, vol. 47, n.º. 2, pp. 245-255.

Ocampo, Silvina (1970): “Las vestiduras peligrosas”. En: *Los días de la noche*, Madrid: Alianza.

Osborne, Elizabeth (2020): “Moving Beyond Maternalism: Negotiating Models of Womanhood in *La nana*, *Cama adentro*, and *Hilda*”. En: Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro (coords.): *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, pp. 53-74.

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

Kratje, Julia (2017): “Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo”. En: *Imagofagia*, vol. 15: pp.1-21. Disponible en: <http://www.asacca.org/imagofagia> [15/02/21].

_____. (2020): “Contagiosas, sinuosas, insinuanes: La naturaleza de las voces insumisas en *Las dependencias* de Lucrecia Martel”. En: *Revista Digital DocuDAC*, n°. 4. Disponible en: <http://www.revistadocudac.com.ar> [15/02/21].

Rangil, Viviana (2007): “En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel”. En: Viviana Rangil (ed.): *El cine argentino hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 209-220.

Selimovic, Inela (2018): *Affective Moments in the Films of Martel, Carri and Puenzo*. Londres: algrave Macmillan.

Shaw, Deborah (2016): “Intimacy and Distance: Domestic Servants in Latin American Women’s Cinema: *La mujer sin cabeza* and *El niño pez*”. En: Deborah Martin y Deborah Shaw (eds.): *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*. Londres: I.B. Tauris, pp. 123-148.

Skeggs, Beverley (1997): *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*. Londres: Sage Publications.

Skvirsky, Salomé Aguilera (2020): “Must the Subaltern Speak? On *Roma* and the Cinema of Domestic Service”. En: *FORMA*, vol. 1, n°. 2, pp.1-34.

Zapata, Mónica (2005): “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”. En: *Pandora: revue d'études hispaniques*, vol. 5, pp. 251-262.