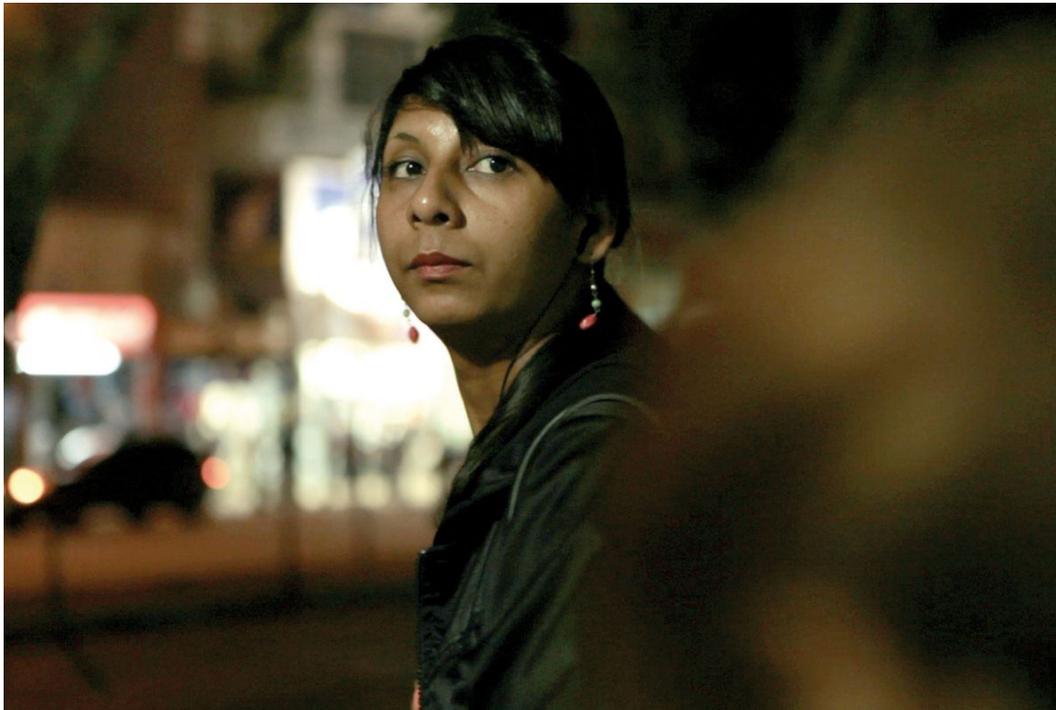


Dandismo intempestivo. La cadencia del trabajo doméstico en *Réimon* de Rodrigo Moreno

por Julia Kratje*



“En los tiempos que corren, no estamos simplemente adelante, sino también detrás del fordismo”, dice Jacques Rancière (2014: 154). El tiempo que cada día se consagra para procurar los medios de subsistencia afecta de diferentes formas la oposición entre trabajo y no trabajo. Sobre todo, cuando se trata de un trabajo intermitente, a domicilio, en condiciones precarias, de pequeña explotación. Sin embargo, algunas figuras que recorren el cine contemporáneo modulan el campo de lo posible hacia nuevas ficciones que sacuden las representaciones cristalizadas. Esta afirmación de la igualdad puede, a veces, despegarse de las relaciones de fuerza preexistentes, habitar zonas de pasaje, atravesar las fronteras simbólicas para imaginar otros mundos sensibles.

Ramona (Marcela Dias) trabaja como empleada doméstica por horas en departamentos y casas acomodados de la ciudad de Buenos Aires. Como vive en Florencio Varela, zona sur del conurbano bonaerense, tiene que viajar hasta la Capital combinando colectivos y trenes. Mientras limpia, ordena las sábanas o cocina, en uno de sus lugares de trabajo una pareja de jóvenes intelectuales (Esteban Bigliardi y Cecilia Rainero), que la apodan afectuosamente “Réimon”, comparte con amigos la lectura en voz alta de *El capital*.

Si *Un mundo misterioso* (Rodrigo Moreno, 2011) ponía en escena el desencanto de quienes ya no saben qué hacer con tanto tiempo ocioso, *Réimon*, el largometraje de Moreno¹ que fue estrenado en los festivales internacionales de Buenos Aires y Mar del Plata en 2014, está centrado en el uso del tiempo con relación al trabajo y su desmantelamiento o precarización.

En *Réimon*, el vínculo entre cine y trabajo está planteado en dos niveles: el diegético (cómo una empleada doméstica organiza su rutina laboral) y el metatextual (cómo es producido el propio discurso audiovisual). El film se ocupa, justamente, de exponer diferentes dimensiones del trabajo en la actualidad, tomando como punto de partida al cine mismo como trabajo –un listado detallado de los gastos de producción y del tiempo empleado para hacer la película da cuenta de la estructura económica desde los créditos iniciales, con un enfoque ensayístico que pone de relieve el modo artesanal de elaboración. A su vez, el film, realizado a través de un circuito independiente (no contó con aportes del INCAA), se articula en torno al problema de las relaciones sociales de producción.

El argumento está hilvanado por la lectura de la obra de Marx. Las recitaciones prolongadas no tienen fines pedagógicos o militantes (no intentan ordenar el

¹ Nacido en Buenos Aires en 1972, Rodrigo Moreno estudió dirección en la Universidad del Cine. Dirigió los largometrajes *El descanso* (junto con Ulises Rosell y Andrés Tambornino, 2001), *El custodio* (2006) y *Un mundo misterioso* (2011).

campo visual ni conferir un tono de autoridad sobre la interpretación), sino estéticos: como en *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967) –“*Un film en train de se faire*”, según dice la placa– el personaje que termina de leer a Marx levanta la vista y mira de frente a la cámara. La teoría de la plusvalía sirve para apuntar el lugar irreductible desde el que se filma a la empleada doméstica. *Réimon* focaliza las implicancias de una igualdad, a partir de la apropiación del espacio y del tiempo por parte de la protagonista, sin pretender reducir la brecha –de clase, de género– irreductible.



Una mirada que parece adherirse al registro documental sigue desde cerca la rutina laboral de Ramona. El film se detiene en acciones cotidianas desprendiéndose del modelo realista de presentar el espectro de lugares comunes asociados a las labores domésticas. Levemente, la impresión de realidad aparece horadada: no se simula un espacio y un tiempo narrativos coherentes y sin costuras, no se recurre a la técnica del plano/contraplano ni abundan los primeros planos o planos subjetivos, tampoco la narrativa implica el camino a una resolución. El mundo ficticio está montado con ciertas discontinuidades que iluminan el dilema ético que está en la base de las

decisiones formales: en la medida en que expone sus procedimientos de interpelación –el sonido de la claqueta, miradas a cámara– el film vuelve visibles las marcas de su enunciación.

La película no se subordina a una causa política que la antecede o acecha desde la exterioridad; lo político, en un sentido no restringido, es una dimensión que radica en la forma. Mostrar a una mujer haciendo minuciosamente las laborales domésticas tiene su principal antecedente en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975). Si bien en esta película de tres horas y media la protagonista es una mujer belga de la pequeña burguesía, viuda, ama de casa y madre, el ritmo y el orden de las rutinarias tareas de servicio aparecen tratados con una perspectiva minimalista, en extensos planos secuencia. Pero en *Réimon* no hay, a diferencia del film de Akerman, sobresaltos. Moreno se aparta de organizar linealmente la historia de Ramona. La escena del comienzo se sitúa en un momento de pausa respecto a la rutina: el día de franco. No hay una progresión en términos de pasado-presente, sino la alternancia de tiempo libre y trabajo, espacialmente construida a partir de los desplazamientos entre la metrópoli y el conurbano.

La inconmensurabilidad de clases está puesta en escena: la película evita hablar por una clase a la que el cineasta no pertenece; no se arroga el poder de inventar lo que otro piensa o siente. Como una suspensión de la desigualdad, la actitud corporal de Ramona trastoca su lugar en la jerarquía social. “Evidentemente la aristocracia no es sólo una cuestión de los aristócratas”, observa Moreno (2014). Así, el film toma distancia de un cine costumbrista que hace de cada personaje un signo de su rol preestablecido, enfatizado por diálogos declamatorios. Y es esta misma disposición *aristocrática* la que diferencia a Ramona tanto de la figura del marginal (víctima del sistema, portavoz de utopías, antihéroe victorioso), abundante en el cine de los años sesenta, como de un personaje por completo “fuera de lo social” como Mona, la protagonista de *Sin techo ni ley* (Agnès Varda, 1985), o como de los

excluidos de *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) o del retorno a la naturaleza de *La libertad* (Rodrigo Alonso, 2001). En *Réimon*, el cuerpo de la empleada doméstica está casi siempre desplazándose, excepto en los momentos de detención del tiempo productivo: cuando se sienta a escuchar música, cuando se para frente al espejo, cuando se recuesta en su cama a ver televisión.



La protagonista es silenciosa, responsable, se comporta de manera refinada y cumple con naturalidad un trabajo que exige una vida sacrificada. La actriz que interpreta a Ramona, en efecto, no es profesional, sino una ex empleada doméstica que trabaja como guardia de seguridad en el edificio que habita la madre del director. Ramona es muy alta, se viste de negro con un sombrero estilo *vintage* que le da un aire de elegancia, se sienta sobriamente en el sillón a escuchar música de Debussy cuando no están los dueños de una de las casas en que trabaja, realiza largas caminatas con un ritmo acompasado y seguro. Los largos planos secuencia y *travellings* laterales siguen el andar de Ramona mientras sale por la madrugada a tomar el tren, pasea al perro o

atraviesa la ciudad. Incluso durante las horas tediosas que requieren los desplazamientos de la casa al trabajo y el retorno en transportes públicos en condiciones de hacinamiento, la cámara la acompaña de perfil, en lugar de conducir su avance o imponerle un tono compasivo y miserabilista a su rumbo diario.

El personaje de la empleada despliega una práctica que toma el propio cuerpo como objeto estilizado. Su andar distinguido, su sobria elegancia, la pose adoptada para escuchar música, la originalidad matizada en el vestir, son signos inesperados que oponen la interferencia del artificio a lo que da por sentado el sentido común. Este es el punto crítico, de desconfianza respecto al consenso social, que el film de Moreno produce a partir de un personaje sutilmente intempestivo.

Alan Pauls observa que la imaginación dandi es aún contemporánea porque “pone en tela de juicio tres persistentes credos culturales: naturaleza, trabajo, utilidad” (2013: 10). Si Ramona se acerca en algún detalle a esta manera de ser que caracteriza la práctica del dandismo es, precisamente, por una sensibilidad marginal, desplazada. Periférica, esta representación imaginaria de la figura del dandi tiene sus particularidades: en términos económicos, la disciplina de la empleada reproduce una vida ocupada por el trabajo doméstico en condiciones de explotación. No posee a su antojo el tiempo y el dinero. Su fuerza, la potencia del personaje solitario, no evoca el antagonismo de clases, sino que consiste en ocupar un lugar inadecuado, una franja fugaz que se desvía de los bordes al centro, sin por ello subvertir las fronteras de clase. Durante las jornadas laborales ocurre una forma esquiva de performance heterotópica. Se trata del *adagio* de una pose, en el sentido de una impostación circunstancial de alcances poéticos mínimos, aunque perturbadores: “No reproduce las cosas ‘como son’ (como se imponen imperceptiblemente); actúa *cómo podrían ser*. Su lógica –la lógica brechtiana del *no/sino*– es menos la contradicción (el dandismo no es dialéctico) que la torsión adversativa: una

especie de *pero*, de *sin embargo* digresivo, no tan preocupado por obstruir como por derivar, postular una alternativa, incluso delirar” (Pauls, 2013: 11). El film busca extraer de Réimon su gracia personal, “la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente” (Baudelaire, 2013: 219). Así, el punto de vista no intenta sortear la imposibilidad de conocer los sentimientos, percepciones y pensamientos de Ramona. Busca, en cambio, contemplar su propio ritmo.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (2013). “El pintor de la vida moderna”, en *El gran libro del dandismo*, Buenos Aires: Mardulce.

Moreno, Rodrigo (2014). “‘Réimon’ pone en evidencia la incomodidad de contar la clase baja desde la clase media”, entrevista realizada por Fernando G. Varea. Disponible en: <http://espaciocine.wordpress.com/2014/04/12/rm/>

Pauls, Alan (2013). “Prólogo. *Fuego artificial*”, en *El gran libro del dandismo*, Buenos Aires: Mardulce.

Rancière, Jacques (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*, Buenos Aires: Nueva Visión.

* Magíster en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM). Doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC-UBA). Becaria doctoral del CONICET con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE-FFyL-UBA). Docente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA). Correo electrónico: juliakratje@yahoo.com.ar