

Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado

Portrait and archive. Displacements between the public and the private

Resumen

Este trabajo propone analizar el cortometraje *Babás* (Consuelo Lins, 2010) a partir de dos cuestiones centrales: el uso particular del archivo y la noción de retrato (fotográfico, cinematográfico, pictórico) que se desplaza tanto de soportes como de significados. La directora parte de una fotografía encontrada en un archivo público y, desde allí, irá a buscar en el suyo propio el material necesario para hacer un homenaje a las niñeras. En esta búsqueda, la visita al pasado y su relación con la memoria se torna central, por eso el concepto de archivo, desde la redefinición que señalaron Michel Foucault y Jacques Derrida, servirá para abordar y reformular la escritura, la memoria, los cuerpos y sus representaciones. Lins somete las imágenes a prueba y especulación, las escruta para que digan lo que en principio no dijeron e intenta reconstruir a través de desplazamientos (de tiempo, espacio y soporte) una ausencia.

Palabras claves

Babás; cine; memoria; archivo; imágenes.

Abstract

This work suggests analyzing the short film *Babás* (Consuelo Lins, 2010) based on two central questions: the particular use of the archive and the notion of portraiture (photographic, cinematographic, pictorial) that moves about supports and meanings. The director starts from a photograph found in a public archive and from there she will search within hers for the necessary material to pay homage to the nannies. In this search, the visit to the past and its relationship with memory becomes central, that is why the concept of the archive, from the redefinition indicated by Michel Foucault and Jacques Derrida, will serve to address and reformulate writing, memory, bodies and their representations. Lins puts the images to the test and speculation, scrutinizes them so that they say what they did not say at first, and tries to reconstruct an absence through displacements (of time, space and support).

Keywords

Babás; movie; memory; archive; images.

Sumario. 1. Introducción. Memorias públicas y privadas. 2. Dispositivos y materialidades: la foto como origen del relato. 2.1 El archivo 2.2. Mirar de cerca y mirar de lejos: el problema de la distancia 2.3. El centro, la periferia y los límites de la representación 2.4. Rostros y cuerpos: el lugar del retrato 2.5 Foto y pintura 2.6 Retratos de grupo 2.7 Otras voces 2.8 Álbum familiar. 3. Conclusiones

Como citar: Staude, M. (2021). Retrato y archivo. Desplazamientos entre lo público y lo privado. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 2, 189-203.

<https://nawi.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/916>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n2.a11



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Mariela Staude

Universidad Nacional de las Artes/
Universidad Museo Social Argentino/
Universidad de Buenos Aires.
Buenos Aires, Argentina
marielastaude@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-0711-9034>

Enviado: 18/03/2021

Aceptado: 12/04/2021

Publicado: 9/07/2021

1. Introducción. Memorias públicas y privadas

Babás propone una reflexión sobre el modo particular en el que se teje la memoria personal y la historia social desde diversos registros (fotográficos, publicaciones diarias y periódicos, películas caseras, pinturas), todos los cuales conforman un archivo heterogéneo y desplegado en el tiempo. El documental indaga acerca de la esclavitud, el trabajo, los conflictos interraciales y la pobreza, sin dejar de poner en evidencia desde dónde se mira y quién encarna el punto de vista que articula el relato¹.

El análisis se detendrá en las particularidades y en los usos del “género retrato” a través de diversos dispositivos visuales. El film rescata a las clases sociales bajas, señalando la responsabilidad que tuvo (y tiene) la clase dominante respecto a su condición y vulnerabilidad y expone sus condiciones de vida y de trabajo. Pero lo que resulta especialmente revelador es que todo eso lo piensa en relación a formas específicas de representación: cómo fueron expuestos ciertos sujetos, de qué manera circularon esas imágenes, qué lugar ocuparon esos cuerpos en el espacio plástico y cómo la imagen los constituye, o niega, como personas.

2. Dispositivos y materialidades: la foto como origen del relato

Empezar con lo material. *Babás* pone en relación dos dispositivos “hermanos”: la fotografía y el cine. La hermandad está constituida por su origen común como imágenes mecánicas icónico-indiciales, y lo que esto implica en cuanto a formas de uso y circulación específicas, pero también debido a su capacidad de “apropiarse” y reproducir otro tipo de imágenes (dibujos, grabados, pinturas) e integrarlas en un nuevo contexto interpretativo. Más allá de sus similitudes, estos dos dispositivos también tienen diferencias notables: la ausencia o presencia del movimiento, la noción de temporalidad, la incorporación del aspecto sonoro y la posibilidad de construir narratividad. El film parte de una fotografía, imagen fija que congela un instante particular del pasado, y la indaga a través de una mirada móvil; le agrega tiempo, espacio y voz. La saca de la oscuridad del archivo y la expone a interrogantes que la reactualizan. Y, sobre todo, la inserta en un relato.

¹ Si bien es el único filme documental que realizó (hasta donde sabemos), la directora Consuelo Lins trabajó durante más de diez años con el gran cineasta y documentalista brasileño Eduardo Coutinho, y además reflexionó profundamente sobre cuestiones vinculadas a la imagen de archivo en la creación artística contemporánea, sobre el valor de los films domésticos y, en general, sobre aquello que se denomina *found footage*. Algunos artículos en los que ha trabajado estos temas son: “Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo” (2012) y “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos” (2010).



Figura 1. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Pero aquello que identificamos como “lo fotográfico” no desaparece, una vez comenzado el relato. Todo el film está “enmarcado” por un borde negro, que a veces funciona a modo de *caché* al encerrar la imagen en movimiento, y otras veces solo la contiene desde los márgenes superiores e inferiores. En ningún momento la imagen fílmica aparece plena en la pantalla, ni se extiende totalmente hacia los bordes. El enmarcado, entiendo, también sirve para unificar los diversos tipos de imágenes (fotográficas, fílmicas, pictóricas, y aquellas tomadas de diarios o publicaciones gráficas) y pone en evidencia que miramos siempre desde algún recorte; nunca estamos frente a una totalidad.

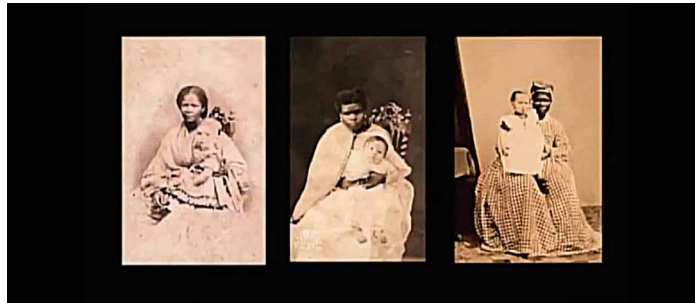


Figura 2. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Lo fotográfico también resiste en el documental poniendo en evidencia el juego entre inmovilidad y devenir de la imagen. Por momentos, la directora “congela” la proyección, “detiene” unos pocos segundos el fluir de la película para señalar y marcar algo que el movimiento hace pasar desapercibido. Foto y cine estarán presentes tanto para señalarse en sus respectivas carencias, como para complementarse y enriquecerse.

El film inicia con la cámara posada sobre el retrato fotográfico de una niñera negra. Inmediatamente, el cuadro se va abriendo y la imagen se va develando de a poco. La cámara de Lins se detiene en los detalles, funda una mirada nueva e íntima sobre ese documento, pone en evidencia que esa imagen no se ha observado lo suficiente, que no ha recibido la debida atención, mira, comenta, pregunta.



Figura 3. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

El trabajo con el archivo siempre implica selección y descarte. En este caso, la directora intenta salvar lo que otros han ignorado y desde allí inaugurar una nueva historia, que relea la versión “oficial” desde una perspectiva propia. El film es, a la vez, la historia de un descubrimiento, la posibilidad de una nueva mirada y la construcción de un nuevo relato acerca de las clases vulnerables y olvidadas del Brasil.

2.1. El archivo

Consuelo Lins encuentra lo que promete todo archivo: un tesoro. El repertorio de documentos e imágenes al que acude no se concibe como una especie de “templo sagrado” e incuestionable, como una verdad inmutable y eterna, sino más bien como un conjunto de materiales que invitan a ser repensados, como un repositorio desde el cual escribir las historias no-escritas, de los sujetos no vistos y de las voces históricamente marginadas. Ana María Guasch (2011: 46) señalaba la relevancia que adquiere en las prácticas artísticas actuales la investigación de la representación histórica y las distintas estrategias en el uso del material de archivo para reflexionar sobre las formas en las que el pasado se proyecta y representa en la cultura contemporánea.

La directora usó imágenes tanto propias como ajenas, y será ese vaivén lo que le permitió tejer un vínculo entre la historia de Brasil y la suya. Lins hace el trabajo de cualquier investigador: busca, reconoce, separa, jerarquiza e interpreta. Le da prioridad a ese rostro sobre otros que también habitan los archivos fotográficos históricos. El acento en la mirada sobre el objeto es una manera de darle el lugar que se merece. La película es una reflexión sobre el archivo y sobre el poder que tienen las imágenes, por eso estas aparecen desde las materialidades más diversas, como tiras de contacto, enmarcadas en portarretratos, como cuadros o incluidas en los periódicos de la época.

Jacques Derrida (1997, 18) señaló con precisión el vínculo indisoluble que existe entre el ejercicio archivístico y la destrucción, entre la memoria y el olvido: dirá que lo que permite la archivación es a la vez lo que la expone a la destrucción. En *Babás* indagar el archivo significa usarlo para dilucidar modos de presentación alternativos a los hegemónicos y para pensar cuestiones centrales en torno al tema del poder. Recordamos la clásica definición de archivo que nos da Michel Foucault (2005, 218-219):

El archivo es el "sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados" es todo lo que compone las relaciones enunciativas. Es un juego dinámico de reglas en una cultura, que proporciona la aparición, la manutención y la desaparición de los enunciados, garantizando la aparición de estos últimos como cosas y acontecimientos singulares. Estas reglas del sistema archivístico (puestas en acción en un momento dado por una práctica discursiva) posibilita la forma, la definición, la ruptura de la linealidad, el agrupamiento, la preservación y dispersión de los elementos que constituyen la totalidad de los enunciados. Entre la perspectiva de la tradición del pasado y de la ausencia de la función mnemónica, el archivo garantiza la subsistencia y la continua transformación de un campo discursivo. Hace que las cosas que fueron dichas (...) no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez.

La fragmentación, la heterogeneidad y la ruptura de la linealidad cronológica, centrales en el concepto de archivo de Foucault, son constitutivas de *Babás*. El film "salta" del pasado al presente, se conforma mediante imágenes de distintos orígenes que a su vez se funden en diversos soportes, la memoria personal y la crítica social aparecen fusionadas, las imágenes de archivo públicos conviven con las realizadas por la directora sin establecer mayores diferencias entre ellas. Intentaremos señalar cómo y por qué algunos enunciados, (en torno a lo femenino, la negritud, la esclavitud y el poder) "*brillan con intensidad*" en este nuevo relato y otros en cambio se presentan desde su "*extrema palidez*".

2.2. *Mirar de cerca y mirar de lejos: el problema de la distancia*

Las distancias. Un aspecto central en cualquier documental es establecer la distancia adecuada para abordar el mundo representado. Cuán lejos o cuán cerca debe estar la cámara de su objetivo. Cuán involucrada la instancia de enunciación frente a lo que cuenta. Reconocemos en *Babás* una distancia temporal, la fotografía del comienzo tiene más de un siglo y el relato cinematográfico que de ella se desprende nos es contemporáneo. Ese siglo de distancia habilita nuevas relaciones con la imagen, la aparición de diferentes voces y nuevas posibilidades de interpretación.

También están las distancias espaciales. Lins mira a la foto de cerca, utiliza planos detalles y cerrados, el movimiento de la cámara es lento y exhaustivo, el recorrido sobre ella no deja de registrar el más mínimo detalle. A este mirar de cerca se opone la lejanía. En el presente que impone la filmación las tomas que muestran a las niñas en la playa, acompañando a su empleadora, llevando los cochecitos, o aquellas en las que se las observa en la plaza cuidando y jugando con los niños comienzan, muchas veces, siendo planos generales para, de a poco, ir acercándose al objetivo.

¿Cuán de cerca puede mirar Lins a sus niñeras? ¿Las mira o las espía? ¿Qué derecho tiene a “invadir” su privacidad? ¿Es lo mismo observar fotografías que personas? El uso del archivo permite eso. Generar una distancia, construir un objeto de estudio que pueda ser diseccionado, analizado e interpelado sin invadir la intimidad de los sujetos.

La distancia frente al objetivo también evidencia el lugar que toma la directora: una mujer blanca, perteneciente a la clase media e intelectual de Brasil. Esa particularidad del narrador impone marcas en el enunciado. La instancia enunciativa se reconoce como parcial y deja establecido desde dónde habla, señalando en ese gesto también sus limitaciones. Lins mira a las niñeras de lejos².



Figura 4. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

2.3. El centro, la periferia y los límites de la representación

El análisis del espacio implica pensar en distancias, pero también en lugares. En su estudio sobre la representación pictórica de judíos, musulmanes, negros y gitanos Victor Stoichita (2016, 15-16) señalaba la importancia del borde, del límite de la representación como el lugar compositivo adecuado para ubicar a esas figuras de la otredad. Si el centro de la imagen suele estar destinado al sujeto principal (el que llevará adelante la acción, con el que solemos establecer un vínculo de empatía, el que detenta el poder y al que consideramos “normal” y digno de ser representado) o a los objetos que no debemos olvidar, las niñeras (antes las esclavas) aparecen marginadas del centro compositivo de las imágenes en las que aparecen. Consuelo Lins compara los films y las fotografías de archivo que encuentra en su investigación y las películas caseras de la familia. En ambos registros, los foráneos y los propios, los antiguos y los modernos, los que están en blanco y negro y los que están en color, la empleada doméstica se encuentra casi en el límite de lo visible, es “empujada” hacia el borde, siempre está amenazada por el recorte del marco. El centro de la composición sigue ocupado por las gracias

² Consuelo Lins plantea el mismo dilema que presenta Salles en *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). Ambos expresan en sus films la dificultad de hablar y encarar a sus propios empleados. Ellos y ellas están tan cerca (de la vida de los directores, de su historia y de sus afectos) que nunca se podrá romper la relación empleado-empedor, que es fundante entre ambas partes. Esta limitación se hace evidente y es motivo de reflexión en ambos documentales.

de algún niño blanco y rico, y el margen por la mirada atenta de la niñera, que lo cuida desde el borde del cuadro. Siempre en medio de escenarios familiares y al servicio de otros. Es así como la directora establece analogías que le permiten demostrar que las cosas no han cambiado tanto a pesar del tiempo y las distancias.

Sobre el límite del marco, fuera de foco, en segundo plano, esos parecen ser los espacios posibles que la fotografía y el lenguaje cinematográfico construyeron para albergar y poner en escena a las clases bajas y a las minorías raciales. Alcanzaría, en principio, identificar el lugar que ocupan esos cuerpos en la composición del encuadre para saber cuál es la clase social a la que pertenecen y qué peso tienen en la estructura social.



Figura 5. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

2.4. *Rostros y cuerpos: el lugar del retrato*

Volvamos al inicio. La fotografía encontrada en el archivo no es solo una imagen que pone en relación a blancos y negros (o cómo miran los blancos a los negros o como sirven los negros a los blancos), es también un retrato muy particular que permite observar cuán ambiguas pueden ser las representaciones visuales de las clases bajas y marginales. Recordemos algunas de las funciones del retrato tradicional:

Los retratos cumplen una aspiración doméstica y también social. Representan la familia, pero también la construyen. Aportan imágenes que confirman la estabilidad, la solicitud y el arraigo que desea la gente, y transmiten respetabilidad y dignidad a las visitas. Presentando familias ideales, alimentan el modelo y en muchos casos ocultan la realidad. Dan raíces a los hijos (...) Al mismo tiempo los retratos son una declaración de estatus: honor militar, virtud femenina, autoridad masculina y sobre todo clase (Gordon, 2017, 86).

Según las formas clásicas de composición de este género, la visión de tres cuartos de perfil del modelo se aplicaba a los clientes de estatus elevados, mientras que la vista frontal se destinaba a los de estratos inferiores. Esta afirmación, difícil de tomar como norma total y absoluta, se aplica con precisión en este caso. La mujer negra (la niñera y esclava, suponemos) mira de frente al objetivo, mientras el niño presenta el rostro levemente inclinado hacia el lado derecho. Pareciera que en

esta imagen se condensan las dos funciones antagónicas que involucran al retrato fotográfico: la que implica distinción social y la que sirve como instrumento de señalización. El retrato fotográfico impuso desde su origen un sistema doble capaz de funcionar tanto honorífica como represivamente (Sekula:1997: 140- 142).

Por su parte, la directora sugiere que esa mirada frontal de la niñera a la cámara se debe a la seguridad que la mujer siente al ser la que mejor conoce al niño y al mismo tiempo al hecho de saber que él también la quiere. Más allá de las posibles lecturas lo que aparece como evidente es que la complejidad de esta toma excede las convenciones compositivas.

Si en su origen los retratos estaban destinados a la población de altos recursos, a personas que se arrogaban algún tipo de jerarquía social, de a poco la práctica se va popularizando y democratizando hasta involucrar también a los estratos más bajos: esclavos, empleados domésticos, simples peones o vendedores ambulantes. No tenemos información adicional que nos permita saber por qué fue sacada esta fotografía, y eso desde luego limita nuestra comprensión de este objeto. ¿Era una persona estimada en la casa? ¿Era un regalo que le hacía la familia para la que trabajaba? ¿Formaba parte de una colección de postales? Lo que sí aparece como evidente es la tensión latente entre las formas jerarquizadas del retrato (pose, decorado, ropa) y la clase subordinada a la que pertenece el sujeto.

Podemos establecer acá un vínculo con lo que Jacques Rancière denomina “imagen pensativa”. Según este autor, una imagen de tal tipo daría cuenta de una indeterminación entre la noción común de la imagen como doble y la imagen concebida como operación de un arte. La imagen pensativa se sitúa en el medio de ambas, en una zona de indeterminación “entre pensado y no pensado entre la actividad y la pasividad entre arte y no arte” (Rancière, 2010, 105).

¿La mujer que posa es libre de hacerlo? ¿Podemos pensar en este retrato como el típico retrato ocupacional?³ ¿Es trabajadora o esclava? ¿Está ahí por su propia voluntad o posar para el fotógrafo formaba parte de las obligaciones que tenía para con sus patrones? ¿Ser fotografiada la hace sentir querida o señalada? Por otro lado, la cercanía afectiva con el niño también la ubica en un límite impreciso ¿Pertenece o no la familia? ¿Esta imagen formó parte de un álbum familiar? Es significativo que sea el niño (blanco y varón) el que termina de definirla; ella está en esa foto por ser la niñera *de...* la mujer se define a través de su opuesto, por su rol y por su ocupación más que como un sujeto en sí mismo.

Un comentario aparte merece la ropa. ¿Por qué la esclava posa usando la ropa de su ama? ¿La niñera ocupa el rol de la madre y por eso luce como ella? ¿Era una persona querida en la familia y eso

3 Este tipo de retrato es particular, porque se distingue del resto al brindar información concreta y relevante sobre la profesión de la persona retratada; fue un género que estuvo ligado al orgullo que el trabajador libre sentía por su profesión al sentirse, de alguna manera, participe necesario del crecimiento de las naciones. En el retrato ocupacional el modelo suele estar presentado con los objetos, poses y entornos característicos de su oficio (véase Miguel Ángel Cuarterolo, “El retrato ocupacional”, Memorias del VI Congreso de Historia de la Fotografía, Salta).

la habilitaba a usar la ropa de su señora? Si, para Rancière, la pensatividad de la imagen es esa relación entre dos operaciones que pone “a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos” (2010, 124), la imagen de la niñera y el niño condensa en sí misma toda una serie de marcas y operaciones que nos resultan, a primera vista, contradictorias y desafiantes.

La toma de un retrato era una práctica cultural y social prestigiosa. Hacerse retratar implicaba participar de una serie de procesos y convenciones, de rituales y preceptos entre los que se contaba vestir de “manera adecuada” para la ocasión. Pareciera que esa red de convenciones vinculada a la práctica y constitutivas del “género retrato”, pesaron más que el hecho de exponer a una esclava vestida como señora.

Todo retrato presenta un rostro. El rostro es la única parte del cuerpo que se considera con derecho a representar a un sujeto en su totalidad. El género del retrato ubica a la cara en el centro compositivo de su atención, y en ella se concentran los esfuerzos de alcanzar la mayor similitud y precisión posible. Si la fotografía muestra a la niñera de cuerpo entero la cámara cinematográfica empieza su recorrido deteniéndose sobre el rostro. Este cambio de plano no es menor, transforma un cuerpo en un sujeto. Stoichita (2016, 72) sostiene que el negro fue siempre un cuerpo antes que un rostro, negando de esa manera su carácter de persona. La cámara de Lins hace el recorrido contrario. Al empezar con un plano cerrado sobre la cara y desde allí iniciar el movimiento propone “empezar por el sujeto” y solo después llegar al cuerpo.

Parte del diálogo que se establece entre “lo fotográfico” y “lo fílmico” se juega en las posibilidades expresivas del movimiento de la cámara. Éste redefine y resignifica las imágenes. La lente se para en el rostro de la niñera para después abrir el plano, rodeándola e incorporando al niño de a poco. Ahora ya no es éste el que le da sentido a la mujer, (señalándola como *la niñera de...*) sino ella la que aparece en el centro de interés y reflexión de la directora.

2.5. Foto y pintura

Parte del archivo de imágenes que se presenta es una pintura de época. El realismo y ciertas escuelas pictóricas de perfil social ya habían ampliado la posibilidad de temas, situaciones y personajes dignos de ser tratados en el arte. La aparición de las clases bajas como motivo central de la representación existía en el arte antes que las fotos y las películas las multiplicaran enfáticamente.

El cuadro de Pedro II, emperador del Brasil, pone en escena el mismo tema de la foto: un ama de leche negra sostiene en brazos a un niño blanco ¿Qué puede mostrar el cuadro de ese vínculo que no aparece en la foto? Lins dice: el erotismo, el hombre desnudo, el vínculo amoroso entre la niñera y el niño no está exento de sensualidad. Quizás demasiado para la foto, siempre atada a su referente, siempre del lado de contar la “verdad”, de presentar una realidad existente por sí misma. El vínculo amoroso-erótico entre un niño y su esclava solo puede aparecer como interpretación (¿desliz?) subjetiva del artista, como licencia poética y no como un hecho concreto de la realidad a la que alude.



Figura 6. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010). Cuadro del emperador.

2.6. Retratos de grupo

En el film hay otros retratos que interactúan y resignifican al primero. Muchos de ellos podemos enmarcarlos en una subcategoría, como es la de “retrato grupal”. El retrato de grupo es el que pone en escena a una serie de personas donde lo individual queda subordinado, al menos en algún aspecto, a un grupo de pertenencia. Un conjunto en donde los sujetos forman parte fundamental de una unidad más compleja y que pueden tener como denominador común su profesión, su condición social, su origen étnico o su nacionalidad, entre otros.

En *Babás*, son las propias empleadas que la directora tuvo a lo largo del tiempo las que aparecen conformando un retrato de grupo. Lins las filma paradas una al lado de la otra formando una línea, estáticas y mirando a la cámara, como si tratara de reproducir el acto y la pose típica del retrato fotográfico: frontalidad y quietud frente al lente.



Figura 7. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Hacen falta dos “fotos”, no una, para poner en escena con precisión a estas mujeres. En la primera todas ellas se presentan vestidas con su propia ropa: remeras de distintos colores, pantalones, zapatillas. En una segunda “foto” todas visten la típica remera blanca que suelen usar las niñeras en

Brasil. Esa sencilla prenda de vestir se transforma en un “uniforme”, las consolida y distingue como trabajadoras, las expone como grupo antes que como sujetos particulares. Es mediante el uso de esa prenda (que relacionamos inmediatamente con las imágenes anteriores donde vimos a las niñeras vestidas de blanco) que se construye la idea de similitud, se niegan las diferencias y habilita pensarlas como un colectivo homogéneo, frente a la mirada de la cámara y como un grupo de empleadas, “las niñeras”, respecto a la directora.



Figura 8. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

Solo después de haberlas presentado en forma colectiva, mediante un plano general y de cuerpo entero, la directora les dedica un primer plano a cada una, y la voz over de la narradora nos dice sus nombres y cuantos años trabajaron al servicio de la familia. De esa manera, el anonimato parcial de pertenencia al grupo se disuelve por la identificación individual a través de sus rostros, nombres e historia.

2.7. Otras voces

El sonido, decíamos, es otro de los lugares donde foto y cine se separan y otro de los recursos utilizados para complejizar la representación de las niñeras. En el plano sonoro lo que se impone en primer lugar es la voz de la narradora que estructura el film del comienzo al final. Las imágenes, en principio, sirven de ilustración y apoyo a lo que esta voz narradora expone. Pero esta voz omnipresente va a ser complementada por otras. La directora no solo muestra a sus empleadas y nos cuenta sobre ellas, sino que también las escucha. No es casual que parte de lo que oímos en boca de las niñeras sean cuestiones referentes a derechos laborales, condiciones de empleo, condiciones de vida precaria o paga insuficiente. Estas voces que complementan a la primera evidencian que, más allá del amor, cuidar niños es un trabajo y las que hablan son trabajadoras que exigen derechos.

El espectador tendrá acceso a la historia y al pasado de las niñeras por ellas mismas, lo que implica, además, exhibir su propio “archivo”. Vemos a varias mostrar a cámara fotos y retratos de sus familiares o seres queridos y abrimos las puertas de sus casas. Si los retratos fotográficos, pictóricos y filmicos que la directora recupera de los distintos archivos eran mudos, con el film adquieren cuerpo y

voz. Las niñeras dejan de ser solo personajes “mirados”, “hablados” e “interpretados” por otros; ahora participan de manera activa en la construcción de su propia imagen.

2.8. Álbum familiar

La película construye una narración que toma cuerpo y se hace materia a través del álbum familiar, que aparece evocado al final. Pocos objetos encarnan la relación amorosa que tenemos con algunas imágenes y todo lo que en ellas se juega en el plano de lo afectivo y de la memoria personal, como este dispositivo. El álbum fotográfico es un “mini archivo” de la vida doméstica; en él se conserva lo que importa, lo que merece ser recordado, los acontecimientos fundantes de la familia (nacimientos, bautismos, casamientos, vacaciones, muertes). En él habitan los que pertenecen, aquello que vale la pena ser guardado, mirado y atesorado. Nada produce tanto placer como las fotos de nuestros niños ni tanta melancolía como la imagen de aquellos que ya no están. El álbum familiar “construye” la familia ideal.

Podemos pensar al álbum como un relato, porque muchos de ellos solían respetar un orden cronológico, estructurarse en épocas o “capítulos”, proponer una historia con escenarios, acciones y actores (principales y secundarios). Además, tiene forma de libro, tapas, hojas, carátulas y título. Como un diario íntimo o una bitácora de viaje, el álbum fotográfico se ubica en el límite difuso entre lo público y lo privado, guarda secretos que esperan ser encontrados, tarde o temprano, por otros.

Este objeto articula, de manera sutil pero decisiva, el ámbito del film con el de la fotografía y con él se clausura el documental.



Figura 9. Fotograma de *Babás* (Consuelo Lins, 2010).

3. Conclusión

Resulta difícil acceder, discutir e interpelar la historia (tanto personal como colectiva) sin recurrir de alguna manera a las representaciones en las que esta se conserva. La directora intenta relacionar el tiempo pasado con el presente, y lo hace mediante distintos tipos de imágenes, sonidos, palabras y documentos en los cuales se inscriben, de alguna manera, los recuerdos. Los recursos visuales y sonoros, la materia constitutiva de las fotos y el cine, son depositarios de la memoria social, y es a través de ellos que se articula la dicotomía ausencia/presencia, uno de los ejes centrales del documental.

El film pone en evidencia, entre otras cosas, que estamos frente a un mundo fundamentalmente femenino. El ámbito de lo doméstico, el cuidado de los niños y la atención del hogar, fue y sigue perteneciendo a las mujeres. Son ellas, de un lado y otro de la cámara, de un lado y otro de la historia, las que interpelan y aparecen interpeladas.

La condena y la marginalidad de las que son víctimas las clases vulnerables y las minorías raciales no solo se advierte desde el lugar social que ocupan. La falta de imágenes, o de reflexión sobre las mismas, es otra manera de opresión sobre ellas, otra forma de ignorarlas y hacerlas desaparecer. Consuelo Lins hace dos cosas a la vez: reflexiona sobre las niñeras (antes esclavas, ahora trabajadoras) y sus condiciones de vida y también sobre las formas de representación a las que fueron sometidas, y la influencia que esto tuvo en nuestra percepción sobre ellas.

De una foto única, inmóvil y anónima de archivo, se pasa al relato dinámico y actual del film, de la unión de ambos emerge el álbum familiar. La construcción de ese álbum lleva toda la película, idas y vueltas entre las historias personales y sociales, lecturas e interpretaciones sobre registros y soportes, voces nuevas que aparecen para completar un relato inconcluso. Solo después de ese trabajo de reflexión y contemplación, la fotografía anónima pasa a formar parte de una estructura superior que la cobija.

El documental de Lins puede entenderse como un acto de justicia y como un gesto político, y ello por varios motivos: porque piensa a los que no fueron pensados, porque le da voz a los que no la tuvieron, porque convierte en protagonistas a los actores secundarios de la historia, porque pone en el centro de atención y ordena su representación desde lo históricamente marginado, lo que durante siglos solo mereció ocupar la periferia.

Consuelo Lins hace propia una imagen foránea, íntima una imagen pública y la ubica en el centro de su álbum familiar. Con esa acción incorpora, por fin, a las niñeras como parte de la familia.

Referencias bibliográficas

- Cursino, A. & Lins, C. (2010). O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão. Comunicação e Cultura*, 17, 87-99.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (2005). *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Gordon, L. (2017). *Dorothea Lange. Una vida más allá de los límites*. Barcelona: Circe.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Alianza.
- Lins, C. & Blank, T. (2012). Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 37, 52-74.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sekula, A. (1997). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.). *Indiferencia y singularidad la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133-200). Barcelona: Gustavo Gili.
- Stoichita, V. (2016). *La imagen del otro*. Madrid: Cátedra.

Reseña curricular:

Es Licenciada y Profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Análisis del Discurso por la misma universidad. Obtuvo el Diploma en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo Sustentable por la Fundación Ortega y Gasset Argentina. (Adscripta a la Universidad Complutense de Madrid). Se desempeña como profesora, desde el año 1998, en universidades públicas y privadas en materias relacionadas con el cine, la fotografía y las artes audiovisuales. Sus trabajos recientes de investigación se centran en el análisis de las configuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo (específicamente en el estudio de las representaciones de los trabajadores) y en la reapropiación de la fotografía como material de archivo desde diversas prácticas artísticas.

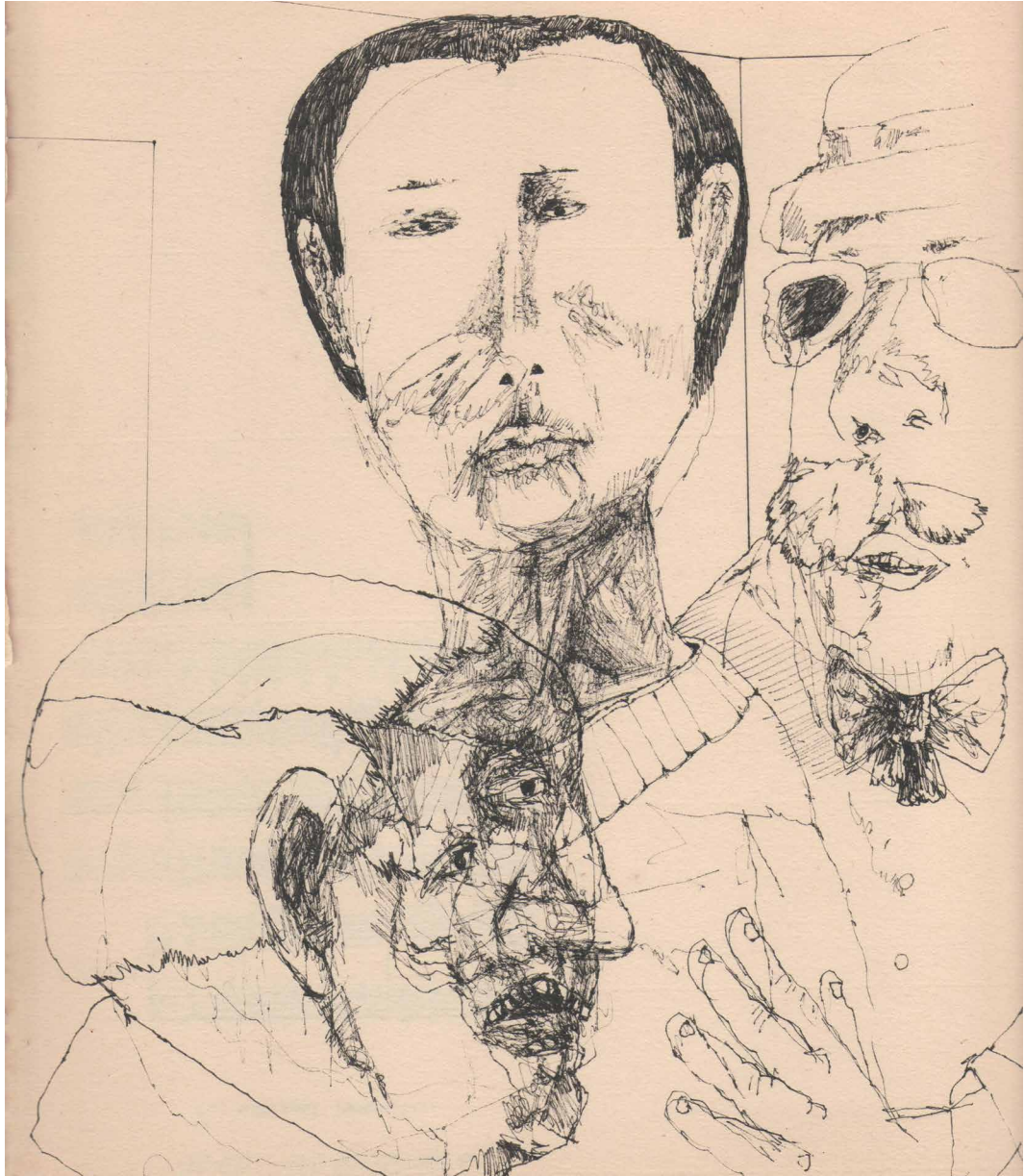


Imagen: Sergio Moscona