



CRÍTICA DE ROMA (2019)

LA CONVENIENTE EXTRANJERÍA DE LA EMPLEADA DOMÉSTICA Y LOS ECOS DE LO NO DICHO

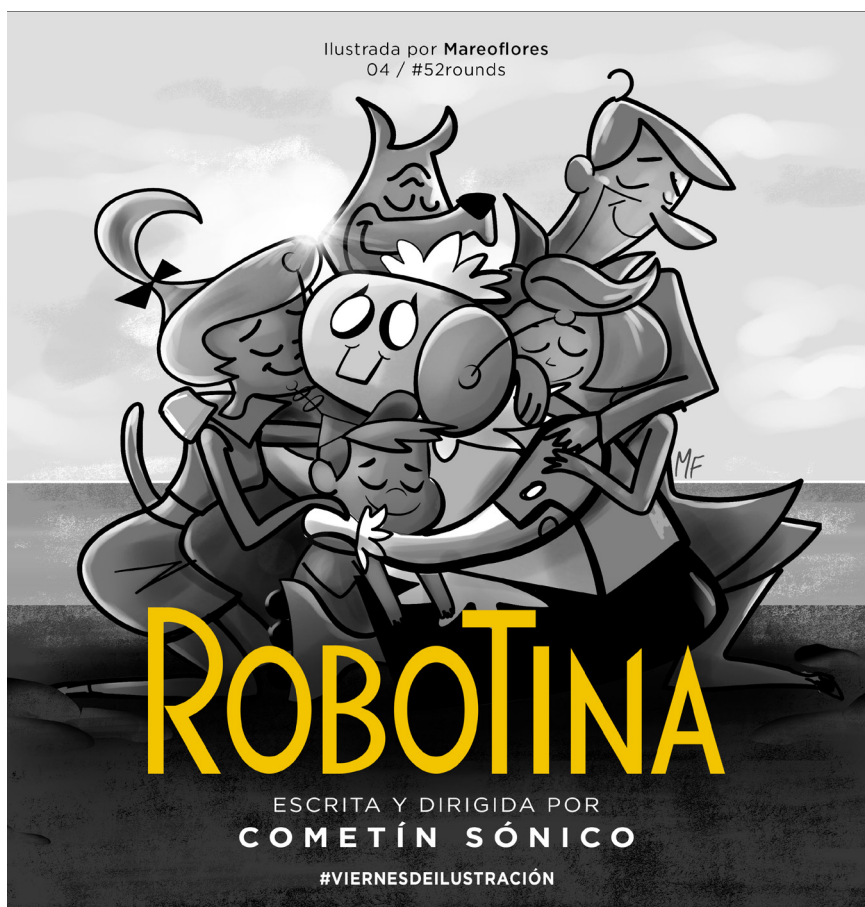
POR MARÍA JULIA ROSSI Y LUCÍA CAMPANELLA

Los ecos de Roma

En una escena de la tercera temporada de la serie norteamericana *The Good Fight* (CBS, 2017 -), la mención de la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) permite mostrar una afinidad entre dos personajes femeninos fuertes, Diane Lockhart (interpretada por Christine Baranski) y Liz Lawrence (Audra MacDonald). Estas dos abogadas demócratas, que forman una especie de sociedad secreta para luchar contra Trump, coinciden: les gustó la película del mexicano. Este acuerdo se revela cuando una consejera laboral les pide su opinión al respecto para demostrar que, más allá de sus rencillas profesionales, las dos mujeres - una blanca y una afroamericana - tienen cosas en común. No se ahonda en esta referencia, sino que se inserta, casi como al pasar, en un capítulo donde los neonazis boicotean la contienda electoral, mientras se discute la pertinencia del uso de la violencia y de medios “antidemocráticos” para luchar contra la opresión. La película sobre la empleada doméstica en el México de principios de los años 1970 se abre como un terreno seguro para la solidaridad entre mujeres.

Un mes antes, en marzo de 2019, el diario satírico español en línea *El Mundo Today*, en el artículo titulado “La asistente de Alfonso Cuarón pregunta si ya le van a subir el sueldo”, atribuía este diálogo a Liboria Rodríguez y su empleador, el director de la película: “Y todo el rato me decía lo mismo: ‘Liboria, te voy a hacer un homenaje, a ti y a todas las mujeres’. A lo que yo le respondía: ‘Tú lo que tienes que hacer es subirme el sueldo de una vez, ese es el homenaje que yo quiero’”. Ilustrado con la foto de Cuarón y Rodríguez en que ella tiene las manos en forma de plegaria, el artículo, firmado por Fernando Costilla, parodia la voz de la empleada para articular adeudados reclamos salariales. Por esos días, @mareoflores también publicaba en Twitter una parodia visual del afiche de la película —que incluye un comentario sobre el autor y director—, donde los personajes de la serie animada de los años 1960 *Los*

supersónicos (*The Jetsons* en el original), se disponían alrededor de Robotina (Rosie), el personaje de la empleada doméstica que en la serie infantil personificaba un robot, en una playa, formando la misma composición alrededor de la empleada, tal cual lo hacen los niños y la madre en la escena cumbre de la película [ver figura].



ROBOTINA

ESCRITA Y DIRIGIDA POR
COMETÍN SÓNICO

#VIERNESDEILUSTRACIÓN

Hay sin dudas más de un modo de acercarse al fenómeno *Roma* y la abundante crítica que el film ha suscitado da cuenta de muchos de ellos. Como puede verse en estos tres ejemplos iniciales, la referencia a la película no significa lo mismo en distintos contextos: cómo esta película ha pasado a formar parte de la cultura popular lleva a pensar en algunas de sus implicaciones. La primera de las referencias la exime de toda conflictividad mientras que la segunda articula un reclamo económico y la tercera abre un campo interpretativo amplio en donde las dos familias de ficción muestran sus paralelos. En los tres casos, sin embargo, las apropiaciones hacen visibles las dimensiones políticas de la domesticidad que una primera lectura de esa “historia mínima”, íntima y familiar, a veces escamotea. La misma película juega la carta del conflicto político explícito que rodea el bastión familiar, sin tocarlo, desde la metáfora no muy sutil del campo en llamas, hasta la escena donde los manifestantes son agredidos en la calle. Equívocamente, dentro y fuera, Cleodegaria “Cleo” Rodríguez (Yalitza Aparicio) como protagonista es espectadora privilegiada, pero no partícipe en ambos episodios. En lo que sigue vamos a caracterizar ese contraste entre el contexto politizado fuera de la casa y la despolitización de

la protagonista (o su politización parcial e interesada) dentro, proponiendo la noción de *conveniente extranjería*, en relación con el mercado productivo (en términos materiales pero también ideológicos y sentimentales). Por último, vamos a proponer una lectura nueva de esa extranjería en clave positiva a través de detalles de la película *soslayados*, analizando cómo la película construye este personaje de empleada doméstica

El servicio en la ficción

En las representaciones artísticas del servicio doméstico existe una larga tradición de recorte de estas figuras que preservan para los personajes sólo las funciones que los convocan como útiles argumentales, por las labores que hacen posible la vida patronal, o construyen una subjetividad patética a imagen y semejanza de la proyección patronal¹. Esta especie de sinécdoque abusiva —la noción es de Bruce Robbins— ya no tiene tanto lugar en las representaciones contemporáneas, donde la condición humana del personal doméstico reclama su espacio en la página, en el lienzo o en la pantalla. Cabe aclarar que *Roma* no escapa a esta sinécdoque sino que la hace patente como punto de partida: en las primeras escenas se ven las manos de Cleo exprimiendo limón en la comida de uno de los niños antes de que veamos el resto de su cuerpo (9.10-9.25) y lo mismo ocurre con el primer plano de sus manos lavando la ropa en la terraza (10.23-10.31). Sin embargo, la alienación del personal doméstico de ficción tampoco se limita a un asunto de clase: algunas representaciones, como la Cleo de *Roma*, presentan los personajes del servicio en un lugar que vamos a llamar de *conveniente extranjería*. El reconocimiento o no de su calidad de persona política es lo que está en cuestión, tanto en el nivel diegético de la película (¿lo es para Sofía (Mariana de Tavira), su empleadora, por ejemplo?), como en el de la representación (¿Cuarón construye un personaje plano o uno redondo, con su identidad, historia y complejidades?, ¿está dentro o fuera de los conflictos más trascendentes del relato fílmico?), como en la pluralidad de lecturas que ha suscitado.

90

La politización del contexto diegético: un mundo estéticamente político

La historia doméstica de la familia aparece anclada en la historia política mexicana a través de secuencias que escapan a las paredes del hogar y a la estética de interior que predomina en la película. La historia nacional penetra en el relato cinematográfico atravesada por una refracción altamente estetizada, en la que podrían reconocerse trazos de la tradición latinoamericana que imprimen elementos cuasi mágicos a los acontecimientos históricos. Cuarón parecería acercarse al real maravilloso de

¹ *Focus Features* rastrea este último aspecto en el cine hasta *The Arcadian Maid* (1910), película de D. W. Griffith donde la protagonista, interpretada por Mary Pickford, sirve para representar valores morales.

Alejo Carpentier, en especial en las escenas de representación de conflictos políticos, tanto ancestrales como contemporáneos. Así, dos presencias extrañas señalan estos anclajes históricos: la primera es la escena onírica donde Ove Larsen (Kjartan Halvorsen) canta “Barndomsminne frå Nordland” entre las llamas, con un disfraz de animal extraño en el incendio de año nuevo en la hacienda. La segunda es la de la secuencia donde el profesor Zovek (Latin Lover) entrena a un grupo de hombres alineados, con su halo de superhéroe o luchador de *catch* y el apoyo estadounidense, esa alianza siniestra que incorporó el entrenamiento de hombres sin privilegios entre quienes se encuentra Fermín (Jorge Antonio Guerrero), el novio de Cleo. Estas secuencias, que vehiculan las referencias a los reclamos históricos del México rural y la preparación de la masacre del Corpus Christi, imprimen un matiz extrañado al relato cinematográfico.²

Así, la representación de la historia nacional adquiere contornos extraordinarios con respecto al resto del relato: lo real no maravilloso es lo que está puertas adentro, mientras que afuera se sucede un devenir histórico no solamente más conflictivo sino eminentemente menos comprensible. Sin embargo estos dos mundos no son compartimentos estancos: estas formas en que la lucha por la tierra en el México rural y las protestas estudiantiles y subsecuentes represiones gubernamentales, implementadas por fuerzas paramilitares, se articulan oblicuamente en las historias personales: en las tierras que el gobierno le quita a la mamá de Cleo, en la escena de la mueblería donde vemos el tiroteo por detrás de la pistola de Fermín, en primer plano, fuera de foco, justo antes de que Cleo rompa bolsa.

91

La apoliticidad de Cleo: una conveniente extranjería

Dentro de ese México estéticamente politizado, el hogar familiar se ofrece como un oasis aislado donde rigen los vínculos afectivos. La pertenencia de Cleo a la familia es, al menos parcialmente, fallida (aparente pero sin sustancia, como propusimos en “Como de la familia”) pero es protagonista —acaso también de modo conflictivo— de esta economía emocional. La celebración del amor como estrategia supedita la sucia preocupación por el dinero a los sentimientos, moralmente más elevados: he aquí tal vez una clave para pensar en términos políticos la entrega afectiva de la empleada doméstica a la familia para la que trabaja. El vínculo celebrado es en su origen y en su esencia un vínculo contractual mediado por un salario, sin que ello signifique que el afecto que la empleada despliega no sea de algún modo correspondido, en la diégesis como fuera de ella. De hecho, la creación misma de la película es, según las declaraciones del propio Cuarón una manera (mediada, asincrónica y pública) de retribuir ese afecto recibido y es precisamente la dedicatoria final (“Para Libo”) uno de los aspectos

² Según Cuarón en *Camino a Roma*, su generación lleva dos “cicatrices sociales” (47.36) muy profundas: la del 2 de octubre de 1968 (la Masacre de Tlatelolco) y la del 10 de junio del 1971 (El Halconazo). Su profundidad tiene que ver con la amenaza que representaron. A diferencia de otros sucesos históricos, estos involucran por primera vez a la clase media: “Y rompió la burbuja de bienestar clasemediero en el que vivía” (50.00-50.06).

más polémicos. Si bien el director ofreció pagar a Liboria Rodríguez por su colaboración con el guion de la película, ella se negó, pretextando que lo hacía —precisamente— por amor³ (recordemos que la propia Rodríguez tuvo un cameo en *Y tu mamá también*, como Leodegaria “Leo” Victoria, la empleada doméstica de Tenoch, Diego Luna).

Sofía, la empleadora, es el personaje que más provecho sabe sacar de la situación donde la lógica afectiva suprime la lógica capitalista. La escena donde la patrona se identifica con la empleada (“Estamos solas, no importa lo que te digan, siempre estamos solas”, 1:31:25) además de crear un “nosotras” ficticio (en palabras de Jaira J. Harrington o una solidaridad falsa, en las de Žižek) pone de relieve el valor emocional de Cleo, único valor de uso que se le reconoce, enfatizado en el amor que profesa a los niños. Estas instancias de sentimentalización apolítica desplazan a la empleada, a pesar de la relación laboral, hacia afuera de la lógica económica. Cleo, cual extranjera, es admitida en el espacio del hogar pero con deberes controlados y, sobre todo, con derechos restringidos. Su libertad para interactuar en términos afectivos está puesta a discreción de la dueña de casa.⁴

Al ubicar a Cleo en un universo mental y sentimental precapitalista, donde rige la superstición,⁵ se la declara extranjera de los sistemas de producción y de circulación de los que el resto de los personajes no ancilares forman parte. Pensemos esto en un contexto donde, como señala Verónica Jaramillo Fonnegra, no se habla de dinero y en el que Sofía, luego del abandono del hogar del *pater familias*, debe conseguir un nuevo trabajo para sustentar a los suyos, entrando de lleno en un mercado del que antes formaba parte de manera subsidiaria. La extranjería de Cleo es tranquilizadora (ya que desactiva, en parte, sus posibles reclamos y derechos) y permite atribuir otras reglas, diferentes a las del mercado, para esas personas que comparten tiempos y espacios con la familia.

Planea por encima de esta entrega desinteresada, desmonetizada y premercantil la cuestión de la maternidad, paradigma a la vez del sacrificio y de la feminidad. La declaración final de la protagonista (2:02:50), que señala el abismo entre la falta de afecto⁶ por su propia progenie y el cariño por los niños ajenos refuerza la noción de sacrificio y entrega a través de una especie de maternidad subrogada (como plantea Randall) o compartida con Sofía (Séverine Durin habla de una “maternidad alternati-

3 “Cuando le pregunté a Rodríguez si le gustaría recibir dinero por su historia, lo desestimó: “Qué bárbaro. Lo hice porque es mi niño, porque es algo por amor” (Valdés, entrevista con el director). Lo más interesante de esa entrevista es el énfasis que se hace en la necesidad material del director como motivación de varias de sus películas.

4 Recordemos la escena en la cual mientras toda la familia mira la televisión, Sofía manda a Cleo a traer un té para el señor, marcando el límite de su pertenencia al tiempo que detenta su autoridad.

5 Hay ejemplos visuales de esta posición: uno, tras el breve terremoto cuando Cleo está frente a neonatología, la imagen sostenida de la incubadora cubierta de escombros (52.02-52.12) y otro, la ruptura del vaso en la fiesta de los sirvientes luego del brindis por la salud de su bebé (1:00:50). La relación de Cleo con el agua puede leerse en esta clave. Desde el inicio mismo de la película, aparece en contacto con el agua, ya sea en el contexto de las tareas domésticas, como en la escena central del salvataje en las olas. Lluvias, charcos, líquido que corre en sus piernas producto de la ruptura de bolsa, agua del lavado de vajilla, de los pisos, de la ropa, son la marca primigenia y femenina del personaje.

6 Falta de afecto relativa, si se considera la escena en la que Cleo es testigo de del amortajamiento de su hija nacida muerta y la escena subsiguiente en la que un primer plano la muestra postrada de dolor, único momento en la película en la que no sale corriendo a cumplir con sus tareas.

va”). De ahí se deduce un mensaje implícito que nos dice que está muy bien que algunas mujeres sean profesionales, se emancipen del amor romántico que las desprecia y se compren su propio auto⁷ pero que su esencia y aquello por lo que merecen ser destacadas es el sacrificio por los otros. Para las que no son ni profesionales ni emancipadas, el amor maternal, vertido en unos niños que no son propios y con los que las relaciones devienen jerárquicas conforme ellos crecen (los hermanos mayores le dan órdenes a Cleo, mientras que la niña y el más pequeño conversan con ella y buscan su atención) parece ser su única vocación, ya que la película no nos muestra cómo podría ser su relación con su propia hija, como señala Simca Simpson Lapp.

En un mundo en el que exaltar el amor materno parece cada vez más difícil, la opción de *Roma* es una posición conservadora por la tangente y por partida doble: es el amor “mercenario” en el sentido de que es originariamente pagado el que tiene más valor. Este afecto y esta disposición al sacrificio —o trabajo invisible— funcionan como plusvalía del trabajo pago y se arrancan gratuitamente del trabajador.⁸ La única retribución posible, tanto en la película como fuera de ella, es celebrar su vida vicaria, el confort emocional tangible y útil que ha proporcionado. Y que no comporta las obligaciones propias al amor entre iguales, que exige mutualidad y reciprocidad. El precapitalismo mágico⁹ en el que vive Cleo, bien que celebrado y nostálgicamente ensalzado, no genera un desafío a la cultura capitalista de intercambios que afecta al resto de los protagonistas, sino que muy al contrario, es funcional a ella. Dentro de la lógica narrativa de la película, la escena en la que Cleo arriesga su vida para salvar a los niños coincide con el clímax narrativo, con lo cual tiene un valor estratégico en el plano argumental. A su vez, la cercanía de la escena con la iconografía religiosa la aproxima a otro mundo de significación moralmente superior y renuente al discurso político, lo que genera mucha plusvalía de significación diegética —aunque dentro de la historia, el relato del episodio, es decir, el relato del heroísmo de Cleo, sea interrumpido para pedirle que les prepare un licuado de plátano.

La otra historia (o una historia de mierda)

Sin renegar de estas críticas, sino precisamente junto a ellas, nuestra propuesta es que Cleo, quien es más que el trabajo que la ocupa, aparece en el relato cinematográfico con ese margen de hu-

7 De hecho, las dos escenas que marcan el cambio de Sofía se repiten en muy parecidas condiciones pero su vestuario narra el cambio: en ambas está en la calle y pasa la misma banda militar. En la primera, abraza al hombre cuando éste abandona la familia; en la segunda, está en su coche nuevo. Puede pensarse que el cambio de falda a pantalones refleja esta emancipación de manera simbólica.

8 La idea de trabajo invisible (“invisible labor”) es parte de lo que Hardt y Negri llaman trabajo inmaterial: “This [affective] labor is immaterial, even if it is corporeal and affective, in the sense that its products are intangible, a feeling of ease, well-being, satisfaction, or passion” (292-93).

9 Las cualidades mágicas del personaje, como lo es su capacidad de imitar la postura que solo puede hacer el profesor Zovvek (1:23:23), no la acercan al retrato alucinado de eventos mayores de la historia mexicana. Sin embargo, esto sugiere una identidad fundamental entre la criada y la nación. Rachel Randall, explorando la cuestión de la maternidad de Cleo, evoca la figura de la chingada (Octavio Paz), subyugación del otro racializado que conforma la “ficción fundacional” nacional. De ahí la identificación de Cleo en tanto que mujer indígena con una remota esencia mexicana que la excluye del México modernizado e industrializado que los eventos políticos evocados en la película ayudan a crear.



manidad, y que el relato también da cuenta de la dificultad de asir eso que lo excede. De este modo, la historia personal aparece en fragmentos que permiten atisbar una vida más allá, que están allí para señalar; al mismo tiempo, cierta opacidad en la representación. Vemos parte de la intimidad de Cleo con Fermín, en la cama y en el cine; la vemos cuando va a buscarlo; conocemos su historia sexual y el pudor que le inspira durante su encuentro con la ginecóloga; la vemos y oímos, en el campo, evocar los olores y sonidos de su pueblo; la vemos realizar la proeza de Zovek en secreto; sabemos de su madre. Pero ¿qué pasó con la madre, a quien no quiere o no puede acudir cuando queda embarazada? ¿Qué siente cuando Fermín la abandona y luego la rechaza? Estos son fragmentos de su historia de los cuales la película no dispone. Cleo ha compartido en algún momento algo con Adela (Nancy García García) pero no con sus patronas y ciertamente tampoco con los espectadores: su persona es mayor que la representación que de ella se hacen quienes la emplean y quienes la contemplamos (¿porque no se puede?, ¿porque se respeta?, ¿porque se desconoce?).¹⁰ A la par que las escenas donde los patrones aparecen para dar cuenta de cuánto ignoran de Cleo (como el momento en que Teresa acompaña a Cleo al hospital y es incapaz de responder preguntas elementales sobre la persona con quien convive),¹¹ Cuarón deja esos indicios de una vida que excede tanto nuestra curiosidad como la capacidad ética de representarla e incluso de comprenderla de manera cabal.

Cleo es por momentos literalmente incomprensible porque habla otro idioma: he aquí un rasgo del personaje ancilar que opera como principio fundamental de su identidad. En tanto extranjera en la casa, su uso del mixteca con Adela, su compañera de trabajo, muestra una ventaja de esa diferencia que la película pone en escena de modo central.¹² Cuando al principio de la película Cleo recibe una llamada que Adela quiere escuchar, intercambian unas palabras en mixteco. El niño más pequeño le dice: “¿Qué dicen? ¡Ya no hablen así!” (8.02). Muestra así su incipiente autoridad pero también exhibe el límite de su comprensión y, metonímicamente, el de la comprensión de la clase a la que pertenece (y la mayoría de los espectadores). Los momentos en que las empleadas están juntas y hablan de las patronas son espacios de provecho del margen y de identidad personal.

Así como el mixteco crea para las amigas una especie de zona franca, privada e inaccesible, Cleo encuentra formas de la resistencia que son una forma más de la comunicación precisamente porque su materia prima son los residuos que ocupan su trabajo.¹³ De este modo la “pinche caca del perro”

10 En este sentido, nuestra lectura se opone a la de Tallulah Lines, para quien el retrato de Cleo es unidimensional, y “we really learn nothing about her personhood, her sense of self, or her individual identity” incluso a pesar de su protagonismo. Lo que Lines interpreta como “Obscuring the contradictions and complexities of her personhood”, y a lo que atribuye la deshumanización del servicio, puede ser interpretado como una estrategia de representación que preserva una intimidad inaccesible más opaca que oscura.

11 No sabe su nombre completo, ignora su edad y no recuerda su fecha de nacimiento. Después de esta serie de negativas y antes de decir que es su patrona, en medio de la situación desesperante, afirma: “No sé nada” (1.39.08).

12 Según Cuarón, el uso del mixteco surge en las pruebas: “Me gustó además mucho el que pudiesen hablar entre ellas un idioma que el resto de la familia no entiende. El que sus momentos íntimos fueran en su lengua madre” (*Camino a Roma*, 12.10-12.20).

13 Para Cutuli, al igual que para Pérez, Cleo no puede ser escuchada. Jaramillo Fonnegra está en desacuerdo: “Unlike Cutuli,

emerge como línea argumental propia, trazando una especie de historia escatológica de resistencia. El primer episodio acompaña la entrada del padre: bajo los potentes focos del auto y al sonido de la “Symphonie fantastique” de Berlioz que suena en la radio del coche (13.44), vemos desde dentro de la casa un par de cacas del perro en el garaje, que ocupa todo el cuadro; las volvemos a ver cuando retrocede para encajar mejor el auto porque había tocado el espejo retrovisor (14.34) y en primer plano cuando la rueda del auto aplasta una de ellas (14.57). En el dormitorio, el marido, en medio de una letanía que la esposa no nos deja escuchar porque cierra la puerta, escuchamos: “Me bajo del coche, la caca del perro está ahí” (18.53). El segundo episodio acompaña su salida: otra vez con la misma perspectiva, se ve más de una decena de cacas y pises de perro distribuidas por toda la superficie del suelo de mosaicos. Se las ve incluso desde afuera; cuando el padre sale lo vemos pisar una y resbalar un poco (33.45), a lo que el niño menor dice “Papá pisó popó del perro” (33.47). Tras la partida del padre y del abrazo dramático de Sofía, marcha una banda militar que viene a contramano por la calle (y que se oía desde antes) y pasa junto a Sofía que mira el auto alejarse de ellos. “Qué carajo, Cleo, te dije que limpiaras las pinches cacas del perro” (35.32-35.36). Luego vemos primeros planos de las cacas siendo recogidas por Cleo con pala y escoba, que pasan a un cuadro del garaje visto desde la puerta, con ella en el fondo y ya sin cacas; luego echa polvo sobre las manchas y agua que baldea con la escoba (35.55-36.39).

El tercer episodio habla de la permanencia en el cambio: comparte el plano con los anteriores, ligeramente desplazado, pero la situación es otra. Sobre las cacas en los mosaicos, que ocupan dos tercios del cuadro, vemos a Sofía chocando sucesivamente el auto contra las paredes, cuando regresa a la casa borracha; la voz de Lupita D'Alessio cantando “Mi corazón es un gitano” se oye a lo lejos desde la radio del coche, por debajo de los golpes del auto contra las paredes, y Cleo, embarazada, la mira desde el costado (1.30.14-1.31.07). El último de los episodios sigue a la pérdida del bebé: desde la perspectiva de Cleo, vemos el garaje menos centrado, ocupando sólo media pantalla, las cacas un poco fuera de foco, menos importantes, y la llegada ligera de Sofía en su nuevo coche (1.49.48-1.51.28). En los primeros episodios, las notan el padre, el niño, la madre: ocupan un lugar central, visible en el conflicto conyugal y se desplazan hacia Cleo, quien las había dejado allí en primer lugar. Cual trepa del débil, esta resistencia silenciosa es más elocuente que las palabras de la empleada y el relato cinematográfico, reconociendo su peso específico, le hace justicia.

La política doméstica

La despolitización aparente de las relaciones humanas entre empleada y empleadores (incluyendo en este conjunto a los niños de la familia) permite que la película se constituya como lugar de

I do think that in *Roma* the voice of the subaltern can be heard—through silences, through gestures, through solitude”. Como demostramos en este apartado, la interpretación de sus señales depende bastante del punto de vista y, por ende, de qué se considera significativo.

convergencia y signo de la buena conciencia progresista y feminista de las dos abogadas norteamericanas de *The Good Fight*.¹⁴ Así estaría funcionando *Roma* para un público ávido de apósitos ideológicos, especialmente tan virtuosamente diseñados, para exorcizar relaciones personales conflictivas, un público con el que se identifican nuestras abogadas bienpensantes. Como dice Romina Cutuli, en tanto homenaje, la película es creada y consumida por aquellos que tienen opciones distintas a la de vender su fuerza de trabajo por una mínima retribución, viabilizando así la vida material, laboral, afectiva de otros.

Las abogadas son, en parte, como Sofía: no la echa cuando queda embarazada, le provee asistencia médica, busca la solidaridad de género ante el abandono de los hombres. Pero al mismo tiempo, *Roma* habilita la realidad alternativa planteada por el artículo satírico español: sin dejar de adorar a “su niño Alfonsito”, la empleada se permite el reclamo salarial esperable en una relación de desigualdad entre empleador y empleada (en la que convergen la económica, socio-educativa, étnica, de género). Las lecturas entonces difieren entre las que al parecer no consideran la relación entre empleadas y empleadores problemática —ni política, ni económica— y aquellas que sólo ven en esa relación la inequidad económica que comporta. Creemos que estas lecturas, lejos de excluirse, se complementan. No vemos simpleza ni univocidad en Cleo: su personaje suscita de manera explícita las dificultades de representación que implica el servicio doméstico en el arte y algunas de las oportunidades que también ofrece.

96

Pero la misma despolitización de la criada en una película que no evita la representación de conflictos políticos cruciales en la historia mexicana del siglo XX está ilustrando la construcción de una extranjería por conveniencia de la que los ejemplos de la introducción supieron extraer el humor. Los reclamos salariales o la proyección del servicio doméstico despojado de humanidad, robotizado, son las claves de lo que causa gracia. La dedicatoria acaso sea uno de los aspectos más polémicos porque entabla una relación de la diégesis con la realidad donde la política es insoslayable: el reclamo salarial del artículo de *El Mundo Today* parte de la dedicatoria; lo que se retoma y se parodia en el afiche cómico es la escena de mayor sacrificio de la empleada: la elevación de Cleo y la reverencia con la que todos se aferran a ella no depende de lo que ella sea (podría ser una máquina obediente y sumisa, como lo es Robotina) sino de lo que ella esté dispuesta a ofrendar a esta familia. Que la empleada de Cuarón en el artículo paródico español rechace la película como forma de agradecimiento y reclame en cambio dinero, justicia salarial (“Es todo muy bonito pero llevo cobrando los mismos tres pesos semanales desde 1973”, dice en el artículo), la repone en el mundo de intercambios capitalistas del que es excluida en la película, señalando, de paso, al beneficiario último de esa exclusión, en la diégesis (el pequeño Pepe - Cuarón) y fuera de ella (Cuarón - director).

14 Nunca vemos en la serie si estas abogadas tienen o no empleadas domésticas, ya que su vida privada escapa a lo representado, aunque podría especularse al respecto.

Algunas críticas de *Roma* advierten el peligro de una lectura apolítica: la idea de la representación del amor como distracción de la desigualdad, la alianza de género no exenta del conflicto de clase y la posible alegoría que tendría como fondo la relación entre México y Estados Unidos. Para Karina Vázquez, el “lenguaje melodramático del afecto” hace borrosa la desigualdad y Cleo, “epítome de la empleada perfecta”, no alcanza autonomía en el relato (nuestras traducciones).¹⁵ Rachel Randall advierte del mismo peligro de romantización en la película ya que evoca un tipo de “explotación emocional y laboral de las trabajadoras domésticas”, al tiempo que la incluye en una serie de películas inspiradas por las empleadas de sus directores. Claudia Salazar distingue la construcción de una mirada femenina por parte de Cuarón (problemática pero femenina al fin).¹⁶

Otra posición es la de Slavoj Žižek, quien auspicia para Cleo una emancipación afín a sus propias preocupaciones, una liberación de cadenas ideológicas que la incorpore en las preocupaciones políticas de las que es ajena en la película.¹⁷ Leda Pérez va en una dirección similar cuando señala la ausencia de reacciones que su condición de sirvienta suscita en Cleo.¹⁸ Cuando la crítica exhibe incapacidad para pensar desde el lugar preciso que Cleo ocupa en el mundo (es decir, cuando los críticos demandan del personaje actitudes, comportamientos, respuestas *out of character*), están alineándose más con una visión patronal o con sus propios impulsos ideológicos personales que con los del personaje de la criada. Esta es una manera de seguir extranjerizándola o deportándola a la diferencia, es decir, al lugar del otro como proyección exacta de la situación propia. Por el contrario, Santiago Canevaro recupera la posición histórica del personaje y de sus opciones: reconoce que, sin que esto amenace la reproducción de las condiciones desiguales, el de Cleo “no era el peor de los universos posibles” para ella. Esto es claro en las escenas donde va al poblado a buscar a Ramón para que la ayude a encontrar a Fermín: el barro en el piso, las chabolas, los animales y la miseria (1:14:36 - 1:16:17) contrastan fuertemente con el espacio en el que Cleo vive, aunque sea en calidad de empleada.

La extranjería inherente que parece aplicarse al servicio doméstico es conveniente porque re-

15 Vázquez critica esta despolitización (sin llamarla así) y atribuye la positiva recepción del público a la sumisión de Cleo (confrontada con otras sirvientas cinematográficas cuyas representaciones están menos despersonalizadas, como las de *La nana* o *Que horas ela volta?*). “By making visible a historical situation of inequality embedded in a melodramatic language of affection, *Roma* ends up blurring that very inequality. Contrary to other films, in which, in one way or another, maids become autonomous, reveal themselves as consumers and contradictory subjects whose identities threaten that of their employers, Cleo epitomizes the perfect maid”.

16 “Roma es una película marcada por el abandono paterno y la violencia, que atraviesan de manera transversal las vidas femeninas. [...] Aunque vemos cómo ambas mujeres tejen lazos y mantienen un vínculo que podría entenderse como familiar, no se trata de una situación idílica, pues las diferencias de clase social permanecen y se hacen tangibles en varias escenas”.

17 “Cleo’s total withdrawal from political concerns, her dedication to selfless service, is the very form of her ideological identity, it is how she ‘lives’ ideology. Maybe explaining her predicament to Adela is the beginning of Cleo’s ‘class consciousness’, the first step that will lead her to join the protesters on the street. A new figure of Cleo will arise in this way, a much more cold and ruthless – a figure of Cleo delivered from ideological chains.”

18 “But nowhere in this film does the viewer see or sense Cleo’s indignation, frustration, anger — or even impotence — in her role as the family’s servant.” Creemos que al concentrarse en el hecho, por otra parte, incuestionable de que “it is the boss’s voice telling the story of the one who is bossed”, esta perspectiva desprecia gestos que, si bien marginales, la película reconoce más de lo que lo hacen los patrones.

suelve la cercanía al tiempo que mantiene la diferencia: está entre nosotros pero no es como nosotros, parecen decirse los patrones, en una operación que permite erigir derechos y deberes diferenciados. Pero podemos pensar que otro atributo de la extranjería es el que celebra la diferencia, aquello inasible que reside en el corazón de la creatividad. Cuando el director de cine francés Leos Carax recibió un premio por su película *Holy Motors* (2012) bajo la categoría de lengua extranjera en Los Angeles, arguyó que él era un director de películas en lengua extranjera y en la celebración del cine como una lengua extranjera había una acusación a las películas estadounidenses.¹⁹ En la celebración de la diferencia había un cuestionamiento declarado de la norma y allí precisamente Carax encontraba la esencia misma del arte. El lenguaje de *Roma* invita también esta lectura: la de la diferencia, la crítica y el cuestionamiento.²⁰ “Tengo mucho que contarte” (2.06.23) le dice Cleo a Adela, en mixteco, en el final de la película: lo dice y luego lo repite (2.08.00). Fuera de escena y en un idioma que los patrones no entienden y que muchos de sus espectadores tampoco, hay mucho por contar, con insistencia. La de Cleo no es una historia que no exista o que no pueda ser contada, sino una historia que la Historia no ha tenido elementos para registrar ni comprender. En esa inaccesibilidad tal vez se encuentre la cifra de una relación, la doméstica, que reniega de una de las historias: esta manera de representarla es testimonio de las limitaciones del punto de vista en términos de clase para comprenderla pero también de la existencia de una lengua, de un espacio y de una interlocutora para poder contarla.

19 El discurso completo dice así: “Hello, I’m Leos Carax, director of foreign-language films. I’ve been making foreign-language films my whole life. Foreign-language films are made all over the world, of course, except in America. In America, they only make non-foreign-language films. Foreign-language films are very hard to make, obviously, because you have to invent a foreign language instead of using the usual language. But the truth is, cinema is a foreign language, a language created for those who need to travel to the other side of life. Good night”. Citado en Weisman.

20 Una lectura alegórica de la división del mercado internacional del trabajo en tiempos de neoliberalismo avanzado también abre a pensar en la relación entre los Estados Unidos y México, como propone Ariel Dorfman, quien encuentra una llamada para pensar en el presente y en la relación entre estos países, donde el servicio (no sólo doméstico pero también doméstico) es esencial. En sus palabras: “In the background, one senses the urban crises and the rural catastrophes that fuel Mexico’s inequalities and which led to a massive exodus of the population. Once they manage to make it across the US border, millions of avatars of Cleo [...] keep the nation safe and affluent and healthy. They clean and cook and care for the sick and the elderly and, of course, for the children. They do so with love; what other word is there to use?”.

Bibliografía

- S/A. (2008). The butler did it: Servants in film. En *Focus Features*. En línea: <https://www.focusfeatures.com/article/the_butler_did_it_servants_in_film> (consulta 20-07-2019).
- Canevaro, S. (2018). Desigualdades y cercanías en la intimidad compartida: a propósito de *Roma* de Alfonso Cuarón. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Costilla, F. (2019). La asistente de Alfonso Cuarón pregunta si ya le van a subir el sueldo. En *El Mundo Today*. 1-3-2019. En línea: <<https://www.elmundotoday.com/2019/03/la-asistente-de-alfonso-cuaron-pregunta-si-ya-le-van-a-subir-el-sueldo/>> (consulta: 20-07-2019).
- Cutuli, R. (2019). "Labor" and care in Alfonso Cuarón's *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/19/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-i/>> (consulta 20-11-2019)
- Dorfman, A. (2019). *Roma* is a cinematic triumph. Can it teach Trump's America the value of compassion? En *The Guardian* 3feb2019. En línea: <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/03/roma-cinema-trump-america-alfonso-cuaron-oscars>> (consulta: 28-07-2019).
- Durin, S. (2019). Taboo affects and impossible motherhoods in an unequal Mexico. En *Work in Progress*. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/taboo-affects-and-impossible-motherhoods-in-an-unequal-mexico/#more-1273>> (consulta: 03-03-2020).
- Hardt, M. y Negri, A. (2001). *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- Harrington, J. (2019). The troubling of "we": an intersectional perspective on *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/19/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-i/>> (consulta: 20-11-2019)
- Jaramillo Fonnegra, V. (2019). Silence and oppression in *Roma*. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/20/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-ii/>> (consulta 03-03-2020).
- Lines, T. (2019). *Roma's* Cleo as third world woman. En *Gender & Society*. En línea: <<https://gendersociety.wordpress.com/2019/02/20/roma-domestic-work-researchers-respond-to-highly-acclaimed-film-part-ii/>> (consulta 03-03-2020).
- Masi de Casanova, E. (2018). *Roma* (film dossier). En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Pérez, L. M. (2019). Romanticizing "roma": for whom and for what? En *Work in Progress: Sociology on the Economy, Work and Inequality* (blog). February 19, 2019. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/romanticizing-roma-for-whom-and-for-what/>> (consulta: 20-08-2019).
- Randall, R. (2018). A modern Mexican 'foundational fiction'. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).
- Robbins, B. (1986). *The servant's hand. English fiction from below*. Durham: Duke University Press.
- Rossi, M. J. y Campanella, L. *Como de la familia*. Notas sobre el lugar de la empleada en *Roma*. En *Latin American Perspectives Blog*. En línea: <<http://latinamericanperspectives.com/roma/>> (consulta: 28-07-2019).

Salazar, C. *Roma*. Mural de la marginalidad. En *El Comercio*. 23-12-2018. En línea: <<https://elcomercio.pe/eldominical/mural-marginalidad-noticia-590141-noticia/>> (consulta 03-03-2020).

Simpson Lapp, S. (2019). The limits of fictitious kinship: “roma” reveals the need to recognize domestic workers’ own care rights. En: En *Work in Progress*. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/the-limits-of-fictitious-kinship-roma-reveals-the-need-to-recognize-domestic-workers-own-care-rights/>> (consulta 03-03-2020).

Valdés, M. (2018). Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos. En *The New York Times*. 13-12-2018. En línea: <<https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html>> (consulta 14-03-2020)

Vázquez, K. (2019). No love in *Roma*. En *Work in Progress: Sociology on the Economy, Work and Inequality* (blog). February 19, 2019. En línea: <<http://www.wipsociology.org/2019/02/19/no-love-in-roma-maids-representation-as-a-language-of-class/#more-1261>> (consulta: 20-08-2019).

Weisman, J. (2013). Foreign-language film: Leos Carax explains it all. En *Variety*. En línea: <<https://variety.com/2013/film/awards/leos-34000/>> (consulta 17-08-2019).

Žižek, S. (2019). Roma is being celebrated for all the wrong reasons. En *The Spectator*. 14 de enero de 2019. En línea: <<https://blogs.spectator.co.uk/2019/01/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-zizek/>> (consulta 28-03-2019).

Materiales audiovisuales

Clariond, A. y Nuncio, G. (2020). *Camino a Roma*. Netflix.

Cuarón, A. (2018). *Roma*. Netflix.

———. (2001). *Y tu mamá también*. 20th Century Fox-IFC.

King, R., King, M. y Robinson, P. (2019). “The One Where a Nazi Gets Punched.” *The good fight*. CBS streaming, 11 de abril de 2019. Televisión.

María Julia Rossi: City University of New York, John Jay College

mariajulia@gmail.com

Lucía Campanella; Universidad de la República - SNI, Uruguay

Luciacampanella@hotmail.com