

¿Puede hablar Cleodegaria Gutiérrez?

Aharon Arvizu Ramírez

University of California, Santa Barbara

Resumen: Este artículo explora la representación de la voz de la mujer indígena en la película *Roma* de Alfonso Cuarón. El objetivo principal de este trabajo es explorar los remanentes coloniales que, de forma voluntaria o involuntaria, son reproducidos en el filme a través de un análisis de la función de la voz de Cleodegaria Gutiérrez vista como mujer subalterna. Lo anterior se lleva a cabo a través del análisis discursivo del material audiovisual. Particularmente, se analiza la voz de Cleodegaria desde tres ángulos fundamentales: en su relación con el signo lingüístico, en su relación con la dimensión espacial en la que se desenvuelve la protagonista y, finalmente, en su relación con el lenguaje alegórico. Siguiendo un enfoque postcolonial, se concluye que la reducción del nombre Cleodegaria por Cleo y la temática de las canciones de amor cumplen una función nominal que invisibiliza al personaje, reproduciendo legados coloniales en el presente. Asimismo, se exhibe el hecho de que la voz de la mujer mixteca queda recluida al espacio doméstico a través de una dinámica de exclusión discursiva en la película. Finalmente, se encuentra que la única estrategia subvertidora del personaje se da a través del uso de sinestesias y el lenguaje poético. No obstante, se concluye que este elemento es de carácter efímero y no tiene la trascendencia de subvertir el discurso colonialista reproducido en la película.

Palabras claves: Roma, Cleo, mujer indígena, Cuarón, enfoque descolonizador

“¿Qué? ¿Te volviste muda?”

Roma

En este artículo se analiza la representación de la voz de la mujer indígena, en la película *Roma* de Alfonso Cuarón. Particularmente, se explora la voz de Cleodegaria en correlación con el signo lingüístico y el espacio urbano, la dimensión espacial de la película y el poderío sinestésico del discurso, a fin de poner en evidencia todos y cada uno de los remanentes coloniales que, voluntaria o involuntariamente, son reproducidos en la pantalla.

Voz y signo: ecos de la mujer indígena

El primer elemento que conviene destacar es el que recae en el nombre del personaje femenino. A través de la apócope, se afirma que Cleodegaria Gutiérrez es reducida a su mínima exponencia como individuo. El reduccionismo lingüístico de Cleodegaria por Cleo constituye el reducto por medio del cual la mujer es elidida en su identidad como persona, primero a nivel discursivo

y, posteriormente, en el propio desenvolvimiento actancial y escénico. De este modo, la relación entre significante y significado sufre una suerte de fisura toda vez que la mujer deja de poseer su peso específico como individuo, en aras de la economía lingüística que el otro impone sobre ella. Cleodegaria de esta forma comienza el tránsito de lo concreto hacia lo difuso, de lo corpóreo hacia lo espectral cuyo inexorable devenir como personaje la lleva a erigirse como una figura evanescente carente de agencialidad.

Recordemos que uno de los primeros mecanismos lingüísticos que llevó a cabo Cristóbal Colón al pisar tierras ignotas fue el de la reconfiguración geográfica a partir de la designación de una nueva nomenclatura. Del mismo modo que lo nombrado adquiere una nueva forma acústica y material, Cleodegaria comienza una metamorfosis que tiende hacia el terreno del no ser. El cambio de nombre o la reducción lingüística se dirige, pues, hacia aquello que se invisibiliza cambiando de forma. La propuesta de este artículo radica en afirmar de forma expresa que Cleodegaria constituye de manera semejante el Ser en sí mismo, en tanto que Cleo, la apócope, constituye apenas la representación de ese Ser, un boceto de la individualidad de la mujer indígena. Constituye apenas un atisbo, una suerte de escarceo lingüístico que empieza por menoscabar su identidad y tiende hacia el ocultamiento y enclaustramiento del personaje, que se explicará más adelante. La apócope, así como la función nominal en el personaje femenino, puede relacionarse de manera análoga con la práctica colonizadora llevada a cabo por los conquistadores europeos. Por lo tanto, se afirma que dicho proceso obedece a una suerte de borramiento o tabula rasa del personaje y al cuerpo de la mujer indígena, en el discurso audiovisual de la película.

En *La ciudad letrada*, Ángel Rama lleva a cabo una lectura orgánica de la reconfiguración geográfica de América tras la llegada de los conquistadores, quienes, víctimas de una ceguera enorme, aplicaron el principio de tabula rasa en el suelo recién apropiado. Dicho comportamiento de empezar todo de nuevo, modificando, alterando, transformando y reconfigurando el espacio recién descubierto trajo consigo la creación de una ciudad barroca que pervive hasta hoy en nuestros días. Lo anterior también permitió “negar ingentes culturas, —aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse de solapadas maneras en la cultura impuesta— y comenzar ex-nihilo el edificio de lo que se pensó era mera transposición del pasado, cuando en verdad fue la realización del sueño que comenzaba a soñar una nueva época del mundo” (2).

Dicho sueño obedeció a una nueva racionalidad creadora, colonizadora y demoleadora del pasado reciente que movilizó al mismo tiempo su propia lógica eurocéntrica. Esta nueva lógica colonial tendió sus alas dando cobijo a un principio ordenador que empezó a organizar primero el espacio y luego la vida de los pueblos. El orden lógico y mental de esta manera se expresó posteriormente a través de tres de las estructuras institucionales más sólidas de la época: la iglesia, el ejército y la administración. Por ejemplo, en *La historia verdadera de la conquista*

de la Nueva España, Bernal Díaz del Castillo deja constancia sobre el proceso de fundación de villas y pueblos, tales como la Villa Rica de la Vera Cruz, así como del establecimiento de las autoridades administrativas, militares y los instrumentos de castigo como la horca y la picota (72-73). Lo que comenzó, pues, como un sueño de la razón eurocéntrica, matemática y geométrica a través de planos y mapas urbanos, alcanzó su materialización jerarquizadora por medio de las instituciones antes mencionadas, pero también a través de sus nuevas calles, plazas y cualquier espacio transitado por los habitantes.

Es decir, el pensamiento racional cartesiano encontró una de sus manifestaciones más fructíferas en un nuevo orden lógico y espacial. El orden mental se trasladó a una realidad física. Pensar para luego construir fue la nueva lógica colonial y urbana. Una lógica que abarcó por ende la vida de las personas y estableció una nueva jerarquía institucional de estricto orden vertical; de lo alto hacia lo bajo, de España hacia a América.

Por lo anteriormente dicho, lo más pertinente sería analizar la función nominal de Cleodegaria y la voz del personaje, objeto de este artículo, en relación con la espacialidad en la película; una espacialidad urbana que encuentra su correspondencia con una dinámica similar a la colonial.

Voz y espacio: dimensión urbana

El espacio para Gaston Bachelard constituye un principio de integración psicológica con los personajes que lo habitan (23). De este modo, se puede afirmar que la casa en la colonia Roma es una suerte de extensión del sujeto narrativo. Schwarz y Starling señalan que una de las prácticas coloniales más recurrentes del sistema esclavista en América, en el siglo XVI, fue el de la separación del individuo de su propia comunidad cultural y lingüística, a fin de evitar la comunicación entre ellos y, por ende, la propagación de insurrecciones (83).

En el caso de Cleodegaria, la incomunicación no surge a partir de un acto de segregación y confinamiento, sino de un acto discursivo. “¿Qué dicen?, ya no hablen así” (00:07:40), afirma el niño blanco occidentalizado en dos ocasiones al escuchar la conversación en mixteco de las mujeres indígenas, las empleadas domésticas. Acto seguido, el silencio acaece. Ha quedado claro que la lengua mixteca no puede ni debe enunciarse en la casa de los señores. El uso de la lengua indígena es relegado al dominio de lo estrictamente familiar y doméstico: la habitación y la cocina, tal y como ocurre en procesos lingüísticos donde una lengua dominante, primaria y mayoritaria como el español entra en contacto con una lengua periférica, secundaria y minoritaria como el mixteco.

Dicho fenómeno adquiere diferentes nombres según el autor que se estudie, aunque inherentemente posea los mismos rasgos esenciales. De esta manera y desde los estudios de la lingüística aplicada, para Silvina Montrul ha tenido lugar un proceso en donde intervienen el estatus sociopolítico, el valor y el prestigio

de una lengua mayoritaria sobre una minoritaria (26-40). Desde el pensamiento decolonial, acontece lo que Walter Mignolo llama el proceso de colonización de las lenguas o la preeminencia de la letra sobre la oralidad (125). En tanto que para Spivak lo que el espectador presencia puede ser llamado pura y llanamente violencia epistémica (22), en el sentido de que la categoría de otredad es conferida a la mujer, en aras de una diferenciación lingüística. Por lo tanto, la lengua materna de Cleodegaria constituye así un símbolo de lo Otro, de lo ajeno a la cultura hegemónica y la literacidad de la lengua española.

Fiorella Vasi Grillo señala que la dinámica de exclusión y enclaustramiento en la película se da particularmente por una asociación fundada en radicales esencialismos, cuyos lazos vinculan arbitrariamente a la mujer con emociones y actitudes hacia la búsqueda del amor, la familia y el matrimonio (17-32).

Igualmente, se crea a nivel del discurso un muro infranqueable que los personajes no pueden horadar. La materialidad constitutiva de este muro está construida a partir de la materialidad fonética de la lengua mixteca y la neurosis que la incomprensión de esta lengua genera en el niño. Es particularmente notorio que la diferenciación en la película no es de tipo racial o étnica, sino lingüística. No se presencia un racismo de tipo fenotípico basado en los rasgos físicos de Cleodegaria, sino que el racismo viene decantado por un proceso de afianzamiento y confirmación de los valores sociales de la época en la clase media mexicana, así como la anulación de la oralidad del personaje femenino.

Julio Ramos expone con lucidez el impetuoso y contradictorio conato entre lo oral y lo escrito dentro del proceso de conformación de la nación latinoamericana. En particular, cuando analiza el violento proceso a través del cual el sujeto letrado latinoamericano intenta domeñar y explicarnos lo indígena otro, es decir, el proceso de dominación al que es sometido el saber del otro considerado inferior (65-90). Dicha dinámica se expresa en el mundo contemporáneo a través de los binomios de lo colonizado y lo occidentalizado, lo subalterno y lo hegemónico, así como lo periférico y lo central, que siguen los dictados de una práctica organizadora y eurocéntrica que se encuentra en consonancia con las ideas civilizatorias de un pensamiento colonial tabulador de lo otro diferente.

En virtud de que la discriminación racial es insostenible hoy en día en términos reales y del derecho positivo vigente, la dinámica de exclusión racial ha dejado de ser tal y se ha direccionado hacia el señalamiento que acarrearán las prácticas culturales del Otro: la educación, las formas de vestir y el uso de la lengua, fundamentalmente. En este sentido se produce el antagonismo del Nosotros y el Otro, pero de una nueva forma. Mientras el Nosotros está representado por los valores occidentales en las democracias modernas, el Otro no occidentalizado es señalado como salvaje, incivilizado y culturalmente diferente, por ende, inferior. En este sentido se intenta asentar que la construcción de la Otredad en la película obedece esta nueva dinámica social que cobra particular importancia en la discursividad de la protagonista.

Por lo anteriormente dicho, la dimensión espacial en la cual se desenvuelve Cleodegaria Gutiérrez cobra una relevancia sustancial dentro del proceso discursivo y cinematográfico, a través del cual la película exhibe asimismo un remanente colonial. El desenvolvimiento del personaje está afianzado en la casa. El inmueble constituye el centro con mayor peso específico para el natural desarrollo de las acciones y los personajes. Pero ¿cómo se relaciona el espacio con la voz de la mujer indígena?

En primer término, a través del uso de la lengua mixteca que, como se mencionó anteriormente, sólo ocupa las esferas de lo íntimo o lo doméstico: la cocina y la habitación. Es la lengua del silencio y el sonido quedo. La lengua de la confianza entre las mujeres indígenas. La lengua del develamiento de secretos entre una y otra mujer. La lengua de las canciones de cuna que ponen al descubierto el instinto más primigenio del ser humano: el del lazo materno.

Cabe resaltar que la correlación entre el espacio y voz de la mujer indígena también se encuentra encapsulada por el uso instrumental de la música popular y en especial por la temática de las canciones de amor. En el ensayo “Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural”, Mario Benedetti advertía en los años 70, arco temporal de la película *Roma*, sobre los efectos negativos de la cultura de masas entre los jóvenes en Latinoamérica, cuyo poder de penetración sometía a este estrato poblacional a un constante y sistemático bombardeo discursivo absolutamente comercial, frívolo y despolitizador:

Por supuesto, el amor es el tema, ya no prioritario sino virtualmente único; pero también es único el modo de aproximarse a él. Una canción de Raphael sólo se diferencia de una de Sandro en los jadeos, jipío y semisollozos de éste último, pero poco o nada en las letras, que también podrían ser de Sabú, Palito Ortega o Julio Iglesias. El amor sigue un esquema rígido, superficial y monótono; y, por añadidura, emplea un lenguaje que poco o nada tiene que ver con las contraseñas y complicidades del coloquio amoroso o los juegos eróticos de las jóvenes parejas. (168)

Desde luego que nada de malo tienen las canciones amorosas que son tan legítimas como las de cualquier otro subgénero musical. Sin embargo, lo rescatable de la cita de Benedetti es el énfasis puesto al proceso de evasión cultural al que se expone el oyente y en el cual se encuentra sumergida Cleodegaria, quien termina quedando embarazada de Fermín, el novio que la desprecia. Un proceso de evasión cultural alienante que se encuentra sostenido en una función mediatizadora, paralizante, diversiva, anestesiante y fraudulenta, añade Benedetti:

Pero lo más interesante es que el amor que proponen [las canciones comerciales] es casi siempre un sentimiento o un deseo o una pasión, totalmente despegados de la vida real y cotidiana. Es un amor que transcurre sin horario, sin trabajo, sin jornales, sin oficinas, sin fábricas; es un amor sin contorno social, sin jefes ni patrones, sin compañeros de trabajo; sin pobreza ni injusticia; sin plagas ni invasiones; sin enfermedades (como no sean las del pobre corazón que sufre su abandono) ... El amor de las canciones comerciales es algo así como las cuentas y los espejitos de los primeros colonizadores, o como las propuestas democráticas de los colonizadores contemporáneos: una abstracción, un limbo. (169)

En este sentido la elección de la música tiene una resonancia importante que pone de relieve el proceso de enajenación y evasión de la realidad que sufre el personaje, pero sobre todo de la representación que se lleva a cabo de lo indígena. En una de las primeras secuencias de la película, cuando el Sr. Antonio arriba en vehículo a la casa, se escucha en la radio la música clásica, particularmente la *Symphonie Fantastique* de Berlioz.

Podría argumentarse que la elección de la música es un intento de darle verosimilitud al personaje y a la atmósfera ambiental imperante del periodo histórico en el que se desarrolla el filme. Sin embargo, lo que se pretende exhibir es que la música es apenas un elemento que contribuye a la representación de la Otriedad como un ser social y culturalmente inferior. En este caso, en su relación con el patriarca, hombre y blanco, de la casa: el Sr. Antonio.

Dentro del inmueble, el espectador sólo percibe música de corte popular y temática amorosa: Leo Dan, Juan Gabriel, Rocío Dúrcal, Los pasteles verdes, Rigo Tovar. Es ilustrativo el hecho de que la voz de Cleodegaria aparezca en los primeros planos de la película cantando “Solo y herido” de Leo Dan, mientras lleva a cabo las faenas del hogar. Lo que se intenta resaltar en este punto es el hecho de que de forma deliberada se selecciona la música de tipo popular para la ambientación del espacio en el que se desenvuelve Cleodegaria. De este modo, sigue construyéndose la dimensión actancial del personaje como una entidad asociada a sentimientos tradicionalmente atribuidos a la mujer: el amor y la búsqueda de la felicidad a través del matrimonio. Lo anterior no hace más que confirmar estructuras de un pensamiento esencialista y crean en el espectador la imagen de un personaje fatalmente unidimensional. Nuevamente, parece pertinente retrotraer una obra que de alguna forma explica el espíritu incipiente de la época en la que se encuadra la película. Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional* advertía sobre los peligros de los modelos de formación y conductas unidimensionales en las sociedades industriales avanzadas:

Los medios de transporte y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y de la información, llevan consigo hábitos y actitudes prescritas, ciertas reacciones emocionales e intelectuales que vinculan de forma más o menos agradable los consumidores a los productores y, a través de estos a la totalidad ... Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento deja de ser publicidad; se convierte en modo de vida. Es un buen modo de vida —mucho mejor que antes—, y en cuanto tal se opone al cambio cualitativo. Así surge el modelo de pensamiento y conducta unidimensional. (42)

La realidad deviene entonces en falsa conciencia y en estilo de vida cuyas expresiones se filtran a través del destino que fatalmente corre la mujer indígena, quien, condenada a perpetuar y reproducir el círculo de miseria y pobreza, busca el amor ingenua y denodadamente, así como la felicidad que se le escabulle también por cada resquicio de la casa de la colonia Roma. Una felicidad inasequible, agua y arena entre las manos, que ni el cuidado de hijos ajenos, ni el cuidado del inmueble podrán proveer jamás.

Vasi Grillo describe atinadamente, apenas en la introducción a su disertación, la situación de opresión laboral, racial y de clase que abreva de la experiencia colonizadora en América Latina y que es extensiva a millones de indígenas en la sociedad contemporánea latinoamericana:

This situation is directly related to Mexico's colonial past and the fact that indigenous citizens are still considered inferior. They are therefore neglected by the government and much more prone to be poor and have scarcer education and job opportunities, making them perfect candidates for this type of work. The problem is not only related to a high economic inequality and the low salaries for this type of work, but also to how racism and classism play a big part in the way they experience their lives as care workers. (1)

La crítica recae en que a través de esta discursividad multimodal con recursos semióticos (verbal-visual-sonoro) se reproduce, quizá de forma involuntaria, la representación de lo indígena a través de una imagen negativa, pasiva y carente de agencialidad. Lo anterior en virtud de que el concepto de verosimilitud de la película se afianza en una representación estrictamente mimética de las relaciones socioeconómicas de la época, sin problematizar jamás la mirada a través de la cual el espectador evalúa la categoría de lo indígena. Es decir, la reproducción mimética de lo indígena en la película convierte en algo natural, incuestionable y de fácil asimilación para el espectador el comportamiento de

Cleodegaria toda vez que el lente a través del cual el espectador mira lo otro diferente proviene de una totalidad externa que no comprende la ontología y la pluralidad de lo indígena. Por otro lado, la mirada de esa totalidad que es incapaz de comprender lo ajeno tampoco cuestiona o indaga las posibles causas de lo representado, ni mucho menos ofrece al espectador herramientas epistémicas para elaborar su propio juicio de valor.

Es verdad que se puede argumentar que el material audiovisual obedece los dictados de una poética realista y que en este sentido ninguna obra debería seguir dictámenes sociologizantes de época, sin embargo, habría que indagar lo que en el discurso filmico se concibe como tal. Si por poética realista entendemos la reproducción mimética de la naturaleza que traslada situaciones y acciones de la realidad a un mundo de ficción, entonces nos encontraríamos ante una poética trasnochada del realismo socialista. Si, como Auerbach, por poética realista se entiende una suma histórica aglutinante y periódica “de lenta apropiación de formas sintácticas cuyo clímax alcanza la obra de Dante y Zola” (Jameson 9), queda claro que la película tampoco alcanza tal desiderátum.

Fredric Jameson en *Antinomias del realismo* aboga por un concepto híbrido de realismo cuyo combate dialéctico abarque:

las propias antinomias en las que parece resolverse toda constitución de tal o cual realismo; sino sobre todo captando el realismo como un proceso histórico, e incluso evolutivo, en el que lo negativo y lo positivo están inextricablemente unidos y cuya aparición y desarrollo constituyen al mismo tiempo su propia destrucción inevitable, su propia decadencia y disolución.
(11)

El combate dialéctico propuesto por Jameson no ocurre en el desenvolvimiento narrativo. Por lo anteriormente dicho y a riesgo de parecer severo, se podría afirmar que una de las fallas del discurso filmico, en términos formales y de contenido, es que no alcanza a crear dinámicas dialécticas que pongan en contradicción interna las categorías expuestas, así como tampoco se cuestiona ni desmitifica la realidad diegética y la fatalidad seguida por la protagonista.

Otro de los elementos que contribuyen a la configuración actancial de Cleodegaria es el espacio en sí: la casa vista desde el exterior. Cobra especial importancia el enfoque que el director lleva a cabo de la vivienda en la colonia Roma. En el exterior de la casa, la focalización es estrictamente frontal y apoyada en el detalle. Sin embargo, la particularidad de esta óptica radica en el hecho de que el sujeto es relegado a un segundo término, a fin de poner énfasis en las dimensiones arquitecturales del inmueble. La dinámica echada a andar en la discursividad filmica establece, por tanto, una jerarquía que pone a Cleodegaria en un plano secundario y adyacente.

Arvizu Ramírez / ¿Puede hablar Cleodegaria?

En este sentido, lo que descuella es la casa misma. El portón del frente, los grandes ventanales y los elementos urbanos que circundan la casa. En cambio, la mujer es percibida a partir de sus especificidades físicas y siempre en planos secuenciales apreciados por el espectador en estricta lejanía. Sólo se le mira correr, de perfil, por la banqueta, en línea horizontal. En consecuencia, la mujer es apenas un pretexto para mostrar el paisaje y la arquitectura de la colonia Roma. De este modo el sujeto deviene en un objeto movilizadísimo cuyo fin es solo ser hilo conductor del relato visual. Si se sustituye el personaje por un globo rojo, por ejemplo, la narrativa filmica no se vería alterada, pues la suerte del objeto es la misma que corre el sujeto, en este caso Cleodegaria que se objetiviza a cada paso que da en la película. Aunque pareciera que el único elemento que pone óbice a este proceso cosificador en un sentido metafórico es el movimiento propio del personaje, es decir, correr endemoniadamente por las banquetas para que ni el tiempo ni el espacio puedan aprehenderla, el rapto de libertad es sólo efímero. Cleodegaria es, de este modo, un personaje petrificado en su propia dimensión actancial.

Nuevamente, lo que se intenta dejar en claro es que la mujer mixteca está en constante proceso de cosificación. Es, desde luego, un ser alienado desde el momento del inicio de la película hasta el final. La narrativa de la película, por tanto, evidencia la reducción del personaje a su mínima exponencia como individuo y la pérdida de las cualidades esenciales del ser humano. Cleodegaria, de esta manera, se está convirtiendo poco a poco en una parte integral de los grandes témpanos de cemento de la casa y de la ciudad.

De lo anterior se desprende la idea de asociar el personaje al desenvolvimiento psíquico del inmueble. Si la casa o la cocina constituyen una extensión psicológica del personaje como señala Bachelard, luego ¿qué significa que la voz femenina se encuentre materializada en las esferas y relatos arriba citados? Toda vez que la cocina o la habitación de las mujeres constituyen un lugar dentro de otro lugar se podría afirmar que la gradación del espacio va en orden descendente como si de un juego de muñecas rusas se tratara; desde la superficie que comienza en la banqueta en el exterior de la casa, hacia las ceremonias de lo interior. Por tal motivo, se podría decir que la voz de la mujer mixteca comienza a interiorizarse en los diversos espacios, de forma decreciente, hasta el enclaustramiento: calle ==> banqueta ==> patio ==> cocina ==> habitación ==> silencio. Cuando esto último no ocurre, la lengua mixteca simplemente se sustituye por el uso del español. En cuyo caso hablamos de un fenómeno diglósico que sufre el personaje: una especie de castración psíquica. El contraste con el elemento poético, en este caso, nos servirá para poner de relieve esta cuestión: el poderío sinestésico de las imágenes.

Voz y lenguaje alegórico

Una de las pocas escenas en que Cleodegaria exhibe todo su poderío articulador es a través del recuerdo y las sensaciones que los elementos de la naturaleza despiertan en ella, durante el recorrido matutino, en la casa grande, después de la fiesta de año nuevo y el incendio. Cierra los ojos y respira hondamente, en un intento por captar el olor a tierra bañada por el rocío de la mañana, al tiempo que reconoce el balido de las ovejas, el canto de las aves y el aroma de las plantas. Obedeciendo un despliegue técnico, sensorial y alegórico, los tres reinos sintetizan el éxtasis de la mujer mixteca que recuerda momentáneamente, los orígenes de su pueblo y su gente: el reino animal, el vegetal y el mineral.

Silvia Rivera Cusicanqui, en su célebre obra *Sociología de la imagen*, apunta hacia el poderío descolonizador de la imagen a partir de un ejercicio de visualización que alude a una forma de memoria con todos los sentidos, es decir, que el tacto, el gusto, el olfato, el movimiento y el oído, no sean desplazados del acto de recordar habitando el tiempo-espacio. Para ello acude a la alegoría tal y como la plantea Walter Benjamin, es decir, como espíritu, una tendencia, una actitud vital de narrar la experiencia desde un punto autoconsciente de la existencia social:

Como experiencia perceptiva y acto de conocimiento, la alegoría benjaminiana es para mí una suerte de *taypi* en el que se dan encuentro el pensamiento y la acción, la teoría y la experiencia vivida. Y en esa medida, la narración que se apoya en esta estrategia incorpora y yuxtapone a todas las otras maneras de narrar [es decir, a la narración enfocada en la trama, a la narración metonímica y a la narración centrada en las sensaciones perceptivas del cuerpo]. (24)

Dicho de otro modo, lo que propone Rivera Cusicanqui a través de la narración alegórica a lo Benjamin, es una suerte de síntesis de todas las formas de narrar antes citadas a través de la secuencia porque esta permite “narrar la experiencia en clave metafórica y al hacerlo [permite] entretejer las metáforas en una sola alegoría” (24). Pero, para que esto se perfeccione, el acto secuencial debe partir de un acto social y rescatar las narrativas individuales para construir la alegoría colectiva que quizá sea la acción política, concluye la socióloga.

En la secuencia filmica que se comenta en este apartado, la cámara abre el ojo para captarlo todo y luego de una breve reticencia, comienza a abarcar el horizonte, abriendo el campo de visión en 180° desde un punto fijo que se pierde con la mirada del personaje. Al mismo tiempo Cleodegaria recuerda: “¿Sabes?, se parece a mi pueblo. Claro, allá está seco, pero se parece. Y así igual hacen los animales. Y así suena. Y así huele” (01:07:32). Con el polisíndeton, la exaltación

del yo cobra especial relieve y afirma el poderío descriptivo y metafórico del narrador, al tiempo que la aceleración discursiva es de nivel cero: en pausa. La narración focalizada, de este modo, adquiere mayor fuerza y las sinestesias alcanzan su mayor punto expresivo en el desarrollo articulador del discurso de la mujer Mixteca, que explota junto a la añoranza de su tierra, sus animales y sus plantas: su espacio abierto. Antítesis de la casa donde habita y vive puesto que en ella el habla se encuentra condicionada, sujeta, reprimida por la dimensión espacial y las condiciones materiales de la relación laboral.

Finalmente, a partir de esta breve antítesis también se pueden advertir los efectos brutales del éxodo indígena hacia la gran ciudad. El débil pero latente ejercicio de la memoria y la voz son apenas algunos de estos efectos. Pasado y presente encuentran la convergencia en este punto. Colonialismo remasterizado a través de las estructuras socioeconómicas que obligan al indígena a abandonar su tierra y su lengua. Si en la casa de la colonia Roma, Cleodegaria se siente aprisionada, en el campo ella recobra su libertad, aunque sea momentáneamente, tristemente, melancólicamente.

La lengua se desboca en el espacio abierto, pero no en el encierro porque en este estado físico y mental la mujer está condicionada a la explotación de su fuerza de trabajo. Contrariamente, el campo representa el acto de imaginar y recordar. Aquel representa la sumisión y el encierro; este representa la libertad. Sin embargo, la secuencia ocurre en estricto acto individual a pesar de que la acción transcurre entre la muchedumbre. No obstante, el poderío kinestésico y sensorial, la secuencia carece de un hecho fundamental: las miradas y las voces de otras personas y colectividades. El rapto sensorial ocurre en estricta individualidad y no hay conexión alguna con el resto de la comunidad toda vez que ésta es nula o accesoria en el mejor de los casos. Al final, la escena se reduce a una expresión yoica de la mujer indígena que no puede trascender y conectar hacia las miradas de otras personas.

Se podría argumentar que las sinestesias y el lenguaje poético surgen en la narrativa fílmica como instrumentos que intentan subvertir los remanentes coloniales, a través de los cuales la mujer indígena adquiere agencia y se convierte en artífice de su propio discurso, pero esto sólo ocurre de forma momentánea. En definitiva, este efímero momento no logra revertir el peso del material discursivo audiovisual, ni en sus particularidades técnicas, tales como el uso y la selección de la música, ni en los planos secuenciales que dimensionan al personaje. El mayor logro del filme es, quizá, exponer una cierta problemática, pero de ningún modo desmitifica las grandes narrativas cosificadoras de lo indígena, más bien las afianza.

En este sentido el filme reproduce una circularidad discursiva colonial y hegemónica que se expresa semióticamente con la imagen del cielo al final de la película. Imagen que funciona como contraparte especular de la primera escena al comienzo de esta. Con la salvedad de que ahora, la mierda del perro que

limpiaba Cleodegaria del piso, al inicio de la narración, se encuentra simbolizada por la polución que deja el avión en el cielo, metaforizando, de este modo, que la suerte de Cleodegaria, como la de muchas mujeres domésticas de la época, sigue el derrotero del desecho y el desperdicio que produce la ingeniería social de la urbe.

Asimismo, se puede afirmar que el discurso audiovisual en *Roma* reproduce realidades discursivas que solidifican el legado colonialista. Particularmente, en la designación del otro a través del trastocamiento del nombre por medio de la apócope y la configuración espacial en la que Cleodegaria es recluida. Desde la perspectiva de la voz de la mujer mixteca el filme es, ciertamente, reproductor de un legado colonial que en términos discursivos limita la esfera de enunciación del subalterno y lo cosifica bajo el yugo lapidario de la dinámica civilizatoria.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, FCE, 2000. https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf Consultado el 15 de marzo de 2019.
- Benedetti, Mario. *El discurso del supremo patriarca*. México, Editorial Nueva Imagen, 1979.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 2019.
- Jameson, F. *Las antinomias del realismo*. Akal, 2020. Digitalia, www-digitaliapublishing-com.proxy.library.ucsb.edu/a/70680. Consultado el 28 de julio de 2023.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. España, Ariel, 2001.
- Mignolo, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance Literacy, Territoriality and Colonization*. University of Michigan Press, 1995.
- Montrul, Silvina. *El bilingüismo en el mundo hispanohablante*. Wiley-Blackwell, 2013.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. 1a ed., Ediciones del Norte, 2002.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en el siglo XIX*. Venezuela, Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Argentina, Tinta Limón Ediciones, 2015.
- Roma*. Dirigida por Alfonso Cuarón, performance de Yalitza Aparicio. Participant Media & Esperanto Filmoj, 2018. *Netflix*. www.netflix.com/search?q=roma&jbv=80240715
- Szwarcz, Lilia M., Heloisa M. Starling. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “¿Puede Hablar El Subalterno?” *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 297–364, <https://doi.org/10.22380/2539472x.1244>.
- Vasi Grillo, Fiorella. *The Dynamics of Oppression and Resistance in the Movie Roma*. 2019. Universiteit van Amsterdam. Master's Thesis Comparative Cultural Analysis, scripties.uba.uva.nl/search?id=707330. Consultado el 28 de julio de 2023.