

**Trabajadoras mal pagas en el cine global:
modos de la precariedad en *Roma* (2018) y *Nomadland* (2020)**

**Underpaid workers in global cinema:
modes of precariousness in *Rome* (2018) and *Nomadland* (2020)**

Lucas Martinelli

CONICET/UBA/UNTREF

lucasmartinelli.cine@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0933-9580>

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la emergencia de la precariedad en el cine global y sobre aquello que en la actualidad permite al cine hacerse político para, de este modo, considerar a los sujetos que por las condiciones actuales del neoliberalismo son relegados al borde del abismo. Ante la pregunta de si el cine global puede hacer declaraciones afectivas sobre la precariedad, se propone indagar desde el análisis de algunas escenas y las formas de producción de los filmes *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) y *Nomadland* (2020, Chloé Zhao) las maneras de presentar y representar cuestiones ligadas a la pobreza, la violencia y la proximidad de la muerte. Las relaciones que surgen del trabajo realizado por mujeres desde perspectivas temporales y geográficas específicas permiten ingresar a propuestas textuales que, desde recursos materiales abundantes, se pueden producir un discurso afectivo, estético y ético sobre lo precario.

Palabras Clave: Cine global - Violencia - Trabajadoras – Capitalismo

Abstract

This article reflects on the emergence of precariousness in global cinema and on what currently allows cinema to become political in order to, in this way, consider the subjects who, due to the current conditions of neoliberalism, are relegated to the edge of the abyss. Faced with the question of whether global cinema can make affective statements about precariousness, it is proposed to investigate, from the analysis of some scenes and the forms of production of the films *Roma* (2018, Alfonso Cuarón)

and Nomandland (2020, Chloé Zhao), the ways to present and represent issues linked to poverty, violence and the proximity of death. The relationships that arise from the work carried out by women from specific temporal and geographical perspectives allow us to enter textual proposals that, from abundant material resources, can produce an **affective, aesthetic and ethical discourse on the precarious.**

Key words: Global cinema - Violence - Workers – Capitalism

Introducción, precariedad y cine global

En los últimos años una serie de películas exponen a los grupos desclasados o precarizados desde posiciones que permiten pensar algunos puntos singulares sobre la emergencia de la violencia, la exposición a la precariedad como un reparto desigual no naturalizado entre los sujetos y la consideración de algún tipo de justicia. Más allá de las maneras en que cada filme resuelve y convoca estos asuntos, este artículo considera los modos en que los filmes pueden producir ideas y emociones sobre la miseria y los márgenes sociales, para apelar diferentes posicionamientos sobre la cuestión. Estas formas de la imaginación cultural pueden ser pensadas como perspectivas de la interpelación por la manera en la que organizan, con ideas y emociones, la emergencia simbólica de sujetos al borde del abismo.

En ambos casos se analizan en los gestos de las intervenciones, los modos en las que las temporalidades y espacialidades fílmicas y la producción concreta de los filmes establecen conexiones significantes con el mundo real. Cuando se trata de la exposición de los pobres y los marginales, las representaciones fílmicas, literarias, televisivas, alternan entre la infantilización o la peligrosidad (en la mayoría de los casos), pero en las situaciones discursivas que este trabajo destaca se produce en algunos procesos eso que se llama dignificación; un proceso semiótico que tiene que ver con *dar rostro a la finitud*¹. La posibilidad de un filme de asumir este proceso de humanización, se vincula con ligar rostro y experiencia por medio de una propuesta textual afectiva.

¹ La palabra dignidad tiene raíz etimológica de *dignitas* del latín y se vincula con el prestigio, y la dimensión del relieve del rostro (asociado a su representación en las monedas griegas y las inscripciones en las ciudades). Esta noción de rostro propuesta por Giorgio Agamben (2007) es retomada, de alguna manera, por Georges Didi-Huberman (2014) en su reflexión sobre las formas de aparición de los pueblos en la historia del arte y la filmografía de Pier Paolo Pasolini. Este modelo teórico y programática de investigación en torno a “los que no tienen parte” es tomado como guía para las reflexiones que se plasman en este artículo. Por su parte, también Nora Domínguez (2021) hace una consideración particular y estimulante sobre las metáforas y potencialidades del “rostro” desde su potencia como figura de límite que define e identifica al sujeto.

En un contexto global donde la preminencia de lo audiovisual adquiere nuevas características y forma parte de la vida cotidiana, el cine es un modo privilegiado para considerar las elaboraciones simbólicas respecto a la precariedad, término que ha sido diferenciado por Judith Butler (2006 y 2010) como *precarity*, cuando se trata de la condición ontológica de todo cuerpo, y *precariousness* cuando se considera la puesta diferencial que el cuerpo tiene al estar enlazado con determinadas condiciones históricas y sociales. Entre estos dos sentidos, los casos cinematográficos que se mencionan aquí, permiten recomponer las relaciones entre la sociedad y el imaginario occidental con un análisis de la producción de los cuerpos, las subjetividades y las ideas en las pantallas. En particular, interesa a este trabajo utilizar ambas acepciones para destacar la emergencia de la precariedad desde la perspectiva de Michel Foucault (2006) que, con el término *gubernamentalidad*, comprende que la proximidad de los sujetos a la muerte corresponde con una distribución desigual de un reparto que es producto de políticas estatales, económicas y gubernamentales; por lo tanto históricas.

La precariedad en estos filmes construye un tipo de gramáticas audiovisuales que muestran la figuración de los trabajadores pobres y considera las retóricas del contraste social con una proposición de ideas sobre el capitalismo desde modos textuales que muestran con la violencia sobre los sujetos que habitan los márgenes como modo de interpelar el pensamiento, y consecuentemente la acción. Las dos películas que constituyen el corpus de este artículo (y las que sirven de contextualización) presentan, en sus formas temporales y espaciales, lugares vacíos de sentido que apelan a ser llenados por reflexiones que conecten la ficción con el mundo real.

Se trata de objetos que son diferentes, pero que dan cuenta de un panorama global de homogeneización cultural y de barrido de las diferencias desde la lógica de una impronta que se propone llamar “cine global²”. Este tipo de construcción narrativa

² La noción de “cine global” está construida en diálogo con autores como Fredric Jameson (2018) que cataloga de “Estética global” la forma en que en la globalización relaciona lo local y lo global desde el armado de “un mapa cognitivo” que permite las conexiones entre distintas partes del mundo y de Domin Choi (2018) que apropia y sistematiza algunos de esos términos en relación con la emergencia de un “cine contemporáneo” cuyo producción se diseña a medida de los espectadores (ya que estamos inmersos en un sistema de plataformas que cuantifican y transforman la manera que tenemos de ver el cine desde el uso de datos). Por otra parte, “cine global” puede en algunos casos ser sinónimo de *mainstream* tal como lo desarrolla Frédéric Martel (2011).

Desde la década del 2000 y en especial desde 2010, se pueden considerar diferentes ingresos a esa dimensión de lo digital que ha ido cambiando las formas de producción del cine contemporáneo y hacen más fáciles algunos tipos de producción de capitales internacionales. En los últimos años, las plataformas han jugado un rol muy relevante en las maneras de la

industrial suple las divergencias culturales identitarias muy particulares y las convierte en productos reconocibles a escala mundial. Se trata de películas que casi pueden ser vistas en cualquier lugar del mundo alcanzado y conectado por el capitalismo, películas que, de hecho, desde el punto de vista de la repercusión son vistas por miles o millones de personas.

¿Desde qué lugar ser produce el cine sobre la precariedad?

Este artículo no está enfocado en quién puede hablar en lugar de quien o quién puede hablar en nombre de quién, sino en la manera que el cine global desde la abundancia de recursos materiales, económicos y simbólicos puede expresar ideas y emociones sobre la escasez material, económica y simbólica. Esto permite pensar en las relaciones que se pueden tejer entre quienes poseen la capacidad de generar un relato y la referencia a sujetos que no podrían acceder a la construcción de relatos sobre sí. La pregunta por la representación de los pobres (los sin parte), se vincula con la manera en la que el cine puede dar cuenta de un reparto desigual que es propio de la sociedad. La estética y la ética se cruzan para considerar como el arte (y el cine de entrenamiento en este caso) puede devenir político por la forma que tiene de resolver el “reparto de lo sensible”, un término acuñado por Jacques Rancière (2013 y 2014) para referir a cómo la trama poética de las obras con el mundo construye una posición política.

Si bien el cine global reciente trabaja con estereotipos, los mismos funcionan como una manera de simplificar lo complejo y permiten que aquellos temas que podrían dirigirse a ciertas audiencias particulares abran el juego a sectores más amplios³. El estereotipo une ciertos rasgos singulares con aspectos sociales. La idea de tipificación permite que se pueda reconocer a un personaje como perteneciente a un grupo más amplio (estratos, grupos o clases sociales). Esta economía narrativa, puede barrer con todo aquello que caracteriza a la realidad (la complejidad y la apertura) para dejarla clausurada.

En los casos a desarrollar, entre la máxima abundancia de recursos de quienes crean las ficciones y la escasez material de quienes son convocados de manera simbólica por la representación, se podría presentar una contradicción inherente, pero

producción audiovisual. Si atendemos al modo de producción del cine global -aún en el caso de *Nomadland* que se trata de una producción de menor costo- habría una manera de producir desde lo magnánimo e involucrar algún aspecto de lo transnacional.

³ Richard Dyer (1984) propone superar el rechazo a los estereotipos (sobre las disidencias sexuales, los negros, las mujeres) para pensar sus funciones y las posibilidades y alternativas que nos permiten pensar más allá de su sistematicidad y fuerza social.

que puede habilitar el desarrollo de asociaciones simbólicas que pueden beneficiar a ambos grupos o, por el contrario, poner a uno en detrimento del otro. El resultado de tal encuentro, pueden ir desde el aprisionamiento a los sujetos de la representación (un modo de mostrar que hace que lo visible y audible sea de una manera simplificada, única e invariable) a la liberación de los sujetos imaginados (aquello que se ve es así, pero puede ser de muchas maneras más, podría tener capas y potencialidades). Las películas centrales del corpus de este ensayo se aproximan a esta segunda modalidad de encuentro y será explicitado en modo en que lo hacen.

Subjetividades femeninas, actrices y trabajadoras, reivindicaciones feministas

En febrero del año 2017, se estrena en Estados Unidos *Big Little lies*, una serie dirigida por Jean-Marc Vallée y Andrea Arnold. Desde el asesinato de un varón que, luego entenderemos, se trata de un hombre abusador y violador; la trama presenta una intriga policial articulada con el estilo de una escritura de género documental dada por los testimonios corales de un grupo de personajes secundarios para acercarse a la vida cotidiana de cinco mujeres, casi todas ellas son millonarias y viven en casas con terrazas enormes y vistas al mar.⁴ Desde una mirada que busca desnaturalizar de manera muy simplificada los roles de “lo femenino” para el gran público, el relato se remonta a los primeros días de clase de un grupo de niños y sus madres donde aparece un caso de violencia en la escuela que, de algún modo, replica la violencia que de a poco se muestra que también es generada en el espacio privado. A partir de una acusación confusa de una niña a un niño por *bullying*, se desata un conflicto entre las madres que deja ver que las capas que constituyen la violencia doméstica no están exentas del poder económico. Este proceso de develamiento del crimen también pone en primer plano que las formas que originan la violencia se ligan a las estructuras de poder que atraviesa a uno de los matrimonios protagonistas.

En octubre del mismo año se desata el caso que da lugar el movimiento *#Meetoo* en el que la consigna “Yo también” (propuesta por la feminista Tarana Burke para visibilizar el abuso y las violencias ejercidas contra las mujeres en la sociedad) es

⁴ Estos personajes son actuados por actrices que también tienen un reconocimiento en sus carreras por haber interpretado “mujeres fuertes” de cierto relieve o “potencia femenina” que pueden leerse como perspectivas feministas al superar el lugar asignado a las mujeres en la cultura. Con diferentes densidades y potencialidades los ejemplos son: Nicole Kidman en: *To die for* (Gus Van Sant, 1995), *The hours* (Stephen Daldry, 2002), *Dogville* (2003, Lars Von Trier) o *The Stepford wives* (Frank Oz, 2004); Laura Witherspoon en: *Legally blonde* (Robert Luketic, 2001); y Laura Dern en: *Wild at heart* (David Lynch, 1990) o *Certain Women* (Kelly Reichardt, 2016).

utilizada por la actriz Alyssa Milano para denunciar al productor de cine Harvey Weinstein por acoso laboral y proponer, en la repetición de ese hashtag, la posibilidad de ver la magnitud del problema. En diversos lugares del mundo, diferentes mujeres replican y hacen sus propias denuncias para dar visibilidad a la problemática a escala mundial. Redes sociales como Twitter y Facebook son el depósito de miles de historias y casos de abuso sexual en la industria del entretenimiento (mujeres actrices que muestran que el abuso forma parte de cuestiones ligadas al trabajo⁵) y en otras áreas de la vida social como parte de una práctica común.

Pocos años después, *Bombshell* (2019, Jay Roach) reconstruye el escándalo sucedido durante 2016 dentro de la empresa de noticias “Fox News” con las acusaciones por abuso sexual que recibió su fundador y director ejecutivo Roger Ailes. Allí Nicole Kidman vuelve a actuar con las actrices Charlize Theron y Margot Robbie⁶ que proponen la visibilidad de la problemática: el abuso sexual es un denominador común en la industria del entretenimiento hay que denunciarlo, darle discurso y lugar en el lenguaje. *Big Little Lies* y *Bombshell* muestran (desde la ficción y la ficción documental) que la problemática de género es una cuestión que atraviesa las clases sociales y la vía de justicia temporal es imprimir las denuncias en la esfera pública. En esos casos, si no está dada por ley, la justicia debería, al menos, replicarse como un rechazo social a los perpetradores de la violencia.

Trabajadoras mal pagas, modos de lo común

Estos temas dan relieve a un estado de contemporaneidad en la que se insertan las *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) y *Nomadland* (2020, Chloé Zhao) como dos formas de pensar los retratos de grupos humanos, la vida de personas que están al margen del capitalismo, desde dos formas de cine global pero con un hincapié especial en las subjetividades femeninas. Se trata de directores que nacieron en un país y filman en otro, apelando a lo transnacional como práctica estética. Ambos filmes construyen “espacios de la feminidad⁷” sea para problematizar un campo de violencia

⁵ Las réplicas se dieron en diversos lugares del mundo de una manera que expresa un clima de época. En el caso argentino por ejemplo se dio con las experiencias mediáticas de Calu Rivero y Thelma Fardin, entre otras actrices, que venían denunciando al actor Juan Darthés por acoso sexual en medio de circunstancias laborales. Para un estudio sobre cómo se fue dando este proceso en el sistema industrial de cine argentino puede consultarse el trabajo de Catalina Dlugi y Rolando Gallego (2019).

⁶ Margot Robbie pocos años después protagonizó *Barbie* (2023, Greta Gerwig), una película que enlaza cine *mainstream* con un revisionismo del poder y los roles de género en la sociedad.

⁷ Griselda Pollock (2015) refiere a los espacios de la feminidad como aquellos que se experimentan posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales: “Moldeados dentro de

sobre los desposeídos en *Roma* (cuyo único espacio de distensión ante el sufrimiento termina siendo otorgado por la familia empleadora) o un espacio abierto a la capacidad de la decisión propia y autónoma como práctica subjetiva de libertad desde los restos del neoliberalismo en *Nomadland*. Ya que se trata de películas que hacen un uso de la temporalidad desde la extensión prolongada con la duración de los planos, permiten pensar el tiempo y los espacios remitidos como una manera privilegiada de conectar la narraciones con lo real.

La empleada doméstica: entre la muerte y la salvación

La relación entre el cine y la figuración de empleadas domésticas es extensa y ha venido cobrando una relevancia particular por su mutación en los últimos años. Julia Kratje (2017) afirma que se multiplicaron las películas en las que la dimensión del empleo doméstico (ejercido por mujeres) cobra relieve. La proliferación, también daría cuenta de un cambio en el estatuto de representación de las tareas ligadas al cuidado y de cómo se muestran los vínculos entre las clases sociales. Los ejemplos son varios y diversos, pero en *Roma* este aspecto cobra relevancia porque relata la historia de Cleo (Yalitza Aparicio), una empleada doméstica que trabaja en una casa adinerada cuyo padre de familia es un médico que se irá ausentando de manera progresiva. Cleo tiene una relación con su prima que también trabaja en la misma casa y de cierta intimidad con las personas que la habitan: la madre, la abuela y los cuatro hijos. En el desarrollo de su cotidianidad, conoce a un muchacho del que queda embarazada y este desconoce su paternidad en una escena patética de cierta violencia. Cleo tiene un bebé que nace muerto (una escena de gran afectación emocional que se desarrolla luego). Como manera de hacer salir de la tristeza a Cleo, la madre de la familia la invita a sus vacaciones en la playa. En la costa, Cleo (que no sabe nadar) ayuda a los dos a salir del agua y no ahogarse en el mar. Luego, todo vuelve al orden cotidiano y Cleo continúa con sus tareas domésticas al volver a una casa en la que el padre de familia se ha ido.

Luego de ser exhibida en diferentes festivales con un éxito arrollador⁸ la plataforma de contenido audiovisual *Netflix* compró los derechos del film, lo que

las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de diferencia sexual". (128)

⁸ *Roma* tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de Venecia donde resultó ganadora del premio mayor (el León de Oro). Luego de estrenarse en Estados Unidos ganó el Óscar a

generó cierta polémica sobre la falta del paso de la película por las salas de cine y la posibilidad de que las productoras de películas realicen películas que no tengan que pasar necesariamente por las salas. Alfonso Cuarón pensó el guion en relación a su propia infancia y su vínculo con su niñera Libo Rodríguez (a quién dedica la película) en el barrio mexicano Colonia Roma durante la década del setenta (en particular los hechos se ubican entre septiembre de 1970 y junio de 1971). El argumento está elaborado en base a la reconstrucción de la memoria del cineasta con una estrecha colaboración de quién fue su trabajadora doméstica en un momento de vital importancia para la subjetividad del mismo que se relaciona con un hecho de violencia de la historia política del país⁹. Desde esa alianza afectiva se reconstruye el pasado al que se le da forma narrativa. La manera singular de mostrar los hechos vinculan la vida doméstica compartida y la vulnerabilidad ante la Historia entre quienes pertenecen a clases sociales diferentes con las tramas singulares de la vida privada que las atraviesan.

La forma en la que el filme recupera el tiempo cotidiano y las labores de limpieza de la casa y cuidado de los niños se da por medio de una planificación rigurosa y distante de extensión considerable. Si bien hubo críticas que tendieron a mostrar la manera en la que se construye el personaje de Cleo como un estereotipo silencioso realizado por un cineasta de clase media alta y blanco¹⁰, ese acercamiento duracional sobre lo real que se da por medio de los ritmos domésticos es otro de los modos en los que el filme intenta recuperar algo de la subjetividad de este personaje - su mirada sobre el mundo- y plantea ese movimiento de *dignificación*, sin que ello implique entrar de lleno en la dimensión subjetiva del punto de vista de Cleo.

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez y Francisco Zurian (2021) plantean que habría ciertos procesos semióticos para promover una cercanía con la humanidad de Cleo, desde la posibilidad de entender cómo las mujeres indígenas y pobres son destinadas a reproducir de manera incansable las tareas domésticas y de cuidado a las que se las ha asignado por su posición en la jerarquía social. Esta mostración de la desigualdad

Mejor Dirección y Mejor Dirección de Fotografía. Yalitza Aparicio (actriz protagonista) resultó la primera mujer indígena mexicana en ser nominada a ese premio como Mejor Actriz, lo que resulta todo un reconocimiento en términos de acceso de comunidades históricamente marginalizadas.

⁹ Se trata de la matanza del jueves del corpus Christi el 10 de junio de 1971 en Ciudad de México, donde un grupo paramilitar llamado Los Halcones asesinó a más de doscientas personas que se manifestaban en oposición al gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez.

¹⁰ Como señaló Richard Broody (2018, s/n): "Convierte el personaje de Cleo en un estereotipo muy común en las películas realizadas por cineastas intelectuales y de clase media alta sobre los trabajadores: un tipo fuerte, silencioso, duradero y tolerante con todo, privado de discurso, un ángel silencioso cuya incapacidad o falta de voluntad para expresarse se presenta como una señal de su virtud estoica". (traducción propia)

no sería solo un proceso de estetización, sino que traspasaría la pantalla para generar algún tipo de transformación. El ejemplo concreto con el que estos autores toman esta posición es que a pocos meses del estreno de la película, el Tribunal Supremo Mexicano garantizó por medio de una sentencia el acceso de las empleadas domésticas a la seguridad social y los beneficios sanitarios, una decisión que podría haber estado motivada entre otros procesos legislativos por la mayor visibilización del fenómeno de las empleadas domésticas que trajo consigo el éxito del filme¹¹. Otra de las relaciones entre la visibilidad que trae el éxito medido por los premios que adquiere un filme respecto a transformaciones o modificaciones en cuestiones sociales se da con *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2018) que retrata la vida de una mujer trans que pierde a su pareja. A pocos meses de ganar la película un Oscar en Estados Unidos, la visibilidad de la problemática permitió o estimuló el avance en materia legislativa y un apoyo de la opinión pública en Chile respecto a la Ley de identidad de género.

Uno de los juegos entre las pertenencias y correspondencias que se da en la producción de este filme es la manera en la que se mezclan actores profesionales con actores que no tienen trayectoria actoral. La protagonista que interpreta a Cleo surge de un casting realizado en un pueblo mexicano; pero también se puede observar en la escena que ocurre en el hospital, donde los médicos son trabajadores reales que están actuando para la ficción. Esta manera de filmar con actores que no son profesionales mezclados con actores que sí tienen cierta trayectoria y preparación funciona en el filme, no sólo como una manera de aproximarse a lo real, sino también como una modificación del “reparto de lo sensible”. Se trata de una producción cuyo reparto actoral busca el camino de la indistinción entre quienes son actores profesionales y los que no. Otro de los modos en que aparece un interés en la mezcla se da en el nivel de la lengua¹², con la introducción del mixteco sin traducción entre las empleadas domésticas que conversan entre ellas.

¹¹ Este aspecto está desarrollado en el prólogo a la compilación realizada por Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro (2020).

¹² Una de las películas contemporáneas que primero jugó con el habla indígena en medio de la figuración de empleadas domésticas es la chilena *Play* (Alicia Scherson, 2005) con una joven mapuche cuidadora de un anciano; luego lo hace la peruana *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) donde este elemento forma parte muy especial de la trama en la que los espectadores hispanoparlantes no pueden acceder. Otra película que lo retoma de manera reciente con una mucama estereotipada para la comicidad que ve el mundo de una manera diametralmente opuesta al protagonista blanco y gay es *Rotting in the sun* (Sebastián Silva, 2023), donde esa diferencia de acceso al mundo con el habla se da en el desenlace con un paso de comedia.



(Fotograma de *Roma*)

En *Roma* hay dos escenas conectadas que merecen una atención especial en lo concerniente al modo en que la trama refuerza situaciones afectivas que ligan subjetividad femenina y maternidad. En la primera, un plano secuencia muestra a Cleo en una sala del hospital. Allí, entre personajes que son interpretados por médicos, Cleo tiene a su bebé que nace muerto. Su llanto al recibir en sus brazos al cuerpo sin movimiento propio es de gran contundencia, no sólo porque resuelve cómo filmar un hecho trágico, sino porque en su forma temporal habilita al espectador a recorrer el plano y detenerse en el rostro destrozado de Cleo o en el segundo plano de la escena. Este momento es pujante porque la exposición de la precariedad en tanto proximidad y efectividad de la muerte se hace concreta con este niño¹³.

¹³ Se trata de una muerte que está preanunciada con diversos signos (como la ruptura de un vaso de cristal) en escenas anteriores del filme.



(Fotograma de *Roma*)

Esta escena, se enlaza con otro plano secuencia de importancia en final del filme. Cleo deja a dos de los niños en la playa mientras los otros dos se bañan en el mar. La cámara la registra lateralmente: ella primero se aleja y luego empieza a acercarse al agua para meterse a salvar a los niños. En lo que parece ser un “milagro” desarrollado en un plano secuencia toda su extensión temporal Cleo (que no sabe nadar) salva a dos los niños y los lleva hasta la orilla. Entonces se acercan la madre y los otros dos niños y la abrazan, dando por resultado una composición entre los cuerpos que puede remitir a una versión de *La Pietá* vaticana de Miguel Ángel Buonarrotti, pero con más cuerpos y una madre que no es Cleo. En esa figura de redención (y podría ser de renacimiento de los niños, puesto que vuelven a la vida) Cleo afirma que no quería tener a su niño. Desde lo simbólico, para el neorrealismo italiano el milagro es la clave para introducir desde una liturgia religiosa cristiana una llave del asombro que da lugar a una revelación en el relato¹⁴. Este plano secuencia no solo opera como llave de trascendencia de humanidad en el filme sino como manera de exponer la fragilidad. Un plano que también subraya la importancia de la trama simbólica y afectiva desde la precariedad de los cuerpos.

¹⁴ *Roma* dialoga por homonimia con *Roma, città aperta* (Roberto Rosellini, 1945) quien fue cultor del neorrealismo que entre otros elementos experimenta lo señalado respecto a la propuesta actoral. Una de las escenas de “milagro” más contundentes en la filmografía de Roberto Rosellini es *Viaggio in Italia* (1954) donde en medio de una muchedumbre que se está movilizándose como señal de protesta, el personaje que interpreta Ingrid Bergman tiene una revelación que le hace darse cuenta que quiere retornar con su esposo y reestablecer la pareja.



(Fotograma de *Roma*)

Dejar la casa, las rutas y el tiempo del paisaje

La película *Nomadland* está basada en el libro de no ficción “*Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*” publicado por la periodista Jessica Bruder que relata la vida de personas que dejaron sus hogares por la crisis hipotecaria de Estados Unidos entre 2008 y 2010 y salieron a vivir vidas nómades en casas rodantes para conseguir trabajos estacionales. La época en la que el filme se narra es el 2011 y el lugar Nevada, Estados Unidos. Por lo tanto, el fuera de campo pujante sin que sea demasiado explícito es, de algún modo, la crisis y la recesión económica. La historia del film está fundada en los elementos de la cotidianeidad de una mujer que se lanza a las rutas y busca trabajos estacionales (a la vez que empieza en un invierno y termina en otro). Chloé Zhao (guionista, directora y montajista del filme proveniente de china) hizo un trabajo colaborativo con la actriz protagonista Frances McDormand¹⁵ que es la única actriz profesional de todo el equipo de producción. La mayoría de los personajes que actúan en el filme están interpretados por personas que hacen de ellas mismas y que tuvieron un vínculo fundamental como testigo que aportaron sus testimonios para la escritura del libro.

El personaje de Fern (Frances McDormand) en su casa rodante va de un estado a otro por las rutas de Estados Unidos y se encuentra con algunas amistades que tenía y otras que ve nacer. Se trata de una película contemplativa sobre el conflicto interno de un personaje (el duelo por la muerte de su marido y luego el

¹⁵ Frances McDormand es una actriz estelar que además había sido ganadora y nominada a numerosos premios por su rol protagónico en diversas películas. *Nomadland* se estrenó en el Festival Internacional de Venecia donde ganó el premio mayor y fue nominada a seis premios Óscar de los cuales ganó tres: Mejor Película, Directora y Actriz.

abandono de un pueblo erigido en torno a una fábrica que al cerrar quedó desierto). El estilo documental reforzado por la cámara en mano en numerosos planos y la presencia del paisaje norteamericano que remite (desde su encuadre) al género del *western*¹⁶, hacen del relato de la cotidianeidad de este personaje una propuesta intimista que no busca hacer explícitas las emociones que atraviesan a Fern, sino propone dejar en las atmósferas climáticas y en los encuentros que se van dando las posibilidades de entender la temporalidad de lo vital como una contingencia sin un propósito definido. Lo que se construye sobre el personaje principal es la posibilidad de asumir el devenir de un tiempo marcado por la recesión económica y material sin necesidad de asumir ese momento como fracaso, sino como pura inmanencia de una vida.

En *Nomadland* aparecen una variedad de conflictos sociopolíticos que perfilan temas muy contundentes para las investigaciones sociales y podrían tener una mayor relevancia. Temas como la frontera nacional, la mano de obra migrante, la desindustrialización y la consecuente mano de obra obrera que se queda fuera del sistema laboral, el sistema de salud insuficiente y privatizado, las relaciones raciales, las pésimas condiciones laborales en los almacenes de Amazon y por extensión el empleo ocasional y exento de derechos relacionado con las economías de las plataformas y las GAFAM¹⁷. Se trata de cuestiones que en el filme funcionan de alguna manera como telón de fondo y son parte de los hechos que se relatan, pero no hay un proceso simbólico de subrayado de todos estos conflictos sociales.

¹⁶ De hecho, el último fotograma podría tener como referencia visual el cine de John Ford.

¹⁷ Para Maurizio Lazzarato (2020) las GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft) son las empresas estadounidenses que producen un tipo de “relación con uno mismo” adecuada para el funcionamiento de los dispositivos y la conducción del comportamiento de los gobernados en general. “Esta gubernamentalidad integrada en las máquinas técnicas tendría el poder de anticipar y controlar las conductas, enmarcando de antemano el futuro (las conductas posibles e imposibles) gracias a la creación de perfiles de individuos, contruidos a partir de las “huellas” digitales de nuestros comportamientos, calculados por algoritmos de computadoras superpoderosas. (...) Las GAFAM promueven la figura *smart* del capital humano que vive, se alimenta y se comunica de manera *smart*, una subjetividad abierta de manera simultánea a las diferencias sexuales y culturales y al mercado” (109).



(Fotogramas de *Nomadland*)

Ante esta cuestión de no preeminencia de los temas candentes que fue señalada por numerosos críticos, Gina Marchetti (2021: 2) aclara:

Si los cineastas chinos han dominado el proceso de eliminar cualquier contenido políticamente sensible de las películas en China, y podría decirse que ha hecho que sus películas puedan viajar mejor como testimonios “universales” de nuestra humanidad compartida, entonces tal vez Zhao haya estado bien equipado para hacer películas sobre Estados Unidos para audiencias que tal vez no sean estadounidenses.¹⁸

¹⁸ Traducción propia de: If the process of ridding movies of any politically sensitive content in China has been mastered by filmmakers there, and arguably has made their films better able to travel as “universal” testimonies to our shared humanity, then perhaps Zhao has been well equipped to make films about America for audiences who may not be American.

La manera en que la cineasta aliviana el impacto simbólico de todos aquellos aspectos sociales profundos que hacen a la película puede ser pensado también como una manera de tocar estos temas, habilitar su relevancia, sin una necesidad de hacer tomar partido por cuestiones concretas, sino subrayando la condición humana y la libertad inherente a la subjetividad de Fern que constituiría de por sí una posición de cómo el capitalismo condiciona de manera agobiante para el desarrollo afectivo de una individualidad inserta en diversas comunidades. Santiago López de La cruz y Eugenia Martínez Nuñez (2021) señalan que *Nomadland* propone una manera de libertad que implicaría un alejamiento de las convenciones sociales que no necesariamente expresaría un rechazo al modelo neoliberal:

(...) el filme posee una mirada cuestionable: la libertad se alcanza, primero, por una cuestión de elección económica, segundo, si se sigue perteneciendo al sistema capitalista sin realizar una crítica a su modelo, y tercero, alejándose de las normas sociales hegemónicas. El cine independiente actual establece, mediante el ejemplo de *Nomadland*, un cuestionable doble discurso: disfraza la trascendencia de las presiones comerciales del capitalismo, pero uno de los aspectos más famosos de su discurso, la búsqueda de la realización individualista, termina reforzando gran parte de la narrativa clave del universo neoliberal. (313)

Si bien el filme no desarrolla y no hace extensiva la posibilidad de una alternativa real al sistema capitalista o al mostrar su margen. Si muestra estas instancias precarias al que lleva el trabajo estacional. La forma de construir la comunidad de los personajes que están en constante movimiento en la ruta es una manera de mostrarlos como seres humanos, es decir, se trata de personas reales que dislocan la forma tradicional de dar un testimonio de vida al poner sus cuerpos para el cuadro cinematográfico.

La transmisión del frío como una sensación que produce el filme de manera constante y la bastedad de la naturaleza, parecen oponerse a aquello que parecería ser visto como una soledad angustiante para la mayoría y se muestran como una manera de integridad personal¹⁹.

¹⁹ Salvando las distancias entre ambas, la película con la que dialoga *Nomadland*, por tratarse de una deriva femenina casi sin rumbo fijo por un territorio geográfico definido desde una escritura cinematográfica que plantea un diálogo entre una directora y una actriz, es *Sans toit ni loi* (Agnés Varda, 1985). También por la manera en que los encuentros con los demás van construyendo una mirada sobre Mona o Fern que no permite el acceso total a su propia subjetividad (la misma solo puede imaginarse o el espectador debe construir su propia mirada sobre lo que podría sentir ante esas situaciones).

Al principio del filme se da una conversación entre Fern y una niña que ella conoce de uno de sus trabajos dentro uno de esos supermercados mayoristas norteamericanos que dan cuenta por excelencia del modelo de vida americano. La niña le dice que su madre le dijo que ella era una vagabunda. A lo que Fern responde que no es una vagabunda sino una persona sin casa²⁰. En este sentido, la trama de lo hipotecario se vuelve a presentar cuando a Fern se le rompe la furgoneta y debe pedir un préstamo a su hermana para poder arreglarla. En la casa de su hermana hay una discusión sobre la situación inmobiliaria y la imposibilidad de comprar una casa. También una de las amigas de Fern relata que trabajó toda su vida y que, aun así, no puede acceder a una jubilación. La preminencia de estos temas ligados a la precariedad social atraviesa el filme, aunque el mismo no haga explícita una postura en contra o pueda presentar una alternativa más que la continuidad de Fern en recorrer la ruta en una deriva vital incierta.

Una de las amigas de furgoneta de Fern que tiene cáncer, le cuenta que no quiere pasar más tiempo en un hospital y regala sus pertenencias para continuar el viaje de forma más liviana²¹. Fern se queda con una silla y se la verá utilizándola en diferentes escenas. Otro nómada le regala a Fern un abrelatas y ella le regala una bandeja. El sistema de objetos que arma el filme muestra que nada es desechable, sino que todo puede ser intercambiable. Es posible que esta sea la clave que proponga una alternativa al sistema capitalista. A Fern se le rompe un plato y lo arregla. Luego, le regala un encendedor a un personaje al que al encontrarlo nuevamente más tarde, le regala a su vez otro encendedor más lindo. Si bien el dinero escasea en el filme, los objetos son intercambiables según las necesidades y las ganas de .

Nomadland juega con lo que se describe por medio de la palabra y luego se ve en la imagen como otro de sus procedimientos. Una amiga de Fern que tiene cáncer le cuenta que quiere viajar para volver a ver cosas que han sido tan importantes y trascendentes en su vida que podría morir tranquila solo al volver a verlas. Al morir, le

²⁰ En inglés este diálogo tiene una riqueza mayor al ser un juego de lenguaje con el sufijo "less". Niña: My mum said that you're homeless. Fern: Not, I'm not homeless. I'm just houseless. Isn't the same thing, right? Don't worry about me, I'll be ok.

²¹ En *A traveller's needs* (Hong Sang-soo, 2024) la actriz Juliette Binoche interpreta a una viajera que enseña clases de francés a coreanos desde su propia metodología inventada. Con el paso del relato se irá entendiendo que ella no tiene lugar a dónde ir (excepto por un coreano da hospitalidad) y es una improvisada por la necesidad de subsistencia. Desde una producción transnacional, que incluye también una estrella del cine francés se trata de una producción precaria (como la mayoría de los trabajos de Hong Sang-soo los dispositivos y recursos económicos que se usan para filmar que son muy pocos: se trata de planos fijos de una cámara sobre trípode que pocas veces se mueve un poco: se aplica un *zoom* o un giro sobre eje).

llegan a Fern las imágenes de los nidos de cotorras filmadas con un celular dando cuenta que su amiga cumplió con su anhelo. En esa misma línea, Fern cuenta que la casa que perdió tenía un patio enorme en la que el cielo podía verse en su plenitud. Por lo tanto, en la última escena la vemos recorriendo su casa en el pueblo fantasma y al salir al patio una vista impactante al desierto y la montaña (fotograma a continuación). Entendemos que después de esta experiencia Fern podría morir en paz, pero en cambio, seguirá su ruta.



(Fotograma de *Nomadland*)

Conclusión

En este artículo se argumentó sobre los modos en los que *Roma* y *Nomadland*, dentro del cine global, problematizan las maneras de acercarse a lo precario más allá de la representación, desde la producción y los significados fílmicos como formas de enlazar condiciones materiales y propuestas afectivas concretas. Esas formas de acercamiento tienen que ver con formas de intimidad y escucha desde intentos de aproximación sensibles entre unos y otros que dan lugar a diferentes resonancias y encuentros entre esos mundos. Más allá de lo que termina apareciendo en la pantalla, hay una trama afectiva allí que es la forma de mostrar la precariedad es tanto la condición singular de cada cuerpo como también la forma en que los atraviesa la historia económica y social.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Choi, D. (2018). *El fin de lo nuevo. Un panorama aleatorio del cine contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dlugi, C. y Gallego, R. (2019). *Mujeres cámara acción. Empoderamiento y feminismo en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro: figuras de exterioridad en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kratje, J. (2021). *Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. Imagofagia*, (15). Recuperado a partir de <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/302>
- Lopez de La cruz, S. y Martinez Nuñez, E. (2021) "El rol del artista en el cine independiente actual: Nomadland como ejemplo cultural del realismo capitalista" en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* Núm. 11 ISSN: 1390-8448.
- Marchetti, G. (2021). *Chloé Zhao and China: The Nomadland Moment. Film Quarterly*. Published on April 28, <https://filmquarterly.org/2021/04/28/chloe-zhao-and-china-the-nomadland-moment/>
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Como nacen los fenómenos de masas*. Barcelona: Taurus.
- Osborne, E. y Ruiz-Alfaro, S. (2020): *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Nueva York: Springer International Publishing.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancièrre, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancièrre, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Brody, R. (2018). "There's a voice missing in Alfonso Cuarón's Roma". The New Yorker. 18 de diciembre. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>

Vázquez-Rodríguez, L. G. y Zurian, F. A. (2021): La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) y Roma (Alfonso Cuarón, 2018), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (1), pp. 101 a 122. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1469

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

