

LAS CONVERSACIONES SEMIÓTICAS EN "ROMA" DE ALFONSO CUARÓN

SEMIOTIC CONVERSATIONS IN "ROMA" BY ALFONSO CUARÓN

CONVERSAÇÕES SEMIÓTICAS EM "ROMA" POR ALFONSO CUARÓN

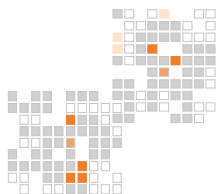
Tanius Karam Cárdenas

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

■ Doctor en ciencias de la comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Investigador de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Entre sus trabajos están co-editor de *Discurso y Comunicación* (e-book, 2014), co-compiler *Música, ciudad y subjetividad* (2015), *Los derechos humanos en la prensa* (2010); en su hemerografía también hay varios trabajos sobre cine mexicano.

■ E-mail: tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx

100



RESUMEN

Hacemos un análisis de algunos aspectos vinculados a la reciente película del director mexicano Alfonso Cuarón, *Roma* (2018). Organizamos las distintas discusiones como una modalidad de “semiosis” entendida ésta en tanto cadenas de significación que se integran a la película la cual vemos como un conjunto de prácticas sociales en la que convergen las cuestiones del estilo de su director, el sistema meta-enunciativo de los llamados “tres amigos” del cine mexicano, las tensiones entre imagen y relato, los comentarios xenófobos contra su protagonista y las variantes del sistema de distribución que generó, entre otros.

PALABRAS CLAVES: DISCURSO CINEMATOGRAFICO; TELECOLONIALIDAD; ESTÉTICA DE LA IMAGEN; TEORÍA DE COMUNICACIÓN.

ABSTRACT

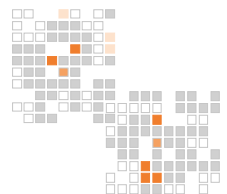
We make an analysis of some aspects related to the recent film by Mexican director Alfonso Cuarón, *Roma* (2018). We organize the different discussions as a modality of “semiosis” understood as meaning chains that are integrated into the film and which we see as a set of social practices in which converge the questions of the director’s style, the meta-enunciative system of the so-called “three friends”; of Mexican cinema, the tensions between image and story, the xenophobic comments against its protagonist and the variants of the distribution system that it has generated, among others.

KEYWORDS: FILM DISCOURSE; TELECOLONIALITY; AESTHETICS OF THE IMAGE; COMMUNICATION THEORY

RESUMO

Realiza-se uma análise de alguns aspectos relacionados ao recente filme do diretor mexicano Alfonso Cuarón, *Roma* (2018). Organiza-se as diferentes discussões como uma modalidade de “semiose” entendida como cadeias de significado que se integram ao filme e que vemos como um conjunto de práticas sociais em que convergem as questões do estilo do diretor, o sistema meta-enunciativo dos chamados “três amigos” do cinema mexicano, as tensões entre imagem e história, os comentários xenófobos contra seu protagonista e as variantes do sistema de distribuição que gerou, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: DISCURSO DE CINEMA; TELECOLONIALIDADE; ESTÉTICA DA IMAGEM; TEORIA DA COMUNICAÇÃO.



1. Incidentes y justificaciones

En diciembre de 2018 la película *Roma* del conocido realizador Alfonso Cuarón comenzó a distribuirse vía la plataforma de *Netflix* que suma a su labor como productora, ahora ser distribuidora de cine de arte. La cinta además ha sido objeto de muchas opiniones que definimos como “conversaciones semióticas”, interacciones y reacciones que añaden significados a la interpretación de *Roma*, como algo más que una cinta que recrea la infancia de su director. A

varias semanas de su difusión vía *Netflix*, la película sigue siendo objeto de conversaciones, e incluso programas de opinión en televisión abierta que no suelen comentar películas¹ como parte de este sistema de opinión aglutinado y disparado en torno a la cinta. Todo ello parece un buen objeto que nos invita a reflexionar sobre la construcción de esa “semiosis” entendida como cadenas de significación que se forman en capas significativas” y en este caso hacen de una película particular, un condensador que aglutina fenómenos muy diversos, pero también dispara conversaciones de distinto tipo las cuales a su vez generan reacciones y eventualmente nuevas cadenas; algunas de ellas que pueden tomar distancia de la misma película como fenómeno denotativo y que recuerda un poco lo que K.B.Jensen (1997) han descrito de los procesos semióticos derivados de los medios y las industrias mediáticas.

El primer nivel de reconocimiento formal de una cinta proviene del “campo” (asociaciones, festivales, concursos reconocidos, etc.). Al momento de escribir este texto, pocos días antes *Roma* recibió los “Globo de Oro” donde ganó la categoría a “Mejor Película Extranjera”, también los *Critics Choice Award* donde esta cinta ganó el premio a “mejor película extranjera”, “fotografía”

¹ Como ejemplo se puede mencionar la sección que el programa *La Hora de Opinar* incluyó en su edición del 14 de enero 2019. Entre sus panelistas el otrora ex canciller y escritor Jorge Castañeda habla de su experiencia de recepción; el también participante, el escritor Aguilar Camín, refiere el valor del sonido también en su percepción.

y “director”; de la misma manera su protagonista la interprete sin formación actoral Yalitza Aparicio fue *trending topic* en Twitter e icono de las principales portadas de moda, ahí donde es infrecuente ver a una persona de origen mixteco posando, con los más elegantes vestidos, y sin presencia previa en el cine gane con este rapidez ese capital social dentro del campo.

La película *Roma* es rica en signo de la época (los setenta). Su director Alfonso Cuarón recrea audiovisualmente su memoria infantil durante los años 1970 y 1971 y lo hace no tanto a partir de él mismo como un niño que aparece recreado en la cinta, sino de quien fue su nana “Cleo” (basada en la nana real Liboria “Libo” Rodríguez). El título “Roma” no se vincula en absoluto con la glamorosa capital italiana, sino con el nombre de un muy conocido barrio histórico en la ciudad de México una de cuyas características es que las calles tienen nombres de ciudades mexicanas y también ha sido notable objeto de atención en algunas películas, novelas; su espacio también adquirió notoriedad al haber sido uno de los barrios más castigados en los sismos que azotaron a la capital mexicana en septiembre de 1985. De las películas importantes que fueron rodadas en las calles de este famoso barrio se puede recordar a *Los Olvidados* (1950) del famoso director español Luis Buñuel; o la novela corta *Batallas en el desierto* (1982) de José Emilio Pacheco describe la geografía interna de sus calles. Sobre el origen del nombre de la película Cuarón ha revelado en algunas entrevistas (Cf. Pozas, 2018, 18 diciembre) que al hacer la película solamente él tenía el guion; cuando su equipo tuvo que comenzar a pedir permisos legales para distintas etapas del rodaje y la producción; como la cinta estaba ambientada en la colonia “Roma”, el staff comenzó a llamar así al proyecto que después se quedó como título.

La idea de reflexionar sobre *Roma*, es reconsiderar la idea de discurso que en el caso de esta

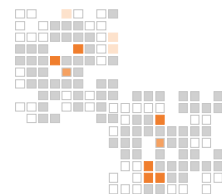
cinta nos permite celebrar su realización estética y los problemas teóricos en cuanto a discurso de cine que su expresividad puede provocar. Todo lo acontecido alrededor de la película nos permiten caracterizarla no como la unidad cerrada coherente del estructuralismo convencional, sino como un conjunto de prácticas sociales que se traducen en cadenas conversacionales, reacciones que funcionan como dispositivos a través de los cuales se anclan los significados sociales atribuidos a *Roma*, algunos de los cuales se vinculan más directamente con la película, pero otros no, como por ejemplo la discusión lo desatado en todo al papel de las actrices indígenas en el cine mexicano.

Desde que comenzó a exhibirse la película en el “Festival de Venecia” (agosto 2018), luego en EE.UU. en noviembre y en México, un mes después, su elenco tuvo una particular visibilidad y exposición mediática de la que destaca sobre todo una de las dos jóvenes mujeres de origen indígena que participante, Yalitza Aparicio, quien de acuerdo a los rituales de promoción internacional de películas ha aparecido en pasarelas, fotos de estudio, carpeta rojas, portadas en la revista de moda, dando entrevistas a los más diversos medios, igualmente ha recibido distintos reconocimientos como la “mejor nueva actriz” en los *Hollywood Film Award*, o también fue nombrada “mejor actriz” el año pasado en la revista *Time*. En sentido contrario, llamaron la atención los comentarios xenófobos, sobre todo en redes sociales, que se vertieron contra Aparicio (Cf. Huerta, 2018, 20 de diciembre) y que reflejó sin duda el nivel de profundidad en las que están ancladas ciertas representaciones de lo que es una protagonista femenina. El caso llamó la atención porque en un país donde la mayoría de la población es de tez morena, los comentarios xenófobos fueron un poderoso símbolo y argumento que reflejó claramente los efectos de lo que podemos llamar con Valencia y Sepúlveda (2016, p.86) “te-

lecolonialidad”, es decir la confrontación con los modelos icónico-visuales dominantes, que implican relaciones sociales y el ejercicio de un poder el cual termina secundando algunos discursos del capitalismo en cuanto su desprecio por la otredad y la diferencia sobre todo en sociedades tan desiguales como la mexicana.

Junto con las categorías de “raza”, hay que subrayar también la discusión en torno a la diferencia social y que en *Roma* se ve en la relación entre “Cleo” la trabajadora doméstica y “Adela” la madre de cuatro hijos y empleadora de la primera. La diferencia social por momentos se diluye ya que entre los personajes se fortalece un afecto sobre todo porque ambas enfrentan el abandono de sus parejas en soledad. De esta forma, una fuerte conversación en torno a la cinta ha activado el cruce de temas entre género y diferencia social, sobre todo de las nanas o trabajadoras domésticas frecuentemente invisibilizadas y sin derechos laborales, y que quizá por lo mismo los roles protagónicos que las representan son escasos en el cine. Al final de los créditos en la cinta aparece el link de organizaciones que trabajan con estos grupos de la población. La relación “Adela-Cleo” coloca también la discusión social al sentido de pertenencia de lo que significa una familia como “Cleo” quien, a pesar de compartir drama familiar, no puede ser parte ni pertenece al núcleo de sus empleadores como corresponde en sociedades jerarquizadas donde a pesar de la cercanía afectiva, no se diluye la diferencia de clase.

De esta manera vemos cómo se añaden elementos que van haciendo de *Roma* un discurso y un tipo de práctica social que aun cuando tenga como fundamento la memoria audiovisual de la niñez de Cuarón, hoy muy famoso director en los circuitos del cine transnacional, el análisis de la película nos invita a verla como una particular semiosis donde sistemas de significación de distinta materialidad, grado y modo se ensamblan, metafóricamente en lo que podemos llamar “capas de una cebolla” para



dar cuenta del entramado que explicamos en los siguientes apartados y nos permiten reconocer los procesos de producción sentido en algo que es mucho más de una mirada íntima al pasado e infancia de una persona.

2. Entre el recuerdo y la hiperrealidad.

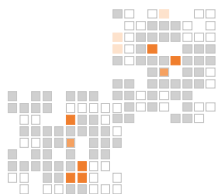
¿Las claves del éxito?

Una de las características de esta promocionada película son las reacciones extremas entre quienes denuestan la cinta, por considerarla un producto demasiado personal, en el que pasan realmente muy pocas cosas que no justifican su despliegue publicitario; y aquellos, los más, que reconocen con distintos grados las cualidades de la cinta; algunos de estos juicios laudatorios han sido: (a) subrayar que es una película que presenta la realidad tal cual; (b) que es una obra de teatro y sin duda la obra cumbre de un artista, su realidad Alfonso Cuarón; (c) que es una obra que tiene una poderosa narrativa audiovisual de gran belleza a su interior (d) que aunque la película se basa en una historia muy personal, presenta temas universales que todo mundo puede reconocer; (e) que en sus escenas hay una idea de “caos” pero redundante en naturalidad y equilibrio observable en cada escena, sobre todo en las familiares; (f) que la desigualdad social se muestra sin intención de victimizar, sino como contexto para mostrar las distintas realidades; y también hay quienes han dicho que (g) sus aparentes defectos en realidad son virtudes, entre otros comentarios.

En todo caso el primer plano de análisis (“primera capa de la cebolla”) resulta inequívoco vincular *Roma* con la experiencia del neorrealismo italiano del tipo Roberto Rossellini (*Alemania, año cero*, 1948) Vittorio de Sica (*Ladrón de Bicicletas*, 1948), Luchino Visconti (*La tierra, tiembla*, 1948) o Federico Fellini (*La Strada*, 1954) que se parecen en que estos directores trabajaron con sectores pocos favorecidos sociales, y en sus cintas, como en el caso de *Roma*, podían incluir

profesionales o no para darle más naturalidad a los personajes. El hecho mismo que *Roma* sea una película en blanco y negro —como todas las arriba mencionadas— se marca como un acierto que permite vincularlas con este tipo de realismo con el que Cuarón quiso aliarse al explorar muchos detalles, no solo el de la ya mencionada protagonista, sino por ejemplo a través de los extras participantes en muchas escenas que tampoco eran actores, sino que representaban a lo que se dedicaban en la vida real: los médicos, enfermeras o recepcionistas lo que permite alcanzar un alto nivel de referencialidad particular, por ejemplo en las escenas del hospital público al que la madre de Adela, lleva a Cleo.

Si bien en el vínculo con el neorrealismo italiano la crítica cinematográfica no parece tener desacuerdo, uno de los ejes de discusión ha sido la tensión entre el esteticismo de la imagen y lo particularmente lento del relato. Quizá el centro de la historia sea, más que la vida de una familia particular de clase media en los setenta y de las implicaciones del padre ausente, la imposibilidad de “Cleo” de formar su familia propia y qué tanto ella puede ser o sentirte parte de otra familia. De esta manera no cabe ver dos subsistemas —la vida de “Cleo” y de sus empleadores— sino la relación que se da entre la protagonista no puede formar su propia familia, y la familia de sus empleadores que de alguna manera la adoptan como propia, y cuyo punto dramático es cuando hacia el final de la cinta le reconocen —lo que no deja de ser del todo verosímil— haber salvado la vida a dos de los niños que se internaron en el mar sin atender la previa advertencia de su madre de no hacerlo. La lentitud del relato, las tomas abiertas, los planos detalladísimos y lo límpido de la imagen dan la impresión que no pasa casi nada y eso ha sido una de las razones por las que algunos usuarios en Facebook, comentarios sueltos, Twitter, etc. consideran incompleta a la cinta y creen que dice muy poco y no se justifican los excesivos



halagos. Estas reacciones quizá sean de quienes, ante una película muy promocionada, pensaban encontrar un tipo de ritmo y tratamiento discursivo más o menos convencional al de los melodramas comerciales. Algunos de los espectadores “decepcionados”, se enfrentan sí a una cinta dramática (si se quiere con menor densidad sintagmática), pero mucho más descriptiva, profundamente detallista (altamente paradigmática), con parlamentos acotados y un rico simbolismo que, por ejemplo, explica la duración de planos, como los 4 minutos iniciales donde solamente vemos el agua de quien está limpiando el piso de un patio, lo que después se presta a diversas interpretaciones con el movimiento del agua en otras escenas de la cinta, y de situaciones que acontecen en la cochera de esa casa.

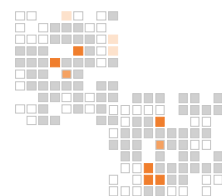
Uno de los elementos sintéticos entre la imagen y el relato; entre la presunción que lo detallado y el costo de su producción se correspondería con otro tipo de relato; en el sentido que un despliegue portentoso de la imagen y la fotografía va en paralelo al de un relato que se esperaría sofisticado, atractivo e impactante. La película no deja de prescindir de sus elementos sensibles, pero surge la pregunta sobre qué tanto ese preciosismo, sin duda valioso en sí mismo, soporta las escenas de una película que se define como el mural complejo e íntimo, y en donde, por cierto, quien no cuenta con información básica del México en esa época, puede perder mucho en la interpretación de los signos que se despliegan con intenso detalle y cuidado. Por ejemplo, el Youtuber “Zoom f7” (2018, 3’48”- 4’30”) el principal problema de la película es que:

“[...] hay elementos de la trama que interrumpen la elocuencia de las imágenes, al enmarcarlas en situaciones inverosímiles, o al tratar de explicarlas a toda costa con diálogos innecesarios; hay cuadros complejos y movimientos de cámara grandilocuentes que

solamente sirven para embellecer acciones minúsculas o coincidencias imposibles. Y una cosa es vincular el movimiento de la cámara al estado emocional o psicológico de los personajes, por ejemplo, y otra muy distinta es usar ese movimiento para presumir un despliegue de escenografía inmenso, que poco tiene que decirnos sobre las personas que habitaban ese mundo que se está construyendo. Lo que quiero decir es que en Roma, el aspecto formal y el aspecto dramático, muchas veces van por rumbo separados”

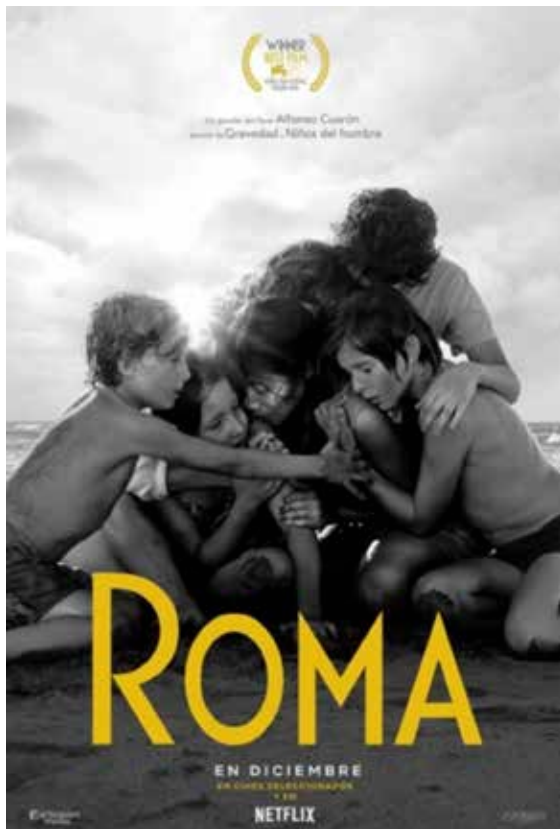
La película nos cuenta algo de la nana “Cleo” y de la familia de sus empleadores, pero sin duda la cinta demanda del destinatario sumergirnos en la época y tiempo, en esa ciudad y su atmósfera, en el imaginario de la clase media de la película y en muchas imágenes que más que filmadas parecen retratadas y lo que suele considerarse como signos de estilo propios en el “cine de autor”.

La escena principal se da casi al final de la película. “Cleo” va a la playa de Tuxpán en el Golfo de México, poco después ella ha vivido una experiencia traumática de su maternidad. La familia le pide que la acompañe, tras rehusarse inicialmente, al final acepta ir con la señora y los cuatro niños, que después sabemos dicho viaje fue usado como estrategia de la madre para intentar resolver el drama familiar interno con el padre que tendría que sacar sus cosas de la casa durante esos días en Tuxpán. La escena hacia el final de la película ha servido también como parte de los carteles promocionales donde vemos a todos abrazando a “Cleo” (Ver Imagen 1); esta relación, que cumple un valor metonímico, y es usada como uno de los carteles promocionales de la película, con alto valor semiótico porque ancla algunos significados en la instancia de la producción, que en este caso es el vínculo Cleo-familia, en un abrazo donde se celebra la sobrevivencia (física, afectiva, social), la cercanía, el intenso encuentro.



El youtuber “Zoom f7” comenta a propósito de unas de las escenas más importantes de la película que las escenas de Cuarón a veces no pueden ser más hermosas, pero que en algunos casos puede perder efectividad por lo previsible de su acción y ello sin duda lo salva, la belleza icónica que la principal constante de toda la cinta, en una actitud discursiva que igualmente parece llamar la atención en tanto el reiterado preciosismo que Cuarón despliega. A *Roma* no le interesa propiamente la justificación o fundamentación narrativa, sino que todo sea poético, evocativo, y como si cada cuadro fuera una sentida estampa, más fílmica que real en el que, como vemos en la Imagen 1, todos “agradecen” a “Cleo” haberles salvado la vida incluso a riesgo de la suya.

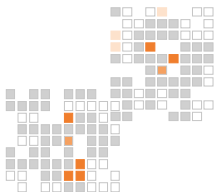
Imagen 1.



Poster oficial de Roma, tomado de <https://www.cnet.com/es/noticias/roma-alfonso-cuaron-estrena-primer-poster-oficial/>

Sin duda el melodrama interno es un principio que facilita el funcionamiento de *Roma*, además con ese mar de signos que sin duda es reconocido por todos aquellos que tengan más de 50 años, con la referencia a la ciudad de México de la época, y una forma particular de remitir a momentos traumático de ésta como fue el ataque de un grupo paramilitar contra estudiantes que se manifestaban pacíficamente el 10 de junio 1971 (también conocido como “Halconazo” y “jueves de corpus”) es referido en la cinta. Probablemente fuera de México su resonancia será distinta em cuanto lo que estos hechos significan, las imágenes de la política de la época (las grandes siglas “LEA” sobre un cerro en las afueras de la ciudad, y que refieren al presidente de entonces Luis Echeverría Álvarez, 1970-1976). A nivel micro, está el mundo de los juguetes de época, los objetos, los programas televisivos en el universo de la casona de la calle Tepeji donde el director vivió de niño, y donde ahora yace una placa en la que se celebra la película, el rodaje y el nombre del realizador.

En las conversaciones en torno a la película, aun cuando el tono de *Roma*, sea de una ciudad antigua, se ha discutido su vínculo con el presente. ¿Qué tanto la ciudad, el país, nosotros mismos, hemos cambiado? El contenido nostálgico, pero sobre melodramático opera con éxito, no solo por la historia, la relación de género sino porque a nivel iconográfico que *Roma* reproduce con calidad; Cuarón sabe evocar esa forma de mirar al “pueblo-víctima” que tanto canonizó la llamada época del “cine de oro” mexicano (1939-1955). Uno de los efectos es que resulta imposible no sentir filiación por “Cleo”, víctima además del ultraje y mentira de su novio, de quien nos enteramos es parte del grupo paramilitar que participa en el “Halconazo” lo que le da otros significados añadidos al victimario y al hecho mismo del “ser paramilitar”. Cuarón nos permite recordar muchas escenas canonizados del “cine de oro”: la imagen de la mujer abandonada; el rostro mal-



trecho ante la impotencia de la realidad, todas ellas imágenes que históricamente han mostrado su efectividad con la audiencia. Este elemento del “cine de oro” se articula magistralmente con el del realismo cercano, y el conocido melodrama que a pesar de su exigencia estética, no necesariamente ajeno a quienes no acostumbran este tipo de cine intimista y altamente formal en su lenguaje. Ahora bien, cabe decir en cuanto la representación popular de la pobreza en el arte, ésta parece no haber avanzado mucho, es quizá un signo de lo lento de ciertos cambios en la sociedad mexicana, donde persiste ese clasismo de las clases medias y cuya expresión más evidente son los comentarios xenófobos contra Yalitza Aparicio en redes sociales, la incomodidad que a ciertos grupos sociales les causa la presencia étnica y su iconografía en la sociedad.

3. Dos niveles: del estilo al sistema meta-enunciativo

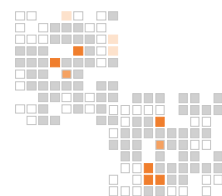
Alfonso Cuarón se formó en una conocida escuela de cine de la Universidad Nacional conocida como “CUEC”, acrónimo de “Centro Universitario de Estudios Cinematográficos”. Al parecer el realizador tuvo que abandonar sus estudios cuando nació su hijo Jonás en 1981, lo que le llevó a trabajar en varias producciones como asistente de producción. De los varios roles que desempeñó uno fue director de fotografía, y no es casual que aparte de la dirección, algo que poco se menciona es que el hijo haya sido co-director de fotografía en *Roma*.

La *opera prima* de Alfonso Cuarón fue *Solo con tu pareja* (1991) donde ya se exploran las transformaciones en el mundo de los afectos y las relaciones de pareja en el México urbano de fin de siglo. De esta primera etapa, que quizá concluye con la internacionalización que adquiere al dirigir la tercera película de la serie fílmica de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004), es *Y tu mamá también* (2001) un *movie-road* que de al-

guna manera aborda algo de esa diferencia social que ahora se discute en *Roma*, pero cuya orientación central es la relación que se da entre los personajes “Tenoch”, “Julio” y “Luisa” de aquella cinta. En cuanto su influencia, Cuarón ha señalado que su vínculo con la filmografía de Felipe Cazals y sobre todo su película *Canoa* (1975) que el realizador señala que mira con frecuencia y siempre encuentra algo nuevo; de esta cinta puede decirse que hay una tendencia a mostrar los personajes absorbidos en su contexto; ello explica el frecuente uso de grandes angulares en la fotografía de Cuarón que justamente quieren dar prioridad al contexto; además los plano-secuencias ayudan al seguimiento de acciones, así puede retratarse mejor a los personajes.

Cuarón ha sido reconocido como un innovador de la tecnología; ello le lleva a crear herramientas técnicas novedosas puesta al servicio del quehacer cinematográfico. Los dos ejemplos más emblemáticos quizá sean el plano-secuencia del carro en *All men of children* para lo cual construyó un aparato que le permitiera capturar todas las acciones que ocurrían al interior del diminuto espacio del carro, mientras los protagonistas intentan huir de una estampida de personas que los persigue frenéticamente en medio de un bosque. El segundo caso, su película más famosa *Gravity* donde junto con el también famoso “Chivo” Luveski, fotógrafo de la cinta, diseñaron una serie de paneles que le permitían dar seguimiento a los movimientos del sol y que se moviera al compás de los giros del actor.

A nivel de estilo, uno de los rasgos de Cuarón son sus plano-secuencias y la visualidad de los contextos donde se mueven los personajes y *Roma* es un claro ejemplo en donde el blanco y negro resalta lo elegante, lo sobrio y detallista de la fotografía, de los “dolly” y “travelling” que se repiten en varios momentos; los “paneos” que nos muestran postales interiores, todos los objetos que el ojo alcanza a captar en “ese mundo”



presentado en su totalidad. Esa pretensión estética de la cinta, por momentos nos puede ofrecer elementos extraños, como la de aquél sujeto en la escena del incendio en el bosque, quien además canta algo muy extraño, una especie de himno, detalle no muy justificado, y lo que puede parecer algo presente en la memoria del realizador que recrea en medio de esa festividad de fin de año, en pleno proceso de deterioro y abandono de la familia.

En un segundo nivel, mucho más amplio contextualmente, no podemos dejar de mencionar fenómeno (social, mediático, publicitario) denominado “los tres amigos” (que en realidad son cuatro, solo que uno de ellos no es director, sino fotógrafo) y que integran junto con el director Alfonso Cuarón, a los realizadores mexicanos Guillermo del Toro y Alejandro González-Iñárritu igualmente exitosos en Hollywood; el “cuarto” es el fotógrafo Emmanuel Lubezki, el “Chivo” quien de hecho ganó tres años consecutivos el Oscar como mejor fotógrafo *Gravity* (2015) de Cuarón; *Birdman* (2015), *The Revenant* (2016) con González Iñárritu en la dirección. La filmografía y las relaciones sociales de estos creadores se encuentran muy enlazadas, y sus carreras son ampliamente seguidas por las secciones especializadas en todos los medios de comunicación mexicanos, por los que conviene ver el universo desplegado de estos cuatro artistas que además consolidan la narrativa del “sí se puede” y las historias de éxito de mexicanos en EE.UU. (Cf. Miguel Trula, 2018)

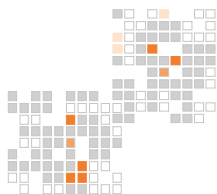
Más importante para efectos de nuestro análisis, cabe subrayar una suerte de vínculo y conexión estética entre los tres realizadores no tanto por sus semejanzas, sino justamente por sus diferencias, y donde el “Chivo” puede verse como un puente, ya que ha trabajado con dos de los “tres amigos”. Cuarón estaría estéticamente en un “punto medio” entre la lógica total y detallista en las producciones de Del Toro, y del otro lado la

hiper-fragmentación de las cintas de González Iñárritu² que justamente parece revertirse en *The Revenant*, película más cercana a la estética de Cuarón que a la de González, quien en sus filmografía hasta el momento (6 largometrajes) se ha caracterizado más por una diversidad entre cada una de ellas; lo que no sucede con Cuarón, quien tiene un poco más de homogeneidad a lo largo de su trabajo. En cuanto al género, el más diverso de ellos es Del Toro caracterizado por su estética de lo monstruoso, y quien puede pasar de la comedia al melodrama con suma facilidad.

A pesar de su relativa homogeneidad estética, podemos reconocer algunas diferencias en la filmografía de Cuarón como puede verse en *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), *All Children of men* (2007) o *Gravity* (2015) por referirnos solamente a esas película ya en su fase de internacionalización, que como el caso de sus compañeros de arte y oficio, guardan correspondencias y distancias entre las películas que rodaron en México y sus realizaciones transnacionales que manejan otro tipo de presupuesto. En ese sentido *Roma* es una película interesante un dentro del sistema de producción de Cuarón y de los “tres amigos” en lo que podemos llamar <Dentro / Fuera> de México, porque es la primera película arraigada desde las “huellas de mexicanidad” pero inserta en los circuitos de proyección transnacional, y que también es muy distinta de dos cintas pre-Hollywood como fueron *Solo con tu pareja* (1992) o *A tu mamá también* (2001).

De manera adicional *Roma* tiene algo que vincula fotográfica a la estética de los “cuatro amigos” (si podemos decir tal cosa) como es el elemento central del tiempo sobre todo a lo que se refiere el “momento” del día; como si el tiempo fuera un personaje. El centro semántico sin duda es la escena hacia el final de *Roma* que ya hemos aludido en la que “Cleo” salva a los niños

² Nos referimos particular a *Amores perros*, 2000; *21 gramos*, 2003; *Babel*, 2006.



de ahogarse en el mar. Este “momento” se puede observar en varias cintas como *All Children of Men*, y sobre todo en *The Revenant*. En *Roma*, Cuarón se consolida como un virtuoso de la fotografía, que hace de esta película una metáfora visual contra el racismo y una mirada íntima, como pocas, a la historia contemporánea de México en donde se pueden observar las muy distintas formas de violencia que se observa en las relaciones sociales y de pareja.

Por lo dicho hasta el momento podemos reconocer la relación que hay en el manejo de la imagen y la fotografía en las películas de Cuarón, y de la relación entre sus cintas. En el caso de *Gravity* y su relación con *Roma*. En las dos cintas los diálogos son dispersos y como hemos mencionado los planteamientos narrativos no siempre tan convincentes. En una de las muchas entrevistas que pueden encontrarse en YouTube, Cuarón ha dicho que *Gravity*, de alguna manera, puede ser visto como un homenaje a *Roma* (Cf. Pozas, J., 2018, 5’38”); ambas películas dentro de su cierto “vacío” funciona como el recordatorio que solo el contacto humano nos puede dar una salvación y un cierto sentido a nuestra existencia.

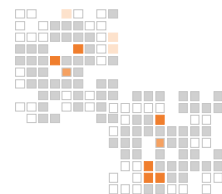
4. La distribución como semiosis y significados añadidos

La película también ha facilitado la discusión sobre el papel de las distribuidoras (Cinemex, Cinépolis), al convertir momentáneamente a *Netflix* como distribuidora de “cine de autor”, lo cual dista de su rol tradicional, pero que incluye la manera como *Netflix* ha modificado el sentido de lo masivo relacionado a la calidad estética de muchas de sus producciones. La primera discusión se debió en el caso mexicano previo a si la cinta se proyectaría o no en los cines comerciales, para lo cual las cadenas de distribución dominantes en México solicitaban que su distribución vía *Netflix* se postergara un poco para ellos contar con una ventana de ganancia. Finalmente, a partir del 14

de diciembre 2018 la cinta comenzó a ser accesible para los suscriptores de *Netflix* y ello es el equivalente a lo que antes era el estreno en cine, además en el día previo al fin de semana. Empero lo anterior se habían dado ya proyecciones previas por no considerar las premieres internacionales que comenzaron atraer atención hacia la cinta desde agosto 2018.

De todas las proyecciones quizá la más interesante fue la que se dio en el “Centro Cultural *Los Pinos*”, hecho el mismo día de su difusión vía *Netflix*. Este “Centro Cultural” días antes fue la casa donde vivían los presidentes mexicanos y sus familias, lo fue desde los treinta del siglo XX hasta el 30 de noviembre de 2018. El nuevo gobierno del presidente López Obrador decidió el 1 de diciembre 2018, el primer día de su gobierno, abrir dicho espacio para convertirlo en un centro cultural y proyectar una idea de distancia simbólica respecto al régimen anterior, así como subrayar que él viviría de manera más austera en Palacio Nacional, y conferir al lugar de boato y suntuosas de la casa presidencial un componente artístico inimaginable en regímenes anteriores.

La proyección de *Roma* en este espacio es una doble conexión semántica: en primer lugar, la proyección de la cinta como símbolo de la apertura de la ex casa presidencial: ahí donde días antes casi nadie podía entrar se convierte de súbito en un lugar para la difusión del cine de arte. De hecho, fue un problema la proyección porque la ex casa presidencial no contaba con auditorio para las 3000 personas que asistieron, así que hubo que adaptarse el helipuerto del sitio, además advertir a los asistentes que al ser la proyección en diciembre, final del otoño, por la noche, se pidió los asistentes fueran con ropa adecuada por la temperatura. Por momentos esa transmisión recordó una práctica de uso menos frecuente como es el cine al aire libre. *Roma* se convirtió en punta de lanza en cine, de este lugar para el cual el gobierno entrante ha ofrecido una



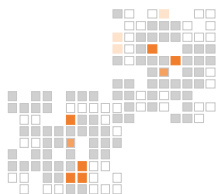
cartelera abierta a más no poder, y con una expectativa de presentar la más alta calidad, con lo que el arte puede resignificar, a un inmueble asociado al ejercicio del poder político en México. De manera adicional, como inusitada estrategia de difusión el propio director invitó a la audiencia a generar sus “presentaciones privadas” donde pudieran reunirse vecinos y amigos a ver la cinta; esta estrategia se difundió con el hashtag *#Romaton*, y también le quiso dar un cierto valor de convivencia y ciudadanía no tanto a la cinta como a esta fase de la comunicación comercial de una película de arte.

Una de las paradojas, es que *Roma* siendo una película claramente para la “pantalla grande”, en su estrategia de distribución se ha privilegiado una cierta fragmentación en la recepción (grupos, suscripciones privadas, pantallas, pequeños auditorios, *Netflix*). Derivado de no haber avanzado las negociaciones entre Cuarón y las distribuidoras se fortaleció un mecanismo descentralizar la distribución y modificar así las condiciones de recepción como de hecho el consumo portátil de las pantallas ha venido acelerando desde hace unos lustros. El propio director promovió el *#RomaTour* con la idea las audiencias pudieran organizar sesiones de grupo para ver la película, el ejercicio devino también en una estrategia de promoción muy particular, y única tomando en cuenta la fama y prestigio de Cuarón. Si bien antes de su “estreno” en *Netflix* ya se había proyectado lo mismo en la Cineteca Nacional³, la proyección pública inicial en el centro cultural “Los Pinos” fue un componente quizá no planeado entre el arribo del nuevo presidente y su política cultural, con los calendarios de *Netflix* que a nivel social permiten reconocer una semántica respecto a *Roma*, las condiciones de recepción y la relación entre el director y sus audiencias

3 Cf. <https://www.cinetecanacional.net/>, emblemático lugar del cine en Ciudad de México que al momento de escribir este texto ha celebrado su cuarenta aniversario

De esta manera hemos mostrado el ejemplo de algunas “conversaciones” en torno a un largometraje que superó el espacio tradicionalmente dado a la agenda de cine en programa de espectáculos y desde hace semanas ha dado pie a muchas otras “conversaciones”, explicables por la posición y visibilidad de Cuarón, el sistema de los “cuatro amigos” y la particular estética que ha facilitado que sus elementos sean amplificados, comentados, elaborados. En medio de estas conversaciones, el juicio general de la obra ha sido muy favorable y con la intensidad propia de su enorme difusión. No está en duda la calidad y excelencia de Cuarón director que se mueve con éxito en los circuitos del cine global, y que hace por ello que una película íntima, casi local, tenga una resonancia internacional no acostumbrada para ese tipo de películas. Por ello todo en la cinta fue y ha sido objeto de comentarios e interpretaciones: su director, el proceso de producción, el incidente con las autoridades cuando la película se estaba rodando en calles del centro de la ciudad⁴, los relatos sobre el hecho que solo Cuarón conocía el guion en su conjunto, los setenta como una época retratada, las relaciones entre “cine comercial” y “cine de autor”, la violencia de género, la xenofobia, el neorrealismo, la distribución, las diferencias entre cine comercial y cine de arte, las características

4 El incidente tuvo lugar cuando una mañana, el responsable de esta alcaldía Ricardo Monreal circulaba por un barrio donde Cuarón rodaba unas escenas; el equipo para tal había separado cajones de estacionamiento y ocupado una parte de la calle para las maniobras de rodaje. Al pasar casualmente Monreal no solo amonestó al equipo de producción, sino que su equipó transmitió las acciones del delegado quien hizo alarde de defender la ley y a los vecinos de la zona. El hecho subió de tono y de hecho llegaron a golpes entre el equipo de funcionario y del cineasta. Días después el director y el funcionario acordaron no hablar más del asunto; el incidente evidenció la falta de protocolos para solicitar permisos de filmación en vía pública, así como el autoritarismo que se consideró excesivo de Monreal. De hecho en los días posteriores a su exhibición no ha faltado algún twittero que recuerde el hecho como ejemplo Adolfo Gómez Vives (@gomezvives) 7 de enero 2019, <El globo de oro para @alfonsocuaron será trascendente. La estupidez de @RicardoMonrealA de intentar detener su filmación una anécdota del tamaño de su estatura intelectual. #Roma> (<https://twitter.com/gomezvives/status/1082190557827530753>).



de las clases medias y su diferencia en el tiempo como parte de un largo etcétera que parece interminable. En suma, *Roma* reverbera entre lo íntimo y lo público, lo convencional y lo “esteticista”, y quizá sin proponérselo la película ejemplifica algo que a nivel teórico le ha gustado a la sociología como es ver la relaciones entre la estructura y el individuo; la manera como lo macro-social afecta la vida de las personas; pero en sentido contrario cómo las interacciones de la vida cotidiana modelan la estructura de la sociedad. El arte, como es

frecuente, se erige en el mejor ejemplo para mostrarnos la relación entre la vida una familia de tantas, y los años en lo que comenzó a desmantelarse el viejo sistema político mexicano. *Roma* es una película sobre el tiempo, una idea particular de los grandes momentos, pero también del fluir; por momento la cinta parece invitarnos a aceptar esas cosas que no podemos controlar, y acaso la memoria, cuanto más íntima mejor, nos da la última oportunidad de conciliarnos y ayudar a otros a que puedan hacerlo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Huerta E. (2018, 21 de diciembre) Yalitza Aparicio, víctima de racismo en redes sociales, En Milenio, [en línea 10 de enero 2019], disponible en <http://www.milenio.com/cultura/yalitza-aporicio-victima-racismo-redes-sociales>

Jensen K.K. (1997) *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona. Bosch

León, Christian. (2012). Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, (51), 109-123. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>

Miguel Trula, E. (2018, 7 de marzo 2018) Los tres amigos: de dónde viene el éxito de los mexicanos en los Oscar de los últimos años. En portal Magnet Xataka. En línea 20 de diciembre 2018, disponible en [\[amigos-de-donde-viene-el-exito-de-los-mexicanos-en-los-oscar-de-los-ultimos-anos\]\(#\)](https://magnet.xataka.com/preguntas-no-tan-frecuentes/los-tres-</p></div><div data-bbox=)

Pozas, Javier (2018, 18 de diciembre) “ROMA no se iba a llamar así; el título fue un accidente: Cuarón”, entrevista con Javier Pozas, [en línea 3 de enero 2019, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ooU3gRwbSes>

Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda (2016, diciembre) Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. *Psico / Bio / Necro / Política y Mercado Gore*. En *Mitologías Hoy* vol.º 14, pp. 75-91, DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>

Zoom f7. *Roma: ¿Exagerada y clasista?*, en línea 27 de noviembre 2018, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=YnGjuS_Sx zY&t=0s&index=2&list=LLdruk6RsACDUZqEqWle-Ewg

