



*Roma*. México, Productora Participant Media y Esperanto Filmoj, 2018.

BELIMAR ROMÁN  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA-VENEZUELA  
belimar.roman@gmail.com

Al cuadro fijo de un piso de baldosas, lo invade el agua. La cámara permanece inmóvil, toma tiempo para que el sonido se encargue de contar que alguien limpia el piso con un cepillo. Una joven mujer es descubierta por un movimiento de cámara tan impecable como el piso. Dentro de la casa, una serie de lentos paneos encadenados siguen a Cleo en sus quehaceres. El estilo, cada vez más reconocible del cine de autor latinoamericano, está ahí aunque notablemente estilizado y desbordado de presupuesto.

La muchacha es Cleo, una mujer indígena de origen mixteco que sirve a una familia de la clase media alta residenciada en la colonia Roma de la capital mexicana de inicios de los setenta. Su vida parece simple, transcurre entre las labores del hogar, la crianza de los niños de la casa y algunos pocos espacios para su vida privada. Uno de esos días libres conoce a Fermín, de quien sale embarazada sin que él asuma la paternidad. Paralelo al drama de Cleo, los patrones de la casa, Sofía y Antonio, están en proceso de separación. El cruce de estas dos pérdidas es el núcleo de la película.

Antes de su estreno *Roma* hizo bulla, por supuesto. Resonó en los medios gracias al nombre de su director, Alfonso Cuarón. Después del éxito de *Y tu mamá también* (2001), Cuarón volvía a filmar en México, esta vez como

un gran director ganador de Óscar. Cayeron en *Roma* todas las expectativas por ser además una producción de Netflix, una historia autobiográfica y, sobre todo, una película de corte social y político. Para muchos, esto último fue la mayor de las apuestas: ¿cómo relataría Cuarón la injusticia social, la explotación y abuso de poder hacia las empleadas domésticas, cuando los patrones en la historia eran sus propios padres? La respuesta: con sutileza. Una sutileza que, para muchos, resultó ofensiva.

Era de sospechar que con una historia como la que el film aborda, el público esperaba una película de un comprometido carácter político —cuidado si no panfletario— con foco en el clasismo, racismo, explotación; en especial el público mexicano de hoy. Pero Cuarón decide abordar lo político desde la segunda fila, detrás del drama, por no decir de la telenovela, entretejido en la trama principal del retrato íntimo de las dos mujeres, cada una llevando su pérdida según puede, según su jerarquía le permite.

La historia de Cleo, le pertenece en realidad a “Libo”, Liboria Rodríguez Meza, la nana de Cuarón desde 1962. A ella le dedica la película. Es en efecto un retrato familiar basado en momentos de la infancia del director. Para este retrato, Cuarón consideró vital ceñirse a los hechos reales y representarlos con fidelidad<sup>1</sup>, así fue como gran parte del presupuesto fue invertido en la restauración de la casa materna del director para llevarla a ser la misma casa que era en 1970. Lo mismo ocurrió con algunas zonas de la colonia Roma, el cine, el colegio. Nos resulta paradójico que teniendo clara inspiración neorrealista y siendo su estilo tan cercano al cine independiente latinoamericano, *Roma* sea, a todas luces, una de las películas de autor más caras del cine de la región. Sí, podría parecer que este comentario nace de la envidia, pero lo cierto es que el derroche presupuestario raya en un engolosinamiento empalagoso.

Cuarón pudo darse el lujo de incluir todo aquello que se le ocurría o que recordaba, y así lo hizo; hasta la saturación. Desde el principio cada plano es una exhibición de eventos diferentes. La necesidad del relato de fondo se va convirtiendo en un ruido cada vez más estridente al incorporar en un mismo cuadro varios elementos significantes, algunos puestos con sutileza y otros con una obviedad agresiva: el amolador, el recolector de basura, los aviones, la banda militar, el terremoto, la boda. Elementos que usados en la medida justa, por supuesto que componen el contexto, pero que sumados uno tras otro y reiterados incontables veces, distraen del drama principal, estorban. Parece que la intención es no dejar duda (absolutamente

<sup>1</sup> XVI Festival Internacional de Cine de Morelia (2018). Entrevista a Alfonso Cuarón. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=I7MjtcDTdAY>

ninguna) del momento social, político y geográfico en que se desarrolla la historia, de ahí la excesiva reiteración.

La mayoría de estos eventos parecen puestos caprichosamente de modo que, aún perteneciendo al contexto, se sienten inorgánicos y desintegrados. Además, esta sensación la refuerza el preciosismo coreográfico con el que están representados cada uno de los eventos. La exageración de la perfección visual de la película en general es incómoda.

Lamentablemente por el tamiz de lo anecdótico con el cual son tratados estos eventos, pasa también el acontecimiento que para nosotros conforma el marco más relevante del discurso político, el Halconazo o el Jueves de Corpus. Cuando Fermín, desnudo frente a Cleo, toma el tubo de la ducha para hacer una pulcra demostración de Kendo, muchos espectadores ignorantes de la historia mexicana no logramos asociar que Fermín forma parte de los Halcones, grupo paramilitar entrenado en artes marciales desde finales de los años sesenta por el gobierno de México en alianza con los Estados Unidos para acabar extraoficialmente con la disidencia social<sup>2</sup>.

Más tarde, Cleo va en busca de Fermín a la zona pobre donde vive y entrena. Durante el recorrido, una vez más al fondo, un político en un pequeño mitin eleva la voz con el parlante en nombre del gobernador Carlos Hank González y el presidente Luis Echeverría Álvarez, seguidamente un hombre es lanzado desde un cañón para que entendamos con facilidad que el circo está presente. Al llegar a la zona de entrenamiento, Cleo se encuentra con una multitud de hombres jóvenes dispuestos en filas cada uno con una vara de bambú en las manos. La siguiente vez que Cleo encuentra a Fermín es – a juzgar por la exactitud con que Cuarón quiso representar los hechos – el 10 de junio de 1971. En esa ocasión, Cleo y la madre de Sofía van a una tienda a comprar una cuna para el bebé. Para llegar a la tienda atraviesan las calles por donde la gente nerviosa camina rápidamente, al fondo se escuchan las consignas de una protesta pública. Se trata de la protesta estudiantil en solidaridad con la Universidad Autónoma de Nuevo León (UNANL), la primera luego de la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968 en la que el ejército asesinó, al menos, a 120 jóvenes en la Plaza de las Culturas por órdenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz<sup>3</sup>.

En la protesta de 1970, muy cerca de Cleo, Los Halcones fueron infiltrados como estudiantes para luego atacar a los manifestantes con palos y pistolas. Lo insólito es que, entre cientos de halcones, justamente Fermín

<sup>2</sup> Zaidán, G. (2014) El Halconazo, 43 años de Impunidad. La Haine (web). Disponible en: <https://www.lahaine.org/mundo.php/el-halconazo-43-anos-de-impunidad>

<sup>3</sup> Zaidán, G. *Op. cit.*

es quien por “destino” apunta de frente con un arma a Cleo, acelerándole del susto el tiempo de parto. Aún no confirmamos si esto le sucedió realmente así a Liboria Rodríguez o si es únicamente una evidencia de la mano del guionista, lo cierto es que, de cualquier forma, el cine tiene herramientas con las cuales alejarse de la telenovela en estos casos. El director optó por la telenovela. Con estas escenas, Cuarón recuerda aquella herida de la sociedad mexicana sin ahondar en razones ni consecuencias, es comprensible que no lo haga pues la narrativa intimista de la película no pretende la militancia.



N° 47

REVISTA DE HISTORIA. Año 24, Enero-Junio, 2019

También sutil, pero no como fondo, encontramos el demandado tema social vinculado al clasismo y la explotación. En la relación entre las dos mujeres no hay duda, Sofía es la patrona y Cleo la sirvienta; aunque es “como de la familia”, es ella quien sirve y la otra quien manda. Aunque Sofía muestra genuino aprecio por Cleo, comprende su situación y la acompaña, la relación de poder no deja de existir; después de un gesto de solidaridad viene una orden tajante con una normalidad demoledora. La separación social como un hecho que se asume “normal” en ambas direcciones, está

siempre presente, pero, afortunadamente, sin llegar a opacar la sensible mirada femenina del director sobre los dramas de las dos mujeres.

Cleo atraviesa una pérdida, Sofía otra. El proceso de la separación de Sofía y Antonio va siendo poco a poco sugerido durante la trama. El personaje de Antonio está la mayoría del tiempo literalmente fuera de cuadro. El divorcio se vive desde el punto de vista de Sofía, la vemos llorar, rabiarse, rogar, emborracharse, vengarse. Y es justamente esta sinfonía de emociones reunidas en un mismo personaje lo que nos parece uno de los mayores valores de la película. A excepción del final, ninguno de los personajes es épico, por el contrario, son seres complejos que viven navegando las contradicciones humanas. Desde los grises se construyen las relaciones personales y eso es, sin duda, interesante, aunque no es la primera vez que lo vemos en el cine latinoamericano.

Las expectativas que en un principio cayeron sobre *Roma*, rápidamente fueron derrumbadas en el público. Desde el mismo día del polémico estreno en Netflix, las críticas de los espectadores decepcionados no se hicieron esperar, comentarios desilusionados y hasta rabiosos tanto de quienes esperaban una película militante como de quienes esperaban algo más parecido a *Gravity* (2013). Lo que no falló fue el elogio de la academia y los festivales. Era de esperarse, Cuarón es Cuarón. A pesar de ciertas virtudes, no dejamos de sentir que es una película gris (en este caso el gris no es interesante), a nivel formal es repetida, por no decir caduca al mostrar un estilo ya muy visto en Latinoamérica —aunque refinado— y a nivel de argumento no deja de ser sosa. Podemos vivir sin ver *Roma*.



Nº 47

●  
REVISTA DE HISTORIA. Año 24, Enero-Junio, 2019