

ROMA

México
Dirección y guión
Producción

2018, 135'
 Alfonso Cuarón
 A. Cuarón, Gabriela Rodríguez,
 Nicolás Celis
 A. Cuarón, Galo Olivares
 A. Cuarón, Adam Gough
 Yalitza Aparicio, Marina de Tavira,
 Diego Cortina Autrey, Carlos Peralta,
 Marco Graf, Daniela Demesa, Nancy
 García García

Fotografía
Montaje
Reparto

Para terminar con *Roma*

En *Los miserables*, Hugo se detiene con detalle en la breve vida y la trágica muerte del pequeño Gavroche, que se da en el marco del levantamiento revolucionario. La historia de este personaje de las clases marginadas merece la entera solicitud del autor, del mismo modo que en otros pasajes la merecen Javert, Jean Valjean, o el propio Napoleón. En *La escuela romántica*, Heine señala que Goethe es el rey de la literatura alemana, y no Schiller, pues “las grandes figuras de Schiller, tan ideales, aquellos retables de la virtud [...] eran mucho más sencillas de realizar que esos seres pecadores, pequeños, manchados que Goethe nos presenta en sus obras. [...] Es propio de un gran maestro pintar con perfecta técnica y vívida fidelidad, por ejemplo, un niño mendigo español que se quita los piojos, o un campesino holandés que vomita o al que le quitan un diente, o las horribosas ancianas que vemos en los minúsculos cuadros holandeses. Lo grande y lo terrible se dejan representar en el arte con mucha mayor facilidad que lo pequeño y singular.” Goethe, agrega Heine, trata “a cada personaje de sus novelas y dramas, en cualquier lugar

que aparezca, como si fuera el protagonista. Igual que Homero y que Shakespeare. [...] Tales poetas se asemejan a los soberanos absolutos, que no conceden a los hombres ningún valor autónomo, sino que ellos mismos les atribuyen, de acuerdo con la propia discreción, el máximo valor. Para un poeta [...] no hay nada más importante que aquel personaje de su reino imaginario al que hace hablar en ese momento, aquel que precisamente ha ido a parar bajo su pluma; y de este despotismo artístico surge aquella maravillosa perfección de las figuras más pequeñas en las obras de Homero, Shakespeare y Goethe.”

En declaraciones en diversas entrevistas y apariciones en medios, Alfonso Cuarón se ha cansado de indicar que *Roma* se trata de un relato biográfico, centrado en Libo (Liboria Rodríguez), su niñera. Además, ha repetido una y otra vez que buscó homenajear a su antigua niñera y que su película “habla de gente invisible”. Sin embargo, a diferencia de Hugo, de Goethe, de Homero, la historia de Libo —renombrada en la película como Cleo— no parece ser *por sí misma* lo suficientemente importante para captar

la atención y diligencia completas del director. La secuencia en que Cleo va a comprar una cuna para su bebé que está por nacer, luego rompe aguas y termina por perder a la criatura, es “apoyada” en la película por otra historia, la gran historia, que Cuarón narra con la técnica del montaje alterno convergente: la masacre del Corpus Christi. Como si la tragedia de la criada no tuviera espesor suficiente —¿debemos recordar que por tradición la tragedia sólo corresponde a las clases nobles?— para captar por completo el interés del público, antes de que rompa bolsa, aparece la tragedia colectiva, la gran masacre. Ingresa a la narración gracias a la cámara que se dirige y se detiene en las acciones detrás de la ventana de la tienda y luego sale a la calle y se demora en estos grandes sucesos, que “enmarcan” la pequeña tragedia. La narración de la historia íntima se abre hacia la historia de México. De esta manera —sin querer queriendo, como afirmaría el Chavo del Ocho—, la tragedia de Cleo se disuelve en la gran masacre. Como percibe el Padre Brown en “The Sign of the Broken Sword”, el mejor modo de esconder un cadáver es sembrar un campo de cadáveres. De este modo, se diluye la tragedia de Cleo, la pérdida de su niña recién nacida. Para resaltar más el diverso, inintencional, clasista, burdamente ideológico tratamiento de los personajes según su pertenencia de clase —y los diferentes valores de cada vida—, el peligro que corren los niños de la familia cuando van al mar, los pequeños patrones de Cleo, personajes secundarios del film, por el contrario, es narrado —parece una broma pero es la triste realidad— ¡en un plano secuencia de más de 7 minutos! Ninguna otra historia —y ni siquiera un corte entre planos— nos distrae de la tensión de esta

situación amenazante. Estas muertes, que no suceden, terminan por tapar la muerte de la niña de Cleo. No hace falta aclarar que es inevitable abordar estas secuencias en conjunto. Por si cupiera alguna duda, Cuarón, “preventivamente”, ha hecho que Cleo diga, todavía en la playa, justo después de salvar a los niños, cuando es abrazada por la familia, “no la quería, yo no quería que la niña naciera”. Y luego, “preventivamente por 2”, cuando llega a la casa de regreso de las vacaciones y su compañera de trabajo le pregunta en mixteca cómo le fue, ella contesta que le fue “de maravilla” y la vemos con una sonrisa muy amplia y relajada.

Roma se trata, como dijimos, de la historia de Cleo, tal como lo afirmó numerosas veces Cuarón. Y la narración la acompaña casi constantemente, y el film comienza con su imagen, limpiando los pisos, y termina con su imagen ascendiendo alegre, radiante, por la escalera y perdiéndose en los cielos. ¿Qué pasó entonces con Cleo? Conoció a un muchacho, que la cortejó, la embarazó y luego la abandonó —sin ahorrarse amenazas de matarla y sosteniendo un arma apuntándole durante varios segundos—, estuvo embarazada durante casi nueve meses y dio a luz a una niña muerta. Además trabajó en la casa de los señores, y mientras cuidaba a los niños en la playa, salvó a dos de ellos de morir ahogados, arriesgando su propia vida, pues no sabe nadar. Esta historia es narrada con la lógica, no de la tragedia —empieza bien y termina mal—, sino de la comedia, y el trayecto de Cleo es asimilable al de Dante en su comedia: la imagen de Cleo que limpia los pisos al comienzo contrasta con su ascenso a los cielos al final —con similares avioncitos que cruzan el cielo y nos advierten, por si no lo hemos notado,

que las dos secuencias deben ser puestas en correlación—.

Todo esto no sería de importancia si Cuarón tomara el punto de vista de los señores, para los cuales, naturalmente, la vida privada de los criados no existe o carece de importancia. Pero al tomar el punto de vista de Cleo, la película nos narra la historia de una criada para quien su propia vida privada, la vida de su hija recién nacida, importa poco y, sin duda, menos que las vidas de los pequeños patrones. Esa es una de las fallas más grandes y obvias del film. La perspectiva narrativa elegida es la de Cleo, pero la perspectiva ideológica es completamente la de la clase a la que pertenece Cuarón y que así la sobreimpone sobre su personaje; en gran medida, como dijimos, porque su protagonista no le importa lo suficiente, y de manera continua busca “completar” la pequeña historia de la criada con... planos secuencias, construcciones de imágenes murales, blanco y negro HD, la historia política de México, un millón de referencias cinematográficas, que van desde el neorrealismo italiano, pasando por clásicos mexicanos (*Allá en el Rancho Grande*) y hasta sus propias películas.

Desde el propio título, de claras y prestigiosas resonancias cinematográficas, la película coloca en el centro, no a la criada “invisible” —a la que su director dice querer visibilizar y homenajear—, sino a la colonia de la capital mexicana en que las criadas se vuelven invisibles. Con una sutileza y una sensibilidad social y política infinitamente mayores, en sus historias de señores y sirvientes, Lucrecia Martel se abstiene con perfecto rigor de expropiar a los sirvientes su punto de vista: “China carnavalera”, “se roban las toallas”, dice el personaje de Graciela Borges.

Roma es una *Ciénaga* bastarda y mexicana —en absoluto mixteca, como han dicho algunos críticos—, con la soberbia propia de la élite mexicana y ese abismo entre clases imposible de superar que caracteriza la estructura social del país. Como señala con acierto Alan Pauls, “es un gesto de apropiador, no de agradecido”.

Como dijimos, el punto de vista narrativo —no el visual, o no siempre el visual— es el de Cleo, un punto en que parecen coincidir todos los críticos de Cuarón —tanto los fervientes defensores como los detractores no menos apasionados—. Así, en un film que toma el punto de vista de la criada y, por lo tanto, enuncia en su nombre —y se apropia de la voz y también de la lengua y del nombre—, importan los hijos de los patrones y no los propios. Cuarón construye así una historia de “pobre bueno y sacrificado”, que arriesga la vida por sus empleadores, rápidamente supera la pérdida de su hija y termina ascendiendo hacia los cielos. El primer plano —secuencia, por supuesto— es el de Cleo mirando hacia el suelo que está limpiando; el último, es el plano —secuencia, por supuesto— de Cleo ascendiendo (por la escalera) hasta el cielo, en el que se pierde. ¡El ascenso a los cielos por medio de la limpieza y el sacrificio!

En las vacaciones, las mujeres unidas logran *dar a luz* una comunidad sin clases —“y Cleo”, dice la señora Sofía, “no va a trabajar”—, una vez que han dejado atrás a los malvados hombres, que mortifican y maltratan a sus parejas y ex parejas. La película promueve así una sororidad capaz de llevar a cabo una reconciliación —sin disolución— de las clases: patrona y criada dejan de lado sus diferencias sociales y se van juntas de vacaciones. Se produce así una interrupción

en el normal funcionamiento de la vida cotidiana, una suspensión presunta de los diferentes roles sociales. El costo de esta suspensión —que no es tal— es el duelo en tiempo record de Cleo por la muerte de su hija, que apenas llegadas de las vacaciones ya está de nuevo en condiciones de entregarse al trabajo. Cuando regresan a la ciudad y los niños se rencuentran con su abuela, todos están felices, “de maravilla”. Tienen una historia que contar en que Cleo es la heroína y ya comienzan a darle nuevamente órdenes a Cleo, que las ejecuta sonriente. Todos están felices y reconciliados en una sola familia “sin clases”.

El afiche de la película funciona como epítome de la perspectiva ideológico-narrativa. En la playa, Cleo es el centro de ese grupo. Rodeada por la familia que la abraza luego de que ha salvado la vida de dos de ellos, su imagen casi no se ve, pues la familia que la emplea se interpone entre ella y la cámara. En su propia historia, desde su propio punto de vista, Cleo es invisibilizada una vez más en su función salvífica, en su dolor y en su figura. Pues esta es en verdad, como indicamos, la perspectiva ideológico-narrativa, la de los niños detrás de la cámara —Cuarón— y, a la vez, entre la cámara y la figura de Cleo. Y el rayo del sol que cae sobre los cuerpos e ilumina esta unión de clases en que la sirvienta sacrificada desaparece bajo los cuerpos de los patrones.

La película nos ofrece así un feminismo espurio, sin espesor y sin reparar —o sólo muy superficialmente— en las estructuras sociales de clase. No es la primera vez que el director aborda un tema dilecto de los diversos feminismos. *Y tu mamá también* trata la libertad sexual de la mujer en el marco de la sociedad mexicana, famosamente machista.

En *Hijos de hombres* el centro estaba en la facultad de procrear y su importancia para toda la humanidad. También en *Gravity* la muerte de la hija de la heroína —y su extenso, profundo duelo— desempeñaba un papel fundamental. En *Roma* visitamos de nuevo el tema de la maternidad, además del tratamiento del trabajo doméstico, casi exclusivamente femenino, y el maltrato de las mujeres por parte de sus parejas o ex parejas masculinas.

Pero para la explotación de clases, incluso para la explotación de la mujer por la mujer, no hay lugar. Puede ingresar la perspectiva de género, incluso muy fácilmente se da lugar a una perspectiva de raza, en consonancia con el pensamiento posmoderno hegemónico de la academia estadounidense —que, cada día más, funciona como sinécdoque de la academia sin más—, pero no hay lugar para la vieja y querida —moderna, no posmoderna— perspectiva de clase.

El otro elemento que revela el exiguo interés de la historia de Celso, es el carácter manierista del film. Es innegable que la película tiene una serie de méritos técnicos y plásticos, así como una banda sonora de un virtuosismo por demás evidente —cualidades ya muy señaladas por los críticos—. No me interesa discutir aquí esas virtudes. *Corruptio optimi pessima* —la corrupción de lo mejor es lo peor—. La corrupción de ese virtuosismo consiste en que todo recurso está subrayado hasta lo absurdo. Todo plano se prolonga en exceso, no sólo en función de la belleza del plano, de su carácter muralista —la conjunción en el cuadro de diversas acciones e imágenes de diferente naturaleza—, de un tiempo que da espesor a la narración —esa forma directa del tiempo que aparece con el cine moderno, tal como lo percibió con agudeza André

Bazin—. La duración excesiva funciona, además, como un subrayado, un cartel de advertencia para que todos los espectadores, hasta el más ingenuo, perciban la belleza del plano, su carácter mural, las diferentes acciones, etc. *Netflix*: el medio es el mensaje. Quizá porque la recepción del film está pensada menos para el espectador de la pantalla grande que para el doméstico, más distraído, netflixvidente, que mira el celular de vez en cuando o hace una excursión a la heladera en busca del helado o la cerveza.

Todo está subrayado en *Roma*. Y Cuarón, cual un Carlos Argentino Daneri redivivo, nos indica las virtudes de sus versos. En esos énfasis formales de los movimientos de cámara, los encuadres, la duración de los planos, las referencias externas e internas del film (la evocación de *Umberto D.* en el comienzo del film, el cierre de la película que retoma el comienzo), la conexión de la historia íntima con la Historia (la masacre del Corpus Christi) —¡todo eso en blanco y negro HD!—, la película termina por generar un empalago impar. Pareciera que la historia por sí misma, sin el énfasis formal, la belleza de la fotografía y demás, no fuera suficiente.

De este modo, *Roma*, además de haber sido un enorme éxito comercial, ha logrado atraer la atención de los críticos y ha obtenido una gran cantidad de premios y reconocimientos internacionales. Y —todo parece indicar que— obtendrá muchos más. Los “méritos” —para la academia hollywoodense, en sintonía con la academia universitaria— son numerosos. Tenemos a los indígenas hablando en su lengua original; Yalitza Aparicio interpretando a Cleo se destaca por sus rasgos físicos indígenas y se encuentra a gran distancia de los ideales estéticos

femenino-indígenas del cine mexicano — como los que utilizó el Indio Fernández en sus películas (Columba Domínguez, Dolores del Río)—; la crítica oportunista al patriarcado en tiempos de ola verde (esta crítica ya estaba, naturalmente, en *Y tu mamá también*, aunque la explicación de la libertad sexual de la mujer era el cáncer terminal y la muerte inminente), de acuerdo con la cual el padre abandona a sus hijos, y la criada, en cambio, arriesga la vida por ellos y es solidaria con la señora Sofía —algunos críticos y comentaristas han llegado a indicar que el film “dignifica a la mujer y los oprimidos”—; el humanismo bienpensante; una mirada empática hacia las clases oprimidas; una visión remozada de la sociedad mexicana, en contraste con las posiciones de Trump, de las que Hollywood busca diferenciarse, y una pátina estética de planos secuencia y *travellings* coreografiados a la perfección; una enorme cantidad de citas o referencias cinéfilas. Estos son, como ha señalado con acierto Oscar Cuervo, “méritos oscarizables”.

En este sentido, un humanismo superficial, abstracto y acrítico se puede percibir en la mayor parte de las críticas favorables del film. Textos que indican que “la vida es así”, que elogian el “amor sin condiciones” y “la entrega total”. De modo complementario, no siempre pero la mayor parte de las veces, también encontramos un elogio de la simbología y el carácter trascendente de la historia. Aquí prolifera el señalamiento —¡elogioso!— de las analogías mítico-religiosas: el “milagro de la voluntad” en el final del film, la “ascensión a los cielos” por la escalera de Cleo.

Como también ha señalado Oscar Cuervo, “la película debe ser comprendida en tanto

producto de marketing de Netflix en busca de la ansiada legitimación en la industria vía Oscar —para lograr ganarle a Warner, Miramax y las otras grandes productoras por primera vez—. De este modo, Netflix pasaría a incorporarse de manera definitiva como un jugador reconocido y prestigiado de la industria audiovisual y el cine fuera del cine sería colocado, así, a la altura del cine en su forma tradicional.

En cuanto a Cuarón, casi no hace falta aclarar que encuentra una mejor versión cuando se aleja de este mundo —*Gravity*, *Hijos de hombres*, *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*—e incluso cuando retrata a la sociedad mexicana desde el punto de vista que conoce mejor, el de los señores —*Y tu mamá también*—.

En 2017 ganó el Oscar a la mejor película *Luz de luna*, una historia de negros homosexuales de la calle y sensibles —que lloraban y se enternecían—, que como película no

tenía siquiera virtudes técnicas, sin contar con que el guión era un desastre que incluía una transformación en segundos de un muchacho sensible en un *gangster* desalmado; y en 2018 lo obtuvo *La forma del agua*, del mexicano Guillermo del Toro. No nos sorprenderá la obtención de gran cantidad de Oscars por parte de *Roma*.

Roma: dos horas y media en blanco y negro estetizando pobres que trabajan en la colonia Roma. Dos horas y media naturalizando y celebrando el trabajo (casi) esclavizado. Así, los pobres, casi esclavos, que por medio de la limpieza y el sacrificio han ascendido a los cielos también pueden ascender, en imágenes —¿y acaso también atravesando la frontera?—, a los Estados Unidos de América.

Román Setton