

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Roma, el cine de la nación

José Ramón Ruisánchez (Houston)

HeLix 4 (2020), S. 120-129.

Abstract

This piece explores several of the ways the film *Roma* by Alfonso Cuarón has been read in order to reframe it differently. Instead of considering the action of the film as something that happens, I suggest that it should be understood as memory. This, in turn, allows me to activate as a film of the nation, following the powerful definition put forward by Kojin Karatani, for whom nation is the amalgamate of the possible affects, exchange modes and forms of sociability abolished in order to establish a State conducive to the progress of Capital. Nation, despite its being essentially a ruin, is what allows citizens' affects to flow towards State-Capital.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

Roma, el cine de la nación

José Ramón Ruisánchez (Houston)

Para subir al cielo
para subir al cielo se necesita
una escalera grande
una escalera grande y otra chiquita
ay arriba y arriba.
("La bamba")

Doxa

Hay dos maneras de ver *Roma* de Alfonso Cuarón. Una equivocada y una correcta. De estas dos maneras de ver la película, se derivan las innumerables maneras de pensarla. Comienzo por las que vienen de la manera *equivocada* de ver *Roma*, porque son muchísimo más numerosas.

Empiezo por la prueba del ojo inocente. Asigné la película como tarea de vacaciones a uno de mis grupos en Houston. Importa señalar esto porque, como no la vimos en clase, la recepción no fue dirigida. Además, como no se trataba de un curso de cine, sino de la solitaria película en un panorámico de literatura mexicana del siglo XX y XXI, tampoco habíamos construido un marco formal previo, ni siquiera el muy elemental de los vocabularios del emplazamiento y el desplazamiento de la cámara o noción crucial de montaje. Lo que quiero decir es que vieron la película de la misma manera silvestre que consumen el resto de los contenidos de Netflix y YouTube.

Dos de los chicos de la clase dijeron muy directamente que la película los había aburrido, pero tuvieron la apercepción de señalar que esto había sucedido porque esperaban *otra cosa*. Lo que pensé es que esperaban una película como *Capitn Marvel*. En el mejor de los casos, una parecida a la *Gravity* del mismo Cuarón. Cuando les pregunté qué cine les gustaba, ambos coincidieron en que no veían cine. Nada. Las formas de narrativa visual que les interesan son las sostenidas por las series de neotelevisión y las brevísimas de los videos que se mandan por Snap-Chat o que se hacen, de manera cada vez más profesional, para YouTube.

Lo importante es que estos chicos me dieron la primera pista para este ensayo. Estuve seguro desde el principio que su carencia no era el hecho de haber nacido uno en los Estados Unidos y el otro en un pequeño pueblo muy lejano de la Ciudad de México. No es eso lo que les impidió gozar *Roma*. Mi primera intuición es que no están familiarizados con los placeres del slow-cinema.

Aunque no haya sido el factor crucial, no quiero pasar de largo de esto. Una de las cosas que ofrece el cine de Cuarón, es, antes que un slow-cinema un depth-cinema. Esto se da incluso en películas que podrían parecer muchísimo más triviales que ésta, como el road-movie *Y tu mamá también* (2001) que ofrece mucho en la profundidad de campo. Mientras que el primer plano lo ocupan en sus papeles mensores de *charolastras* Gael García Bernal y Diego Luna tratando de llegar a una playa mítica del Pacífico donde por fin lograrán atreverse a coger mediante la interpósita persona de Maribel Verdú, allá al fondo, chiquito pero siempre en foco, insiste lo político y lo económico; la desigualdad en la que nace la raíz de eso que va a hacer impracticable o suicida precisamente ese tipo de viaje por las carreteras secundarias de México poco después, y que, a su vez, es uno de los factores que explican la presencia de estos chicos en mi clase en Houston, en vez de las de la Universidad Nacional o la de Zacatecas o la Autónoma de Nuevo León.

En *Y tu mamá también*, Cuarón intenta, mediante el recurso algo torpe de una voz en off, que viene desde el futuro, subrayar el interés de lo que se deja atrás. Incluyendo, como muchos críticos han señalado, el paso por el pueblo de la Mixteca oaxaqueña donde nació la encarnación anterior de Cleo (actuada por Libo Rodríguez: su modelo en la vida real). Esa voz en off, es lo que cede su lugar al ritmo muchísimo más lento de *Roma* sobre todo si se compara con el alegre juvenil de sus comedias mexicanas (además de la ya mencionada *Y tu mamá también*, *Solo con tu pareja* de 1991, fundamental en la historia del nuevo cine mexicano que propone Ignacio Sánchez Prado).

Este ritmo es lo que permite que la profundidad de campo sea apreciada justamente. Pero además, hay que agregar el hecho de que con frecuencia, Cuarón coloca a Yalitza Aparicio, (cuya recepción en México ya merece una ponencia completa), o sea, Cleo, su protagonista, no en el primer plano, sino atrasito de la familia para la que trabaja. Recuerden la escena en que la madre (Marina de Tavira) abraza históricamente por la espalda al padre

(Fernando Grediaga) que se está subiendo a su Volkswagen para largarse mientras que Cleo abraza también por la espalda a Pepe (Marco Graf), el hermano más chico de los cuatro, al que volveré más adelante y a quien busca consolar de la escena de la que está siendo testigo. Se debe recordar que el cuarto que comparte Cleo con Adela (Nancy García García) está también allá atrasito de la casa grande y solo es accesible por una escalera de caracol que lo comunica con la azotehuela donde están los lavaderos y esa ciudad popular en los techos de la de clase media.

Esto importa y mucho, porque la mayoría de las discusiones *equivocadas* sobre *Roma* tratan precisamente sobre si Cleo finalmente rompe con esa subordinación. El intelectual conservador (y últimamente maltrecho) Enrique Krauze escribió en *The New York Times* una reseña que de tan esquemática resulta útil: citando una de las páginas más reduccionistas de su antiguo patrón Octavio Paz, dice que Cleo pasa de chingada a chingona, no por chingarse a alguien más, sino por lograr aliarse con Sofía, la madre abandonada.¹

El problema es que otras reseñas que se pretenden mucho más sofisticadas, como la mucho mejor informada (y muy furiosa) de Sophie Lewis no van mucho más allá. Lewis afirma que el trabajo de Cleo permite el arco dramático de su patrona Sofía, pero que cancela la posibilidad de que Cleo misma tenga un arco dramático. Es más o menos lo que señala el crítico del *New Yorker* Richard Brody en su texto amplísimamente discutido, aunque no muy interesante pues se limita a afirmar que Cleo no tiene voz.²

Slavoj Žižek, en un artículo que contiene una serie de iluminaciones innegables, como la de señalar que la técnica del depth-cinema de Cuarón debe entenderse desde la imposibilidad de mostrar directamente lo Real de la Historia que, por ende, solo puede ser mostrado por los efectos que este fondo produce en lo mostrado en el primer plano. Sin embargo, al final se equivoca como todos. Dice al cierre de su artículo:

El alejamiento absoluto de Cleo de las preocupaciones políticas, su dedicación al servicio más desinteresado es la forma misma de su identidad ideológica, es la manera como “vive” la ideología. Acaso al explicarle a Adela su predicamento surja su conciencia de clase, el primer paso que la llevará a unirse a los manifestantes en

¹ KRAUZE, “*Roma*: una historia de amor y servidumbre”, s/p.

² BRODY, “There is a voice missing in Alfonso Cuarón’s *Roma*”, s/p.

las calles. Una nueva figura de Cleo surgirá de esta manera, mucho más fría e implacable.³

Podría seguir acumulando ejemplos de esta discusión sobre si Cleo cambia o sigue siendo pasiva, sobre si ama genuinamente a la familia o sobre si su amor es el efecto de un condicionamiento insidioso, una pervivencia virreinal que resulta útil en el capitalismo mixto echeverrista. Pero en realidad tiene muy poco sentido. Porque todas estas discusiones parten de una percepción equivocada del estatuto de lo que se ve en la película.

Intuiciones correctas

Hay una serie de intuiciones productivas que pueden encontrarse en otros textos. En un ensayo que es una respuesta directa al de Brody, Pedro Ángel Palou afirma que la obsesión de Cuarón con los detalles no se debe a que haya construido su filme con los supuestos del neorrealismo italiano, sino a que “la memoria es parcial y barroca, llena de objetos, como una habitación abarrotada”.⁴

Por su parte, en su hermoso ensayo para *The New York Review of Books*, Alma Guillermoprieto dice:

Ésta es la casa en la que Alfonso Cuarón, el director de *Roma*, creció. O por lo menos es la recreación, meticulosa hasta la locura, de aquella casa. Y ésta es la historia del recuerdo de Cuarón de un período turbulento de su infancia. La película está filmada en paralelo a la acción, como si la cámara fuese el fantasma de Cuarón, regresando a su infancia y observándola en silencio, con la compasión y distancia que a veces tenemos la suerte de lograr respecto a nuestros pecados de juventud y los de nuestros padres.⁵

Aquí, Guillermoprieto está (como Palou arriba) ya viendo la película de manera correcta. Yo iría medio paso más lejos, evitando el símil.

Para afinar estas intuiciones, que vienen de dos escritores, no críticos de cine, me hacía falta la intervención transformativa de una epojé teórica. La encontré hace pocos días en California, donde Christina Soto Vanderplas leyó una hermosa ponencia muy personal. En ella contaba que en sus años de estudiante en Cornell en ninguna de sus clases se hablaba

³ ŽIŽEK, “Roma is being celebrated for all the wrong reasons”, s/p.

⁴ PALOU, “Broken Memory, Voice and Visual Storytelling”, s/p.

⁵ GUILLERMOPRIETO, “The Twisting Nature of Love”, s/p.

de poesía y que esto, en su opinión, con la que coincido plenamente, tenía consecuencias de hondo alcance:

La mayoría de las formas que se nos han enseñado para hacer una crítica literaria, vienen de la narrativa, que se ha vuelto la norma. A la narrativa se la trata no solo como una de las formas literarias que hay, sino como *la condición misma* de la experiencia (que es inteligible en forma narrativa que traza secuencias causales y representa la experiencia como hechos que se pueden contar o resumir o relatar).⁶

Este mismo texto muestra que lo que se deja de lado, al renunciar a la poesía, es a la verdadera elasticidad de la memoria. Por una parte, el poema no se puede resumir: solo releer. No es posible parafrasearlo: hay que citarlo. Pero además, en sus versos, las asociaciones no se agotan con los métodos que llevan a la inteligibilidad de la narrativa.

A esta luz un detalle contado por Cuarón en una entrevista con Fernanda Solórzano se vuelve revelador:

Me acuerdo cuando, en un principio, hablaba de los muebles con Eugenio [Caballero] y con Bárbara [Enríquez, decoradora de set]. Cualquiera pensaría: “Bueno, esos se pueden conseguir.” Pero yo les decía: “Yo sé que los pueden conseguir, pero no serían los originales.” Lo mismo con el vestuario: “En ese cajón tiene que haber exactamente estos elementos.” O con utilería: “Y en este otro cajón tiene que haber tales objetos y tales juguetitos.” Entonces me preguntaban: “¿En qué escena se van a abrir los cajones?” Y yo les respondía: “Los cajones nunca se van a abrir.”⁷

Con esto arribo finalmente al momento al que me he estado aproximando. *Roma*, primero que nada no debe *verse* cómo algo que *sucede* y de lo que nosotros somos testigos, mágicamente transportados al pasado que se presenta y nos absorbe de acuerdo a la convención cinematográfica habitual. El filme nos pone *dentro* en un espacio diferente al de la convención de la cuarta pared. Lo que sucede en *Roma* no sucede dentro de esa casa de clase media, acaso propiedad de la abuela, sino dentro de la *memoria* viva de quien recuerda. Su estatuto es el de todo lo que pasa en *À la recherche du temps perdu*: esto no es la obra, sino lo que precede a la obra; esto es memoria viva, antes de renunciar a su infinita elasticidad y por ende, en vez de ser leído con las convenciones narrativas de la ficción debemos pensarlo en la forja de un territorio intermendio, el de la alianza entre poema y novela. Aunque hay

⁶ SOTO VAN DER PLAS, “Una parvada de lenguas migratorias en la poesía de Balam Rodrigo”, s/p.

⁷ SOLÓRZANO, “Entrevista a Alfonso Cuarón”, s/p.

que convenir con el crítico argentino Manu Yáñez que la segunda mitad de la película es más convencional y cede más a la tentación de la trama.⁸

Solo de esta manera se justifica, adquiriendo la plenitud justa, todo lo que caracteriza a la película: el uso del blanco y negro pero no con película fotográfica tradicional sino el filmado por una Arri Alexa de 65 mm, esto es, una cámara digital, crea una textura sumamente inquietante. Como señaló la artista inglesa y experta en filme Tacita Dean, este formato digital carece de la textura que le dan las capas superimpuestas de negativos a la película tradicional de 35 mm.⁹ Pero al mismo tiempo, crea una nitidez distinta, que obliga al público a percibir que está viendo un material diferente al de las películas clásicas –que no tenían más opción que filmarse en blanco y negro– e incluso del cine de autor en el que sin duda *Roma* se inscribe, pero al mismo tiempo señalando *visualmente* su singularidad. Las citas en *Roma* al archivo fílmico que Cuarón asume como su genealogía son numerosas y tocan tanto el cine comercial estadounidense, cuanto el mexicano de la llamada edad de oro, así como el italiano y no solo del neorrealismo (el embotellamiento en el túnel guiña a la secuencia inicial de *8 1/2* de Fellini, por ejemplo). Pero, de nuevo, al refilmar en el blanco y negro digital de muy alta definición estas citas, las incorpora a la textura memorística de *Roma*.

Incluso más interesante me parece el aspecto del ritmo, porque obliga al espectador a ser paciente, y a mirar con atención, a *permanecer* en la textura visual que he descrito arriba. Visual y sonora. Acaso quienes vieron la película en Netflix, a menos que su casa cuente con un sistema de 72 bocinas como una sala de cine, se perdieron del diseño de sonido, que para Sánchez Prado es la mayor innovación técnica del filme. Los diálogos crean un contracampo fantasmal, pues no se emiten por las bocinas de enfrente, sino de las bocinas colocadas a la espalda del espectador, subrayando esa sensación de estar dentro del espacio filmnemónico, que se vuelve total en el la minuciosa, amorosísima recreación del paisaje sonoro de la Ciudad de México, fruto del trabajo obsesivo de Cuarón apoyado por la enciclopédica Lynn Fanshtein.

⁸ YÁÑEZ, “Dos críticas de Roma, de Alfonso Cuarón”, s/p.

⁹ DEAN, “Charla de artista en la Menil Collection”. s/p.

El ritmo paciente permite, finalmente, la acumulación prodigiosa de objetos y detalles. Hay que señalar que estos objetos no son mercancías, o mejor: dejan de ser mercancías para devenir materia de la memoria. Cosas que producen memorias y *simultáneamente* se producen en la memoria. Las cosas, insisto, existen entonces, como existen en el poema, no como en la ficción.

Nación

En este apartado final deseo pasar de las observaciones de *Roma* a sus consecuencias. Si de acuerdo a Žižek lo que estaba al fondo de *Y tu mamá también* es lo Real de la Historia, en *Roma* sin duda hay algo más. En este caso debemos dejarnos guiar no por Jameson, quien inspiró la lectura de Žižek, sino por el sugerente crítico japonés Kojin Karatani quien en su *Structure of World History*, explica:

No podemos entender la nación meramente en términos de interés político o económico: incluye una dimensión metafísica. Esto no significa que, a diferencia de la economía o la política, la nación exista en un plano espiritual. Significa simplemente que la nación está basada en la reciprocidad, un modo de intercambio distinto del que fundamenta la economía mercantil. La nación es la restauración imaginaria de la comunidad que erosionó la economía de intercambio de mercancías. La nación aporta el sentimiento del que carece el Estado-Capital.¹⁰

A esto hay que agregar que el Estado-Capital *necesita de la nación*, pues solo mediante esa restauración imaginaria de los comunitarismos primitivos, que incluye a muertos y vivos además de los que aún están por nacer, es la única opción para que los ciudadanos creen un lazo afectivo con el presente. Esto es, nadie puede querer a un Estado; la afectividad solo es posible en el ámbito de la nación. Por ello, en las escuelas se les enseña a los niños *historia patria*. Estado-Capital-nación forman un nudo borromeo en el que la carencia de uno de los tres hace que colapsen los otros dos.

Lo que quiero decir con esto es que lo que vemos en *Roma*, una vez que asumimos su condición poética filmnemónica como encuadre correcto que permite verla, es un cine que no alude en un transcurrir de la historia como flujo factual. En cambio, al insistir en explorar las sustancias infinitamente elásticas de la memoria, da acceso al trabajo de nación y desde

¹⁰ KARATANI, *The Structure of World History*, 215.

este mirador es que nos invita a volver a pensar la película. Un cine de la nación, no del Estado-Capital.

Esbozo aquí algunos detalles que no he encontrado suficientemente discutidos en las muchas reseñas que se han publicado sobre el filme. De los cuatro niños, claramente al que se privilegia es a Pepe, lo que lleva a la mayor parte de los espectadores a asumir que se trata del alter-ego de Alfonso Cuarón. Sin embargo, éste ha dicho varias veces, que Pepe no es él sino su hermano chico. Su personaje es el que recibe el bofetón por estar espiando a la madre.

Hay que entender este desplazamiento como un índice del *trabajo* de Cuarón, que se obliga a ponerse en otro lugar para producir una memoria desplazada. Otro lugar, más cerca de Libo/Cleo, claro. Para precisar esa cercanía hay que recordar que Pepe se distingue por un leitmotif que reaparece varias veces a lo largo de *Roma*. A pesar de la insistencia de la familia en corregirlo, no dice “cuando sea grande”, sino “cuando *era* grande”. Para él, el futuro es algo que está ubicado en el pasado. Este *ritornello* apunta a esa bifurcación característica del tiempo comunitario de la nación: tanto hacia la economía inicial del don, como hacia su regreso fantasmal como futuro alternativo y postulable (aunque acaso no posible) al intercambio monetizado de mercancías; lo que también debe ser leído con el tratamiento fílmico de los objetos en *Roma*.

Este vivir en un tiempo comunitario, en el que de acuerdo a Karatani se convive no solo con los ancestros sino también con los descendientes, es la cifra de la relación de Pepe y Cleo. Y que me da la clave para leer una de las secuencias más potentes de *Roma*: la del Jueves de Corpus, en la mueblería de la Ribera de San Cosme. El Halconazo anuda varias de las subtramas de la película. Es el momento en que el Estado interviene violentamente contra los procesos solidarios del trabajo de nación y, poco menos de tres años después de la matanza de Tlatelolco, reprime violentamente la manifestación política más nutrida del sexenio siguiente, en el que se suponía se estaba construyendo una nueva relación con los jóvenes.

Por supuesto, esta secuencia debe pensarse como el momento en que la memoria personal encuentra de manera traumática a la Historia. Justamente esa noche nace muerta la niña de Cleo. Esa niña, que se convierte en virtualidad y deuda, este bebé muerto es el ciudadano de la nación, sus destinos lo irresumible de lo poético. Este ser sacrificial

justamente es quien no logra llegar a usar del Estado-Capital, pero nos marca con su ausencia. Aunque Cleo confiesa: “No la quería” tras la poderosísima secuencia de la playa, la bebé permanece con ella y con nosotros.

Para terminar quiero dejar constancia de que les pedí a mis alumnos del curso en el que vimos *Roma* una lista ordenada de lo que habíamos leído en clase. A la película de Cuarón no le fue bien, en cambio, los tres primeros lugares no los ocuparon ni las novelas ni las colecciones de cuentos que leímos, sino poemas. Hay esperanza, entonces, esperanza de seguir leyendo de otro modo, desplazado, paciente, solidario. De que alguna vez vuelvan a ver *Roma* y los encante porque no es una narración sino un poema. Y al final, el poema no puede leerse, solo releerse.

Bibliografía

Fuentes

CUARÓN, ALFONSO: *Roma*, Netflix 2018.

Literatura crítica

BRODY, RICHARD: “There is a voice missing in Alfonso Cuarón’s *Roma*”, [<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma?verso=true> (última consulta: 02/04/2019)], s/p.

DEAN, TACITA: “Charla de artista en la Menil Collection”, Houston, 12 febrero de 2019.

GUILLERMOPRIETO, ALMA: “The Twisting Nature of Love”, [<https://www.nybooks.com/articles/2019/02/07/alfonso-cuaron-roma-twisting-nature-love/> (última consulta: 01/04/2019)], s/p.

KARATANI, KOJIN: *The Structure of World History*, trad. Michael Bourdaghs, Durham: Duke UP 2014.

KRAUZE, ENRIQUE: “*Roma*: una historia de amor y servidumbre”, [<https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html> (última consulta: 01/04/2019)], s/p.

LEWIS, SOPHIE: “I like being dead”, [<https://blindfieldjournal.com/2019/02/13/i-like-being-dead/> (última consulta: 03/04/2019)], s/p.

PALOU, PEDRO ÁNGEL: “Broken Memory, Voice and Visual Storytelling”, [<https://re-frame.sussex.ac.uk/mediatico/2018/12/24/special-dossier-on-roma-broken-memory-voice-and-visual-storytelling/> (última consulta: 04/04/2019)], s/p.

- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio: “Class Trouble”, [<https://erame.susex.ac.uk/meda-tico/2018/12/24/special-dossier-on-alfonso-cuarons-roma-class-trouble/>] (última consulta: 04/04/2019)], s/p.
- SOLÓRZANO, FERNANDA: “Entrevista a Alfonso Cuarón”, [<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-alfonso-cuaron-roma-queria-honrar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-pasar>] (última consulta: 07/04/2019)], s/p.
- SOTO VAN DER PLAS, CHRISTINA: “Una parvada de lenguas migratorias en la poesía de Balam Rodrigo”, ponencia en el XXV Congreso Juan Bruce Novoa, UC Irvine, 4 mayo de 2019.
- YÁÑEZ, MANU: “Dos críticas de *Roma*, de Alfonso Cuarón”, [<https://www.otroscines.com/nota-14108-dos-criticas-de-roma-de-alfonso-cuaron>] (última consulta: 15/04/2019)], s/p.
- ŽIŽEK, SLAVOJ: “Roma is being celebrated for all the wrong reasons”, [<https://spectator.us/slavoj-Zizek-roma-celebrated/>] (última consulta: 14/12/2020)], s/p.