

ROMA, DE ALFONSO CUARÓN: ESTÉTICA DE LA MIRADA

THE VISUAL AESTHETICS OF ALFONSO CUARÓN'S *ROMA*

Marcos CÁNOVAS

Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña

mcanovas@uvic.cat

Resumen: El presente trabajo describe la mirada estética de la película *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, la cual se genera a partir del movimiento de la cámara en planos generales largos y desplazamientos horizontales. Se analiza la trama que se desprende de las secuencias y, en función de esta trama y el mundo que representa, se considera la caracterización de los personajes a partir de su posicionamiento en relación con determinados parámetros convencionales de clase, etnia y género del sistema social que la película refleja; particularmente, a partir del personaje de la criada Cleo.

Palabras clave: *Roma*. Alfonso Cuarón. Punto de vista narrativo. Trama. Personajes. Interseccionalidad.

Abstract: This work describes the aesthetic perspective of the film *Roma* (2018), directed by Alfonso Cuarón, which is generated from the movement of the camera in long wide shots with panning. We analyse the plot that arises from these sequences, and based on the plot and the world portrayed, we consider the characters in relation to conventional parameters of class, ethnicity, and gender in the social system reflected in the film, particularly through the maid Cleo.

Keywords: *Roma*. Alfonso Cuarón. Narrative point of view. Plot. Characters. Intersectionality.

1. INTRODUCCIÓN

La película *Roma* (2018), producida por Netflix, se basa en recuerdos de la infancia de su director y guionista, Alfonso Cuarón. El filme recrea la vida de una familia a principios de los años 70 del siglo XX en la casa del barrio de Ciudad de México que da título a la película, Roma. Se refleja, de forma particular, el recuerdo de Liboria Rodríguez, Libo, la nana de la familia de Cuarón. En la película, esta familia de clase media-alta está representada por la madre, Sofía; los hijos —Toño, Paco, Sofi y Pepe—; Antonio, el padre ausente; doña Teresa, madre de Sofía y abuela de los niños, y las criadas

indígenas mixtecas, Cleo —personaje basado en Libo— y Adela. Más allá de la familia, es relevante la presencia del novio de Cleo, Fermín.

Puesto que la película es, entre otras cosas, un homenaje al recuerdo de Libo, el personaje de Cleo destaca sobre los demás: está presente en todas las escenas y, de hecho, es el que ha suscitado más comentarios por parte de la crítica. En este sentido, son numerosos los análisis de tipo social que parten de los rasgos de Cleo como mujer, indígena y pobre. El personaje se sitúa en un contexto que refleja la situación real, cotidiana y extendida en el tiempo (hasta la actualidad) del trabajo doméstico. Específicamente sobre el filme, podemos citar Abignente, 2019; Alba Nájera, 2021; Almeida Faria, 2021; Camps, 2021; Oliveira Gonçalves, 2021; Domínguez Partida, 2019; Masi de Casanova, 2020; Páramo, 2020; Pérez, 2020; Martínez-Cano, 2021; Schindel, 2019; Pérez Adroher, 2021; Sanguinet, 2021; Sticchi, 2021; Vázquez Rodríguez y Zurian, 2022; Zapata, 2020. Estas aproximaciones a menudo se entrecruzan con estudios sobre temas raciales (Mora, 2019; Gallegos, 2020; Díaz Dávalos, 2022; Varela Huerta, 2022) y de género (Ebersol y Penkala, 2020; Alanís Gutiérrez, 2021; Yurdakul, 2022). En el presente estudio, estas cuestiones se tendrán en cuenta al considerar cómo los aspectos sociales, raciales y de género determinan la construcción de los personajes, particularmente Cleo.

Por otro lado, y puesto que también aparecen momentos determinantes de la historia de México —en concreto, la Matanza del Jueves de Corpus o Halconazo, que tuvo lugar el 10 de junio de 1971—, cabe la aproximación a la película desde una perspectiva histórica. Los aspectos históricos se tendrán igualmente en cuenta en las páginas siguientes a partir de su función en la estructura del relato filmico.

De entrada, la consideración del punto de vista derivado de la posición de la cámara con respecto a las escenas servirá de punto de partida para analizar la trama que propone la película y, a partir de ahí, se describirá la caracterización de los personajes.

2. ESTRUCTURA: ENFOQUE INICIAL

El propio Cuarón ofrece la pista que orienta el análisis de *Roma*: “la película funciona como un conjunto de escenas en las que se percibe la sombra de un relato, pero en las que es necesario que cada espectador ponga mucho de su parte a nivel emocional” (Yáñez, 2018). Cuarón reitera esta idea en el documental *Camino a Roma*¹: refiere que en el planteamiento de la película no hay “plomería dramática” —el fluir de la información o la distribución de la carga dramática entre los personajes— previa: “Primero nacieron los momentos que íbamos a retratar y después se fue dando la historia a partir de esos momentos. Y eso es lo que es muy bello: la narrativa se va creando a partir de tu relación con lo que está sucediendo, con el evento fílmico” (min 7:38).

¹ Documental producido por Netflix en 2020 y dirigido por Andrés Clariond y Gabriel Nuncio.

En efecto, las imágenes que constituyen las escenas no se perciben de forma evidente y directa al servicio de una historia. En *Roma*, el paso desde las percepciones sensoriales inmediatas a la interpretación de una trama es secuencial. Convendrá ver, por lo tanto, cómo se organizan estas escenas que captan la atención de la audiencia y que por sí mismas constituyen unidades de significado, hasta el punto de que se podría plantear una primera interpretación de la película simplemente como una sucesión de impresiones derivadas de estas escenas, sin ir de entrada más allá en la construcción del sentido.

El plano inicial, que acompaña los títulos de crédito, señala la pauta. La película comienza con la vista de las baldosas del suelo. Se oyen pasos y canto de pájaros, sonidos cotidianos de la casa. Inmediatamente, el rumor del agua sugiere que alguien está llenando un cubo y después suenan las salpicaduras y el agua que se arroja, al tiempo que se frota una escobilla. Las oleadas jabonosas alcanzan una tras otra las baldosas y el cielo se refleja en el charco que se forma. En el reflejo se ve cómo pasa un avión. Se oye también el agua que se desliza por el sumidero y, a continuación, cuando han finalizado los títulos de crédito, la cámara se mueve. Aparece, en primer lugar, el sumidero por donde se va el agua. Después surge la entrada de la casa. Al fondo está la criada, Cleo, recogiendo la manguera, el cubo y la escobilla de goma: las imágenes confirman el relato sonoro previo. Con el cubo y la escobilla, Cleo avanza hacia la cámara, pasa por el lado, deja los objetos, llama al perro Borrás y le dice que lo van a bañar. A continuación, entra en lo que parece un cobertizo. A los lados de la puerta se ven jaulas con pájaros: aquellos cuyo canto se oía. La mujer está un rato dentro, hasta que sale —hay un tiempo real que incluye el que no pase nada en escena— y después se dirige a la casa.

Aparecen elementos que marcarán el tono de toda la película: planos generales y largos, con profundidad de campo (Idrovo, 2021; Velazco, 2022) que presentan, en primer lugar, espacios. En estos espacios operan los personajes, que se ven sorprendidos en sus actividades. Por lo general, se trata de tareas cotidianas. Por su parte, los planos generales, en algunos momentos, pero no en la primera escena, se alternarán con primeros planos en los que se identificarán detalles —objetos, gestos— que contribuyen a la atmósfera emocional que se genera.

“El uso sistemático del plano general me permitió reforzar una cierta objetividad, una distancia desde la cual observar a los personajes sin imponer juicios morales”, dice Cuarón (Yáñez, 2018). Efectivamente: la cámara se desplaza, pero tiende a mantener la distancia con lo que hacen los personajes. La mirada de la cámara, como apunta el director, muestra sin juzgar.

Siguen a continuación imágenes del interior de la casa, con la misma tónica: la planta baja, en primer lugar, y, después, la primera planta. En los dos casos, Cleo vuelve a integrarse en la escena, al tiempo que realiza su trabajo. Conversa con la otra criada, Adela, sin que esta aparezca en la pantalla. A continuación, el plano se desplaza a la calle y se ve a Cleo salir a toda prisa de la casa. Va a buscar a los niños a la escuela y regresa con ellos. Al llegar, Adela le informa que tiene una llamada telefónica.

En este punto, se constata un aspecto sobre el que incidiremos en los apartados que siguen: la cámara contempla sobre todo los escenarios donde está Cleo y, en realidad, la mirada de la cámara podría ser un trasunto de la mirada de la mujer, porque lo que vemos en las imágenes es su mundo, lo que le pasa a ella, sin intención explícita de valorar o juzgar, como se señalaba arriba. Pero la cuestión va más allá.

3. LA MIRADA ESTÉTICA

Apuntamos la cercanía de la mirada cinematográfica al personaje de Cleo (Hastie, 2019). Sin embargo, hay un paso previo: la mirada es, de entrada, la de la reconstrucción autobiográfica, ficción inicial de la película (Martínez-Cano, 2021). Como señala Ruizánchez, “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” (2020: 124). De esta mirada se deriva el relato.

Se puede empezar a entender la película, por lo tanto, a partir de esta proyección de la memoria (sobre la memoria en *Roma* y las intersecciones entre documental y ficción en el cine latinoamericano, ver Martínez-Cano, Ivars-Nicolás y Roselló-Tormo, 2020). No es directamente la de Cuarón niño, porque una cosa es la representación cinematográfica de la memoria, que se concreta en la ficción, y otra cosa es la memoria real; lo cierto es que hay escenas —por ejemplo, las de Cleo con Fermín— que están más allá de la presencia de los niños. Se trata, más bien, de la mirada estética, que aquí identificamos con el punto de vista narrativo que sostiene el artificio de la película (sobre el punto de vista narrativo en *Roma*, ver León Frías, 2021: 129-130). Al final, y como no puede ser de otra manera, es esta mirada que viene de la cámara, o más bien que se deriva de lo que se hace con la cámara, la que determina la construcción del relato.

Ciertamente, detrás de los efectos más emotivos e inaprehensibles de la película —los que se relacionan con esta mirada—, hay una serie de recursos técnicos que determinan la estética del filme, a la que Idrovo se refiere como *continuidad inmersiva* (*immersive continuity*). En esta línea, el propio Idrovo resume cuatro recursos que se relacionan con algunos de los aspectos que hemos comentado:

First, with a substantial reduction of the number of cuts, the long take is clearly evidenced as the main visual strategy that Cuarón uses to represent reality and its spatiotemporal continuity. This visual device is complemented by a second fundamental resource, depth of field, which is extensively employed to provide the same amount of detail for all visual elements located within three layers: foreground, mid-ground and background [...]. Third, wide-shots are extensively used to show not only the subjects but also the space within which they move and interact. And fourth, a slow camera is constantly used to navigate as the subjects move within the diegesis (Idrovo, 2021: 174-175).

Hay ciertas pautas que acompañan el desarrollo de las escenas y que contribuyen a esta percepción estética. Por un lado, las escenas suelen comenzar con los lugares antes que con la acción. Sobre ese paisaje doméstico, se van situando los personajes, como una

parte de él. Así, la mirada de la cámara sitúa el espacio, en ese espacio se mueven los personajes y de ahí se desprende el vínculo con la trama.

Paralelamente, sin perder la distancia, la mirada suele acompañar a los personajes en sus recorridos dentro de las casas o en el exterior. La cámara se mueve con las personas —se utiliza a menudo el *paneo* o desplazamiento horizontal de la cámara, vinculado al formato de la imagen de 65 mm—, pero no se genera una implicación particular (Brinkman-Cark, 2018: 70; Karam, 2019:108; León Frías, 2021: 122). La mirada es siempre la misma, con las características que iremos comentando.

Igualmente, aunque predominan los planos generales, aparecen planos cercanos sobre determinados objetos, como se apuntaba arriba. Estos planos tienen en realidad el mismo efecto que los planos generales: se establece una distancia respecto al relato, el cual queda supeditado a la percepción previa del contexto físico. La cámara no sigue atentamente la acción, más bien sucede lo contrario: la acción se va desprendiendo de una observación calmada ya no de los personajes solamente, sino, como comentamos, de una escena de la cual los personajes son una parte.

Así pues, los rasgos señalados determinan el punto de vista de la cámara.

4. LA MIRADA DE CLEO

Esta mirada de la cámara está tan cerca de la que suponemos a Cleo como personaje que ambas parecen llegar a confundirse. Para comenzar, como se señalaba, Cleo está presente en todas las escenas —incluyendo las que comportan situaciones que no la implican directamente, como el conflicto entre Sofía y Antonio—, aunque no necesariamente en un primer plano o como centro de lo que sucede. De hecho, las acciones de Cleo siguen pautas detalladas por la memoria de la propia Libo y no solo la de Cuarón, pues, como este explica en *Camino a Roma* (min. 8:20), interrogó exhaustivamente a Libo para tener la máxima información sobre el día a día y las vivencias de la criada real.

Con este trasfondo como personaje, la presencia permanente de Cleo es un primer aspecto de aproximación entre la mirada de la cámara y la del personaje: la cámara ve a Cleo y también ve algo muy cercano a lo que ve Cleo. Lo que sabemos de ella hace muy verosímil una mirada como la que hemos descrito arriba y a la que también se refiere Cuarón: una mirada que ve lo que pasa, que no juzga y que no interfiere. Cleo, que es indígena, mujer y representa a la clase trabajadora menos favorecida —aspectos que han desarrollado los estudios citados arriba y otros que añadiremos más adelante en lo que respecta, particularmente, a cuestiones raciales y de género—, se sitúa en la periferia del sistema de poder: la suya es una mirada desde la periferia. El uso de la lengua mixteca en la comunicación entre las criadas o al cantar a los niños refuerza esta presencia y mirada alejadas del centro. La cámara muestra a Cleo y al mismo tiempo sugiere cómo ella ve el mundo. La mirada de la cámara sirve para mostrar al personaje y también para caracterizarlo. Pero no hay que perder de vista que se trata de la mirada de la recreación

del recuerdo: hay que insistir en que, por empatía, se acerca a Cleo, pero no es necesariamente la mirada de Cleo. Siguiendo a León Frías:

[...] se privilegia una focalización en la que el narrador es omnisciente y, por lo tanto, sabe más que los personajes (focalización cero) y otra, la focalización interna fija, que permite dar a conocer —en determinados pasajes— los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje (León Frías, 2021: 129).

Más adelante comentaremos dónde están los límites con respecto al personaje. En cualquier caso, el juego que propone la mirada estética de la película, con la proximidad de la mirada de uno de los personajes, Cleo, es un rasgo destacado de la particular ficción sobre la memoria que encontramos en *Roma*. Así pues, la estética de la mirada se deriva de la interrelación particular que se produce entre el punto de vista cinematográfico —el de la cámara— y el de Cleo como personaje. El punto de vista de la cámara, que es el del recuerdo, sugiere, por empatía y proximidad, el del Cleo: no es el mismo, pero está muy cerca, física y conceptualmente. De esta interrelación surge la complejidad de la mirada estética.

5. BANDA SONORA

A todo ello contribuye la configuración de la banda sonora: los sonidos cotidianos son una parte de este paisaje que se presenta y de los efectos que produce, y apoyan la sutileza narrativa que busca la película. A menudo, se trata de sonidos que provienen de fuera del campo de encuadre; como señala León Frías (2021: 119), “la relación entre el campo visual y el fuera de campo es una de las más fértiles —en términos expresivos— de las que se establecen al interior del lenguaje cinematográfico”. Esta afirmación se puede aplicar tanto a la parte visual como a la sonora o a la relación entre ambas y, como apunta el mismo autor, esta relación fértil es ciertamente significativa en el caso de *Roma*. La banda sonora —entendiendo como tal todos los sonidos que aparecen: diálogos, ruidos de fondo, música— es diegética, es decir, emana de los escenarios (Medina Cuevas, 2020). La narración no se refuerza con excursos sonoros extradiegéticos que subrayen las emociones o la tensión, sino que el sonido emerge de manera natural de lo que pasa en la calle o de lo que pasa en general. No hay música ni efectos sonoros al margen de los que se derivan de las escenas: si se oye una canción es porque suena en la radio que escuchan los personajes o porque alguien pone un disco. Cuando en la escena hay silencio, ese silencio se traslada a la película. A medio camino están los sonidos cotidianos de fondo como el agua, los coches, las voces de la calle o los ladridos de los perros.

La continuidad inmersiva a que aludía Idrovo tiene una manifestación destacada en el sonido de la película. La sofisticadísima técnica de grabación de sonidos reproduce en la proyección —siempre que la sala reúna las condiciones técnicas pertinentes— sonidos que se oyen desde direcciones diferentes, que reflejan lo que pasa por detrás de la

audiencia con respecto a la pantalla y que se mueven según se sitúa la posición de la persona u objeto que los origina con respecto a la escena visual (Idrovo, 2021: 176).

6. TRAMA

Así, tal como se señalaba al comienzo, en lugar de destacarlo, las secuencias de imágenes que se desprenden de la mirada, acompañadas de los sonidos del entorno, velan el relato, precisamente porque no hay una estructura de relato evidente a la que se subordinen las escenas. La mirada de la cámara —acompañada por la representación sonora— tiene que ver directamente con la ligereza de la estructura narrativa, justamente porque, en un primer término, no aparece como una mirada interpretativa o particularmente implicada en la construcción de una historia. En este sentido, pues, la trama a la que nos referiremos a continuación está supeditada a un primer efecto más poético que narrativo de las escenas. Por ello, para experimentar este efecto y seguir en paralelo la historia que surge, es necesario que la audiencia haga la aportación emocional a que se refería Cuarón.

La distribución espacial de los escenarios actúa como elemento de soporte de la narración. En torno a cada uno de ellos se desarrollan partes del relato principal: la casa de la familia en Roma, lugares de la ciudad de México —el cine, el hospital, el barrio de Neza, la tienda de muebles y su entorno el día del Halconazo—, la hacienda de los amigos de la familia o las playas de Veracruz. La casa familiar es el núcleo: allí empieza y acaba la película. Aparecen las estancias de residencia, donde está normalmente la familia, pero también los espacios periféricos en los que se mueven habitualmente las criadas: su propia habitación, la entrada de la casa y las zonas adjuntas, la cocina o el terrado.

La trama que emana de la mirada tiene que ver directamente con Cleo, volviendo así a la proximidad entre la mirada estética de la película y la del personaje. Aparecen dos líneas argumentales que parten de sendos vínculos de Cleo y que acabarán coincidiendo. La primera se refiere a la propia Cleo y su relación con la familia y, subsidiariamente, con el proceso por el que pasa la familia a raíz del distanciamiento y alejamiento definitivo de Antonio con respecto a Sofía. La segunda, a la relación de Cleo con Fermín.

Desde el principio de la película se apuntan estas líneas. La relación entre Cleo y Fermín aflora cuando la criada atiende la llamada telefónica de la que le había avisado Adela. Inmediatamente, aparece la madre con los niños y la abuela: la trama familiar. El padre no está presente —anticipación de su marcha—, pero se hace una referencia a él.

Siguen escenas con la familia hasta que Cleo y Adela salen en su día libre y se encuentran con dos hombres. Uno de ellos es Fermín, que se va con Cleo y con la que acaba teniendo relaciones sexuales. En la conversación que sostienen ambos en la habitación, Fermín, de origen humilde, dice haber encontrado el foco de su vida gracias a las artes marciales.

Cleo regresa a su trabajo. Un tiempo después, en su día libre, se encuentra nuevamente con Fermín. En una salida al cine, Cleo le dice a Fermín que cree que está embarazada. Todavía en el cine, Fermín se excusa para ir al baño y no vuelve.

Fermín no aparece de nuevo hasta que Cleo lo va a buscar al municipio de Neza (Nezahualcóyotl), al este de Ciudad de México, en una zona de urbanización muy precaria. Allí vive y practica artes marciales Fermín. Este deja claro, con agresividad verbal y gestual, que se desentiende del embarazo de Cleo.

Paralelamente, hay un conflicto familiar; Antonio, el padre, está cada vez más ausente y acaba abandonando el hogar. A través de la presencia de Cleo se desprenden detalles de la situación: así, recibimos información indirecta cuando Sofía habla de sus problemas conyugales por teléfono o con la abuela; igualmente, en la visita al hospital por el embarazo de Cleo, Sofía pregunta por su marido a los médicos que conoce, y los presiona para que la ayuden a hacer que Antonio regrese. En otra escena, Sofía recibe propuestas sexuales por parte de un asistente a una celebración de fin de año; propuestas que, con toda probabilidad, no se hubieran producido si Sofía hubiera estado con su marido y que indican la fragilidad derivada de la situación de una mujer como ella en el mundo que se retrata. Igualmente, es Cleo —y uno de los hijos, aunque lo niega— quien ve a Antonio —que supuestamente está fuera del país— correr divertido por la calle con una mujer. Y también es Cleo la que ve cómo uno de los hijos, Paco, escucha a Sofía, que habla por teléfono de su situación, y la que sufre, junto con el hijo, la reacción airada de Sofía cuando esta descubre que la están escuchando.

La línea argumental de la familia, particularmente, no se presenta continua. Hay constantes desvíos de la atención hacia escenas de lo cotidiano que están en la esencia de la atmósfera particular de la película, como los quehaceres de las criadas o la relación de Cleo con los niños. Este aspecto conecta directamente con lo que señalamos respecto a la mirada que se desprende de las imágenes: las digresiones se insertan en el mismo contexto afectivo y funcional, y es una única mirada la que las acompaña. Como se apuntaba más arriba, las escenas que forman parte de la cotidianidad, aunque también contribuyen decisivamente a la interpretación del conjunto, tienen sentido por ellas mismas. Potencian la sensación de predominio del entorno por encima de la acción y, en coherencia con lo que hemos señalado hasta aquí, conectan, básicamente, con la vida de Cleo.

Más allá, hay que insistir, en general, en el peso de las escenas aisladas, y no solo las que tienen que ver con lo cotidiano, a la hora de generar la interpretación emocional de la trama. Por ejemplo, cuando ya está claro que Antonio no volverá, Sofía llega a la casa familiar en un estado de aparente embriaguez y dando golpes a los laterales del coche al entrar. Esta escena no viene de una situación previa ni desemboca en otra con la que tenga un vínculo. Es una escena corta e independiente, y surge como la constatación del abandono por parte de Antonio. “Estamos solas. No importa lo que te digan. Siempre estamos solas”, le dice Sofía a Cleo, entre risas nerviosas que indican desesperación. Es un ejemplo de cómo las connotaciones de la película no se generan a partir de ramificaciones evidentes y conectadas en la sintaxis argumental, sino de destellos que van

apareciendo. Estos fragmentos no dejan de tener entre sí una conexión de fondo, pero que no es necesariamente explícita, porque hay elipsis que prescinden de los desarrollos argumentales intermedios, que deben suponerse o reconstruirse a la hora de interpretar las escenas. Pero en realidad importa poco lo que realmente ha pasado. Lo importante son las palabras de Sofía, que suscitan una nube de connotaciones y sitúan un suceso personal que también apunta a un ámbito general: el de la mujer mexicana de mediana edad burguesa y madre de familia que a comienzos de los años setenta del siglo pasado se enfrenta al abandono del hogar por parte del marido.

7. CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

Hemos visto que Sofía establece una identificación con Cleo —“estamos solas”— por razones de género. Pero, al margen de esta identificación, es evidente que su situación no es la misma (Vázquez Rodríguez y Zurian, 2020; Alanís Gutiérrez, 2021). A partir de aquí, como acercamiento a la película y para analizar la construcción de los personajes, se pueden establecer sistemas basados en dicotomías de significado que giran en torno a conceptos de clase, etnia y género y que ofrecen elementos interpretativos adicionales: se trata de las dicotomías que oponen lo femenino a lo masculino; lo racializado a lo no racializado; la lengua y cultura minorizadas a la lengua y cultura mayoritarias; la clase trabajadora a la clase media, y, por último, lo doméstico a lo mundano.

En lo que respecta a la oposición entre femenino y masculino, la atención de la película se dirige, sin duda, a lo femenino. Para empezar, el mundo y las circunstancias de Cleo solo se explican desde su género. Pero también está el conflicto de Sofía. El nexo más fuerte entre los dos personajes es su condición de mujeres. Así, el “estamos solas”, de Sofía a Cleo es el punto de coincidencia entre ambas: como mujeres están abocadas a una soledad que parece estructural, más allá de la que han evidenciado los abandonos respectivos ligados a sus circunstancias particulares. Sin embargo, la conexión entre Cleo y Sofía queda matizada por la posición social de cada una, como veremos.

En cualquier caso, lo femenino está en el eje de la película (Ebersol y Penkala 2020; Esterrich, 2021). Los personajes femeninos son más complejos y diversos que sus contrapartes masculinas: Fermín y Antonio con respecto a Cleo y Sofía. Los personajes femeninos se desarrollan en profundidad, mientras que los masculinos aparecen esbozados: lejanía de Antonio, brutalidad de Fermín. El contraste entre Cleo y Fermín refleja tanto el potencial de la primera, frente a las limitaciones éticas e intelectuales del segundo, como el hecho de que la violencia del patriarcado resulta particularmente demoledora en las capas desfavorecidas.

La oposición entre racializado y no racializado es también significativa en *Roma*². Cleo y Adela están racializadas, así como Fermín, o Ramón, el novio de Adela. Las interpretaciones derivadas de los rasgos étnicos se vinculan a esta racialización. A partir

² Entendiendo este término como el que se aplica a la persona que recibe un trato particular y en general discriminatorio debido a la categoría racial que socialmente se le atribuye.

de aquí, aparecen signos relacionados, como las ubicaciones de los personajes: el ámbito del servicio doméstico en el caso Cleo y Adela o el extrarradio urbano en lo que respecta a Fermín y Ramón.

Ligada a la anterior, pero desde la perspectiva de los rasgos consustanciales a cada persona y no tanto, aunque tenga que ver, por cómo esta persona es vista por las demás, está la oposición entre lengua y cultura minorizadas —en el sentido de minorías y desvalorizadas por el sistema dominante— y lengua y cultura mayoritarias. Cleo y Adela son mixtecas y hablan la lengua mixteca, mientras que frente a esta lengua y cultura se sitúa onnipresente la cultura mexicana convencional que tiene como lengua el español.

La oposición de clase también es manifiesta. Cleo y Adela son de clase trabajadora humilde, frente a la otra clase presente en la película, una clase media alta con formación, representada por Sofía y su familia, pero también por otros personajes con los que se relacionan, como los de la hacienda en la que celebran el Año Nuevo —donde también aparecen en paralelo el servicio doméstico y los trabajadores— o los médicos del hospital, colegas de Antonio y conocidos de Sofía.

Finalmente, la oposición entre lo doméstico y lo mundano. Cleo se sitúa básicamente en el ámbito doméstico y sus contactos con el mundo tienen que ver con sus vínculos con otros personajes: va al cine con Fermín, va al médico cuando la llevan y se desplaza porque acompaña a la familia. En el otro extremo, lo que caracteriza a Antonio es su práctica ausencia de lo doméstico.

Por lo tanto, los personajes de la película se pueden analizar —y se puede explicar la relación entre ellos— a partir de su situación con respecto a estos ejes dicotómicos. Ya hemos apuntado algunos elementos, añadiremos otros.

Fermín tiene rasgos indígenas, es de clase humilde y es hombre. Desde su vulnerabilidad social y económica, la práctica grupal, reservada a los hombres, de las artes marciales le proporciona estabilidad; el agradecimiento a esta práctica y la identificación con el colectivo explican la facilidad con que es captado por el grupo paramilitar de los Halcones.

Se señalaba más arriba la conexión entre Cleo y Sofía a partir de su condición femenina y las palabras de Sofía con respecto a la soledad de la mujer. Sofía, por ser de clase media —y rasgos claros—, está próxima al centro del sistema social. Aunque por ser mujer se sitúa en la periferia de la centralidad —en el centro, en el poder, está el patriarcado—, en el resto de las dicotomías que hemos considerado está en la parte privilegiada: es blanca, su lengua materna es el español y su cultura es la convencional del sistema. En el ámbito doméstico, está con su madre y rodeada de sus hijos. La relación entre Cleo y Sofía es compleja, con algunos momentos de proximidad y otros en los que se hace evidente que los circuitos sociales, laborales o culturales de cada una no son coincidentes. Alanís Gutiérrez analiza los conceptos de sororidad e interseccionalidad a propósito de esta relación. Los momentos de pacto y proximidad —las relaciones de sororidad que se pueden establecer entre ambas— quedan limitados por la interseccionalidad derivada de las circunstancias de cada una, que las lleva a ámbitos no

coincidentes; en el caso de Cleo, la intersección entre ser mujer e indígena la sitúa en una posición de poder —más bien no-poder— que no tiene nada que ver con la de Sofía:

[...] en la película de *Roma* comprendemos que la sororidad, el pacto entre mujeres, no logra ser suficientemente fuerte entre las protagonistas para traspasar las relaciones de poder entre ellas. [...] vemos cómo acontecen relaciones de ayuda que finalmente, bajo el paraguas de las relaciones de poder señora-trabajadora del hogar o de las relaciones de dominación poscoloniales, se tergiversan dejando mucho que desear para sacar de la romantización de la opresión a Cleo (Alanís Gutiérrez, 2021: 587).

8. MIRADA COMPLEJA

Cleo se sitúa en todos los casos en la parte desfavorecida o minorizada de las dicotomías que se acaban de enumerar y este aspecto resulta definitorio del personaje. No está en el centro de ningún sistema. Como se apuntaba, Cleo es pobre, indígena y mujer, y esto la lleva a un extremo radical: está en la periferia de la periferia. Desde ahí, Cleo tiene limitada la acción: es en buena parte una observadora —recordemos que la mirada neutra de la cámara parece confundirse con la de Cleo—. Cuando Adela le da la noticia de que a la madre de Cleo le han arrebatado las tierras que poseía en el pueblo —es decir, seguramente todo lo que tenía—, la reacción de Cleo es mínima y se inserta en una corriente inmemorial de resignación, de aceptación práctica de la injusticia: lo único que dice es que, con su embarazo, no se puede presentar donde su madre. La resignación, en este caso, no tiene alternativa: Cleo ha perdido las tierras de la familia, pero ha perdido también a su madre, que no aceptaría a una hija embarazada en las circunstancias de Cleo. Las consecuencias de estar en la periferia se proyectan sobre cualquier acontecimiento vital.

Estas dicotomías impregnan la mirada compleja de la película, de manera que los escenarios se pueden percibir de formas diversas en función de la perspectiva que se adopte. A partir de la visita de Cleo al hospital, por ejemplo, la audiencia recibe una propuesta de doble interpretación del entorno: poco familiar desde la periferia de Cleo y reconocible para la cultura convencional. La audiencia se puede identificar con cualquiera de las dos perspectivas o, más bien, las percibe simultáneamente ambas. Esta lectura de múltiples niveles se puede extender en general a toda la película, a partir del extrañamiento del mundo de Cleo respecto a la centralidad del sistema y los elementos que forman parte del comportamiento de los personajes o de los escenarios. En la visita de fin de año —ya sin el padre— a la finca campestre, el recibimiento inicial implica el saludo entre los criados y los señores, por separado. La cámara sigue a Cleo, a la que la criada amiga muestra los aposentos de los criados, con las cabezas disecadas de los perros que habían vivido en la hacienda; paralelamente, en la estancia de los señores están los venados que ellos han cazado. Las criadas que cuidan a los niños pueden estar en los espacios de los señores, así que Cleo está presente en la sala de la lujosa celebración de fin de año, pero, obviamente, no como los señores: la propia presencia de Cleo sirve para

situar la doble referencia. Cleo también entra en el espacio donde se divierten los criados y trabajadores de la hacienda y aparece el contraste entre las salas, los mobiliarios, los platos y vasos, las músicas y hasta los rasgos de los rostros —más o menos caucásicos, más o menos indígenas— o el color de la piel respecto a la estancia de los amos.

Así, desde esta posición periférica se traza la singularidad del personaje. Volvemos a la mirada estética de la película: aunque, como decíamos, tiende a la de Cleo, no es exactamente la misma. La mirada de la película, la del recuerdo, se sitúa mucho más en la centralidad del sistema. Otea la periferia, pero no es la periferia. Por lo tanto, hay cosas de Cleo que, aunque se apunten, se le escapan a esta mirada y quedan para la interpretación del público receptor. Hay rasgos aquí y allá que señalan en esta dirección. Por ejemplo, Cleo va al campo de entrenamiento de Fermín y contempla la demostración del profesor Zovek, un personaje real de la época, popular escapista y actor que murió en un accidente de helicóptero en 1972, poco después de la época en que se sitúa la acción de la película. Zovek propone un ejercicio de dificultad, según él, extrema: levantar los brazos y aguantarse sobre una sola pierna con los ojos cerrados. Efectivamente, aparte de Zovek, nadie entre los practicantes de artes marciales o el público lo consigue: excepto Cleo, que lo hace sin dificultad. Esta anécdota insinúa lo excepcional de Cleo.

Otro momento en que se atisba una puerta al mundo desconocido de la periferia en que está Cleo es el de la llegada de la familia a la casa, al final de la película, después de los días en las playas de Tuxpán. Cleo le dice a Adela que tiene mucho que contarle. Adela está en la misma periferia que Cleo y entre ellas puede haber una comunicación que desde fuera solo se intuye. Cleo no se expresa, o se expresa poco, porque su código profundo es ajeno al código central. Pero ella, silenciosa toda la película, tiene mucho que contar cuando entra en su propio sistema. Más allá de lo que la centralidad puede ver o imaginar, hay un mundo de riqueza insospechada. El mixteco, como se indicaba arriba, lengua compartida por las dos criadas y alejada de la cultura dominante, es un elemento paradigmático de este mundo que apenas se entrevé desde el patrón convencional. Esto es lo que transmite, con respeto y admiración, la mirada estética del recuerdo cuando no puede ir más allá en la identificación con Cleo.

En un apartado posterior comentaremos otra escena en que apunta el mundo de Cleo y que resulta decisivo en la estructura de la película. Pero antes hay que mencionar el vínculo con la historia como catalizador de la narración y la posible conexión estética con el neorrealismo.

9. LA IRRUPCIÓN DE LOS HECHOS HISTÓRICOS

Un poderoso referente histórico entra con fuerza en *Roma* y resulta decisivamente imbricado en la trama. Se trata de la Matanza del Jueves de Corpus, conocida como el Halconazo y perpetrada por el grupo paramilitar de los Halcones el 10 de junio de 1971. Los Halcones, ante la inacción de la policía, atacaron una manifestación de estudiantes, con el resultado de 225 personas muertas por los disparos. La acción, que

presumiblemente contaba con el beneplácito de altas instancias del Estado —se acusó al presidente Luis Echevarría—, quedó impune.

En la obra de Cuarón, los trágicos acontecimientos históricos interactúan con la narración particular y refuerzan poderosamente la tensión dramática de la película (sobre estos hechos y su presencia en el filme, ver Ferreira Maletti, Neves de Cabral y Ayub da Costa, 2021; Camacho Gámez, 2021; Muñoz Gallego, 2021; Torres Hortelano, 2021; Anderson, 2022). Cleo y doña Teresa están en una tienda de muebles comprando una cuna para el bebé cuando en la calle comienza el ataque a los manifestantes. La irrupción de la historia ofusca brutalmente el simbolismo derivado de uno de los momentos de proximidad entre Cleo y Sofía: Sofía ha enviado a Cleo, acompañada de doña Teresa, a comprar algo tan vinculado con las maternidades respectivas como una cuna y precisamente a la tienda donde la misma Sofía había comprado la cuna de sus hijos. Algunos estudiantes aparecen corriendo en la tienda para refugiarse y detrás entran los Halcones disparando; los estudiantes resultan muertos. Cleo se queda mirando a uno de los paramilitares y este, al verla, se queda paralizado durante unos segundos: se trata de Fermín, quien, finalmente, sale corriendo. La impresión fuerza el parto de Cleo, que rompe aguas allí mismo. El grupo familiar sale en el coche conducido por Ignacio, el chófer, hacia el hospital, pero el trayecto se complica debido al descomunal atasco provocado por los acontecimientos. Probablemente, esta tardanza resulta decisiva para que el bebé, una niña, nazca muerto.

10. ¿NEORREALISMO ESTÉTICO?

La reconstrucción histórica va de la mano de una posible conexión estética de la película con el neorrealismo italiano (Karam Cárdenas, 2019: 104; Muñoz Gallego, 2021: 561; López-Agulló, 2022). Zavala (2021) enumera otros rasgos que ilustran la conexión con el neorrealismo —algunos de los cuales hemos mencionado en apartados anteriores desde otras consideraciones—, como del papel determinante de la filmación en blanco y negro a la hora de suscitar identificaciones desde la estética del gris, el predominio del plano-secuencia, la presencia exclusiva de los sonidos que se derivan de la propia acción, el que aparezcan actores no profesionales, el que haya una protagonista situada en los márgenes sociales, la conexión de los aspectos íntimos del personaje con la crítica social, la mezcla de géneros cinematográficos (denuncia, testimonio histórico, vida cotidiana, tragedia...) o la presencia de un director que controla todo el proceso creativo de la película. Pero, a diferencia del neorrealismo, en que la realidad era la Italia de la posguerra, en el caso de Roma no se establece un diálogo con la realidad contemporánea, sino que se refleja el México de casi cincuenta años antes del filme. Sin embargo, a partir de esta diferencia, cabe dar un giro más allá: desde el punto de vista de la audiencia actual, también las películas neorrealistas italianas de posguerra se contemplan como películas de realismo histórico, perspectiva distinta de la que podían tener las primeras audiencias. Así, sin que se encuentren referencias directas —el propio Cuarón declara en *Camino a*

Roma que deliberadamente había querido evitar referencias cinematográficas de cualquier tipo (min. 23:50)—, cierta estética neorrealista se puede proyectar sobre una película que habla del pasado, como *Roma*, en la misma medida en que las películas del neorrealismo italiano, que trataban sobre la contemporaneidad de la época, son vistas en la actualidad como testimonio de un mundo que es historia.

En cualquier caso, las semejanzas —podemos incluir la casualidad del título de la película— marcan también diferencias profundas en cuanto a intención y objetivos: el neorrealismo estético de *Roma* sirve de apoyo a la reconstrucción de la memoria y no surge directamente de la reflexión sobre la sociedad contemporánea. Además, la obra de Cuarón utiliza un arsenal de recursos de los que no disponían las películas italianas de posguerra, ya sea por presupuesto, avances técnicos o evolución del lenguaje cinematográfico. De hecho, Cuarón dice en *Camino a Roma* (min. 45:00) que la película recrea los años 70, pero que, por el formato y la falta de grano del soporte digital, no se hubiera podido hacer en los años 70; y, podríamos añadir en comparación con el neorrealismo, que mucho menos en los años 40 o 50. Estos recursos están al servicio de una propuesta que adapta algunas soluciones estéticas que riman con las del neorrealismo clásico; también por esta vía se otorga proximidad afectiva a la recreación histórica y a la puesta en escena de la memoria.

11. RESOLUCIÓN NARRATIVA

En la última parte de la película se refuerzan las conexiones entre las vicisitudes de Cleo y las de la familia, de manera que la resolución de las dos líneas argumentales —el conflicto de Cleo y el conflicto familiar— se desarrolla en paralelo. Así, la fuerza estética que proyecta la emblemática escena de la playa en que Cleo entra en el mar para sacar a los niños, que se habían adentrado con cierta imprudencia, coincide con un momento decisivo en la trama. El abrazo, que marca uno de los momentos de proximidad entre Cleo y Sofía, es la catarsis de la familia, que debe enfocar su trayectoria de forma diferente después de la evidencia de que Antonio se va de forma definitiva. Es también la catarsis de Cleo, a la que la tensión del momento lleva a manifestar en voz alta que ella no quería que naciera la niña. Cleo expresa su opinión y su deseo en uno de los momentos excepcionales en que se abre la ventana de su mundo. Esta irrupción de la voz profunda de Cleo obliga a replantear la interpretación del relato. Cleo no estaba triste solo porque la niña hubiera nacido muerta, sino por algo mucho más complicado: cuando estaba embarazada, Cleo no quería al bebé.

Después de este momento, con la vuelta a casa se entra en lo cotidiano, a partir de una escena final cuyo simbolismo enlaza con el de la primera escena: hay una propuesta de circularidad en el relato, con la diferencia entre las dos escenas de que, en la última, el cielo y el avión no se ven reflejados en el agua del suelo, sino que la cámara mira a lo alto desde abajo y Cleo apunta hacia arriba al subir unas escaleras con la ropa de la colada.

12. CONCLUSIONES

La sutileza narrativa, por así llamarla, está en la base de la propuesta estética de *Roma*. Esta sutileza se deriva de la mirada que propone: la mirada real es la de la cámara, y la mirada de la cámara, acompañada de la banda sonora, es la de la elaboración de la memoria como construcción cultural. Intuimos que esta mirada se acerca a la de Cleo, pero no es exactamente la suya. De entrada, permite situar la posición de la propia criada en el entorno. Al mismo tiempo, la riqueza perceptiva de la mirada de la memoria apunta a amplias parcelas de la realidad del personaje, a un mundo y a una cultura alejados del centro dominante del sistema.

Las escenas vinculadas a esta mirada no determinan un eje narrativo fuerte, sino secuencias aparentemente aisladas. La audiencia no recibe un discurso estructurado y orientado, más bien recibe las sombras de un relato y debe (re)construir este relato. El esfuerzo por dar sentido a los retazos tiene como consecuencia una alta implicación emocional en la recepción de la película: la historia no viene dada, cada cual recrea la suya. El proceso de descodificación por parte de la audiencia se desencadena en buena parte a partir de la interpretación de la peculiar mirada del filme y de ahí surge una respuesta afectiva y crítica con matices significativos complejos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIGNENTE, E. (2019). “Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón”. *SigMa. Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello Spettacolo* 3, 117-145. Disponible en línea: <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/6544> [05/25/2022].
- ALANÍS GUTIÉRREZ, E. (2021). “Sororidad e interseccionalidad. A propósito de *Roma*”. *Cuestiones de Género: de la Igualdad y la Diferencia* 16, 573-591. Disponible en línea: <https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/6679> [05/01/2022].
- ALBA NÁJERA, S. (2019). “*Roma* y la visibilización del trabajo doméstico”. *Bordes* 12, 37-43. Disponible en línea: <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/442> [05/01/2022].
- ALMEIDA FARIA, G. (2021). “A (in)existência do ser: maternagem, gênero e trabalho doméstico em *Roma*”. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política* 14.41, 121-134. Disponible en línea: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/47423> [05/01/2022].
- ANDERSON, S. (2022). “Regina and Roma: Women at the 1968 and 1971 Political Crossroads”. *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.983> [28/12/2022].

- AYALA GALLEGOS, M. E. (2020). “Blanquitud y superioridad: ¿Hasta qué punto la normalización de la blanquitud, como signo simbólico de superioridad, contribuyó a una lectura errónea del filme *Roma*?”. *Entretextos* 12.34. Disponible en línea: <https://revistasacademicas.iberoleon.mx/index.php/entretextos/article/view/74> [05/01/2022].
- BRINKMAN-CLARK, W. (2018). “*Roma*: una arquitectura de la memoria”. *Bitácora Arquitectura* 40, 68-77. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/69448> [05/01/2022].
- CAMACHO GÁMEZ, C. A. (2021). “El cuerpo abortado: retórica fotográfica en la película *Roma*”. *Sincronía* 25.80, 622-640. Disponible en línea: http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/80/622_640_2021b.pdf [05/01/2022].
- CAMPS, M. (2021). “La nostalgia prístina y la vulnerabilidad de las trabajadoras domésticas en *Roma*, de Alfonso Cuarón”. *En Líneas Generales* 6, 50-65. Disponible en línea: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/article/view/5591> [31/08/2022].
- CERRILLO GARNICA, O. (2019). “*Roma*: a Portrait of Mexican Segregational Society”. *Art Style, Art & Culture International Magazine* 1, 25-34. Disponible en línea: <https://zenodo.org/record/4068465#.Y706jnaZND8> [05/01/2022].
- DÍAZ-DÁVALOS, G. (2022). “Todos los caminos llevan a Roma: El reto de la (des)racialización de la mujer indígena en México”. *Discurso & Sociedad* 16.3, 598-631. Disponible en línea: [http://www.dissoc.org/ediciones/v16n03/DS16\(3\)DiazDavalos.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v16n03/DS16(3)DiazDavalos.pdf) [05/01/2022].
- DIEDWARDO, M. P. (2021). “Hermeneutics, semiotics, and cultural poetics in the film *Roma*”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 598-605. Madrid: Dykinson.
- DOMÍNGUEZ PARTIDA, G. (2019). “Are We or We not? Traits of Mexican Identity from *Roma*”. *Journal of Latin American Communication Research* 7.1-2, 1-23. Disponible en línea: <http://journal.pubalaic.org/index.php/jlacr/article/view/112> [05/01/2022].
- EBERSOL, I. E A. P. PENKALA (2020). “Um olhar sobre a condição feminina no filme *Roma*”. *RELACult. Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade* 6.4, 1-22. Disponible en línea: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1766> [05/01/2022].
- ESTERRICH, C. (2021). “Maternidades ‘heroicas’ en *Roma*, de Alfonso Cuarón”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 91, 211-218. Disponible en línea: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3841/2131> [05/01/2022].
- FERREIRA MELETTI, L.; V. NEVES DE CABRAL & P. AYUB DA COSTA (2021). “*Roma*: Images of Dictatorial Regimes and Human Rights Abuse in Latin America”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez

- Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 574-586. Madrid: Dykinson.
- GARDNER, N. (2022). "Alfonso Cuarón's *Roma*: Reflections on History and the Fuzzy Edges of Translation". *Bulletin of Hispanic Studies* 99.10, 935-950.
- HASTIE, A. (2019). "The Vulnerable Spectator. An Act of Will, a Testimony of Love: Alfonso Cuarón's *Roma*". *Film Quarterly* 72.4, 54-60. Disponible en línea: <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/72/4/54/42348/The-Vulnerable-SpectatorAn-Act-of-Will-a-Testimony?redirectedFrom=fulltext> [05/01/2022].
- IDROVO, R. (2021). "The Immersive Continuity of *Roma*: Towards the Consolidation of An Alternative Audio-visual Style". *Music, Sound and the Moving Image* 15.2, 167-193.
- KARAM CÁRDENAS, T. (2019). "Las conversaciones semióticas en *Roma* de Alfonso Cuarón". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* 16.30, 100-111. Disponible en línea: <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/518> [05/01/2022].
- LEÓN FRÍAS, I. (2021). "Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*". *In Mediaciones de la Comunicación* 16.1, 113-133. Disponible en línea: <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/3101> [05/01/2022].
- LÓPEZ-AGULLÓ PÉREZ-CABALLERO, J. M. (2022). "La forma neorrealista en *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)". En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 455-477. Madrid: Dykinson.
- MARTÍNEZ-CANO, F. J. (2021). "El largometraje *Roma* como retrato y herramienta prosocial a través de la práctica cinematográfica". En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 520-539. Madrid: Dykinson.
- MARTÍNEZ-CANO, F. J.; IVARS-NICOLÁS, B. Y ROSELLÓ-TORMO, E. (2020). "Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma*". *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía* 20, 111-136. Disponible en línea: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7594> [05/01/2022].
- MARZORATI, Z. Y M. POMBO (2020). "Violencia pública y privada en *Roma* (Cuarón, México, 2019)". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* 108, 47-58. Disponible en línea: <https://dSPACE.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/4046> [05/01/2022].
- MASI DE CASANOVA, E. (2020). "Polluted Bodies". *Contexts* 19.1, 50-52. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902202> [07/01/2022].
- MEDINA CUEVAS, M. DEL S. (2020). "El imaginario sonoro de la muerte en el cine mexicano. Los insólitos *Peces gato* (2013) y *Roma* (2018)". *Xihmai* 15.30, 87-

114. Disponible en línea: <https://revistas.lasallep.edu.mx/index.php/xihmai/article/view/341> [05/01/2022].
- MORA, S. DE LA (2019). “Roma: Reparation versus Exploitation”. *Film Quarterly* 72.4, 46-53.
- MUÑOZ GALLEGO, A. (2021). “La representación de la violencia como elemento detonador en la obra de *Roma* de Alfonso Cuarón (2018)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 559-573. Madrid: Dykinson.
- OLIVEIRA BRANDÃO, G. DE (2019). “A simbologia do som em *Roma*”. *Revista Multidebates* 3.2, 259-263. Disponible en línea: <https://revista.faculdadeitop.edu.br/index.php/revista/article/view/167/168> [05/01/2022].
- OLIVEIRA GONÇALVES, M. DE (2021). “Urban and Rural Landscapes of the Film *Roma* as a Starting Point for Human Rights Analysis”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 606-623. Madrid: Dykinson.
- PÁRAMO, A. S. (2020). “Memories of azoteas”. *Contexts* 19.1, 54-56. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902204> [05/01/2022].
- PÉREZ ADROHER, M. (2021). “Derechos humanos desde la ética del psicoanálisis”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 624-646. Madrid: Dykinson.
- PÉREZ, L. M. (2020). “The Ongoing Institution of Servitude”. *Contexts* 19.1, 52-53. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902203> [05/01/2022].
- RUISÁNCHEZ, J. R. (2020). “*Roma*, el cine de la nación”. *HeLix* 14.2, 119-129. Disponible en línea: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/77782/71742> [05/01/2022].
- RUIZ RIVAS, H. (2022). *Roma. Alfonso Cuarón*. Valencia: Contrabando.
- SANGUINET, L. N. (2021). “La identidad a través de la puerta: un toponálisis de espacios y clases sociales en *Roma* (Alfonso Cuarón)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 478-498. Madrid: Dykinson.
- SCHINDEL, E. (2019). “*Zama / Roma*”. *Papeles del CEIC* 2.64, 1-9. Disponible en línea: <https://ojs.ehu.eus/index.php/papelesCEIC/article/view/20991> [05/01/2022].
- STICCHI, F. (2021). “Social Reproduction and Cinematic Care-Work: The Cases of *Roma* and *The Chambermaid*”. En *Mapping Precarity in Contemporary Cinema and Television*, 149-161. Cham: Palgrave Macmillan.
- TORRES HORTELANO, L. J. (2021). “Intrahistoria y derechos humanos en la película *Roma* (A. Cuarón, 2018)”. En *Derechos Humanos ante los nuevos desafíos de la*

- globalización*, A. Pérez Adroher, M. T. López de la Vieja de la Torre y E. Hernández Martínez (eds.), 499-519. Madrid: Dykinson.
- VÁZQUEZ RODRÍGUEZ, L. G. Y ZURIAN, F. A. (2022). “La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)”. *Miguel Hernández Communication Journal* 13.1, 101-122. Disponible en línea: <https://revistas.innovacionumh.es/index.php/mhcj/article/view/1469/1652> [05/01/2022].
- VÁZQUEZ, K. E. (2020). “Of Love and Exploitation”. *Contexts* 19.1, 56-57. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1536504220902205> [07/01/2022].
- VELAZCO, S. (2022). “La mirada sostenida de Alfonso Cuarón: el plano largo y la profundidad de campo en *Roma*”. *Interpretextos* 28, 121-140. Disponible en línea: <http://interamerica.de/wp-content/uploads/2020/07/velazco07-20.pdf> [28/12/2022].
- YÁÑEZ, M. (2018). “*Roma*, un reto mayor que *Gravity*. Entrevista a Alfonso Cuarón”. *Fotogramas*, 11 de diciembre. Disponible en línea: <https://www.fotogramas.es/revista-fotogramas/a25458848/roma-alfonso-cuaron-entrevista-reto> [05/01/2022].
- YURDAKUL, A. (2022). “From *Black Girl* to *Roma*: Domestic Workers and the Intersection of Race / Ethnicity, Class, and Gender”. *American Journal of Economics and Sociology* 81.1, 79-90. Disponible en línea: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ajes.12440> [31/08/2022].
- ZAPATA, E. (2020). “La Roma de Cuarón: México y las mujeres indígenas, las trabajadoras del hogar y otras anotaciones”. *Epistemologias do Sul* 4.2, 132-143. Disponible en línea: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3108> [05/01/2022].
- ZAVALA, L. (2021). “El neorrealismo en *Roma*”. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 28.112, 36-37. Disponible en línea: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/80023> [31/08/2022].
- ŽIŽEK, S. (2019). “*Roma* is Being Celebrated for All the Wrong Reasons”. *The Spectator*, 14 de enero. Disponible en línea: <https://www.spectator.co.uk/article/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-i-ek> [05/01/2022].



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/01/2023

Fecha de aceptación: 18/09/2023