

**Los puntos ciegos en el gran plano: algunos problemas en la
representación visual de la violencia, la raza y el género en
Roma de Alfonso Cuarón**

Enrique Chacón

Southern Oregon University

Desde el comienzo, *Roma* nos lanza al mundo de la lentitud y lo contemplativo, a los planos secuencia y a las tomas de duración en “tiempo real”. El blanco y negro establecen un código visual diferente al dominante en el cine actual.¹ Pocas películas recientes se han rodado usando esta paleta de color, pero, en general, la intención es presentar la marca de cine de autor. La variedad de temas que se abordan tampoco habían sido tratados por Alfonso Cuarón en sus películas anteriores. *Roma* ha puesto sobre la mesa una gran diversidad de cuestiones relacionadas con la cultura mexicana, algunas de las cuales se analizarán en este trabajo.

En primer lugar, parece necesario mencionar el tema de la servidumbre en *Roma*, que ya se ha tratado con más detalle en otros trabajos académicos. En la lectura que aquí se propone, se considera porque está intrínsecamente relacionado con las ideas centrales de este artículo. Además, se analiza el contexto de producción transnacional en el que se realizó la película y se comentan las maneras de representar visualmente el

¹ *Güeros*, de 2014, y *El abrazo de la serpiente*, de 2015, son los filmes que se han producido más recientemente en blanco y negro por parte de directores latinoamericanos. Ambos, igual que *Roma*, apuntan más al cine de autor que al cine de *blockbusters*.

contraste en las relaciones de raza, clase y el cuerpo masculino, así como las figuras del entretenimiento y espectáculo, al igual que violencia. A pesar de que parezcan temas distantes, tienen en común la representación visual a través del gran plano y de la lentitud, así como una serie de ideas concretas que Cuarón ha repetido en varias entrevistas.

En *Roma*, el tema de la servidumbre se trata de manera llamativa. Cuarón ha intentado que el público se entere del homenaje que le rinde a su empleada doméstica, figura que se representa en el personaje de Cleo. Hasta ahora, el cineasta había hablado poco del tema del indígena como figura de servidumbre de manera central. Fabián Villegas comenta que esta película pone en juego temas centrales para la comprensión de México y América Latina: “*Roma* abre intencional, indirectamente o por omisión una conversación sobre los vectores de opresión múltiple que constituyen el trabajo doméstico en un país que como el resto de Latinoamérica y Caribe se construyó agresivamente sobre estructuras y lógicas de colonialismo interno y racismo institucional.” (Villegas 2018) En este sentido, Villegas abona al argumento que aquí se plantea, en el que la figura de Cleo encarna elementos que van más allá de la servidumbre y que engloban una percepción y una representación específica que difícilmente sale de estereotipos y efectos históricos paradójicos o contradictorios. Carlos Fuentes había señalado respecto a esta contradicción que “los mexicanos modernos veneramos a los indios en los museos, donde no nos pueden hacer daño. Pero al indio de carne y hueso lo despreciamos con crueldad más severa” (2000). Así, la película evidencia el clasismo de una clase específica del México de los años 70, pero también pone en juego el racismo latente que pervive en la cultura mexicana actual. En él, los indígenas siguen siendo blanco de la violencia cultural que aquí se señala.

La estratificación social de *Roma* contiene en sí misma los efectos coloniales que la Revolución no pudo borrar, a pesar de sus intentos celebratorios del mestizaje: al indígena lo encumbró dentro de un discurso político, pero no lo hizo en la práctica cotidiana. Ahí el problema que señaló Žižek en su artículo publicado en *The Spectator*: Cleo es casi apreciada y casi aceptada como parte de la familia “Can she really be reduced to the ultimate love object of a spoiled upper-middle class family, accepted (almost) as part of the family to be better exploited, physically and emotionally?”—en el “almost” radica ese problema. Sobre la representación convenciera de Cleo, Rossi y Campanella lo analizaron con más atino y detalle en lo que llaman *conveniente extranjería*, y que está relacionada directamente con lo que aquí se discute, el punto de vista: “esta manera de representarla es testimonio de las limitaciones del punto de vista en términos

de clase para comprenderla, pero también de la existencia de una lengua, de un espacio y de una interlocutora para poder contarla” (2020, 90).² Lo que estas autoras analizan en términos de diégesis, aquí se analizan con más atención en cuanto a lo visual, y lo que en el presente trabajo llamamos *los puntos ciegos del gran plano*. Estos puntos ciegos son aquellas cosas que el gran plano no puede mostrar en lo visual, pero sí en lo ideológico y que se evidencian en la imagen y en la representación.

En *Roma*, la estructura social que se ve reflejada es muy relevante, sobre todo en cuanto a los modelos sociales que se representan en el espacio íntimo y familiar. Los hijos de *Roma* son los hijos de una sociedad que está en una reestructuración radical, la misma que vive los efectos de un sistema de gobierno que ha demostrado, una vez más, como en los eventos del 1968, su incapacidad para mantener el orden social de manera legítima sin tener que recurrir a la violencia. Es por eso que el asunto de la carga ideológica en *Roma* merece un comentario que debe iniciar por el asunto de la red de producción de esta película.

La red de producción: condicionante de la ideología

Mucho de lo que *Roma* representa responde a una lógica de producción cinematográfica, así como al público para quien parece estar hecha la película. Alfonso Cuarón está inserto en un sistema transnacional, cuya dinámica sigue determinada por el capital de Estados Unidos y el centro geográfico de Hollywood.

Cuarón viene de esa tendencia de producción que se potenció a partir del incremento del neoliberalismo en México durante los años 90 y que se llamó *Nuevo Cine Mexicano* en el que destacan autores como Guillermo del Toro y González Iñárritu. En esta forma de producir cine, son centrales las actividades en las que la coproducción y estudio de mercado son parte de la realización (Shaw 2013a, 52).³ En *Roma* tenemos un

² Mariana de Dios Herrero también reflexiona al respecto de la división de labores de género y de clase, en la que las mujeres están encargadas de labores específicas en el espacio interior y cuya posición pone de manifiesto “la desigualdad en varios sentidos, por un lado, de género, porque se trata de una actividad de mujeres “el cuidado” tarea que una mujer (la patrona), delega a otra (la empleada), y por otro de desigualdad social: las patronas mujeres de clase media o alta pueden ejercer su trabajo fuera de la casa con libertad porque otras mujeres, de clases populares o clase media empobrecida se ocupan de la responsabilidad del cuidado del hogar y lo hacen por sueldos bajos” (2019, 89). Para abonar en estas ideas de representación, Arantxa Salazar y María Edita Solís, ofrecen brillantes reflexiones respecto a las negociaciones de apariencia que la actriz Yalitza Aparicio tuvo que hacer para “encajar” en el ámbito hollywoodense (2019, 193).

³ Shaw señala que estas condiciones recorren la producción cinematográfica de muchas obras a partir de los años ‘90: “funding for filmmaking through co-productions; the question of niche markets; the policies of distribution and exhibition companies, and the marketing of films to global audiences” (2013a, 52).

caso inédito de estos mecanismos transnacionales, puesto que es una obra que ya no está pensada para su consumo en teatros, sino que fue creada exclusivamente para Netflix, sin considerar primordial la exhibición tradicional.⁴ Otro factor que se debe considerar, es que la mayoría de la audiencia de esta plataforma se encuentra en Estados Unidos, los 60 millones de suscriptores que hay en este país no se comparan con los 2,7 que existen en México.⁵ Esto, sin duda, pone en juego lo que se ha discutido respecto a este tipo de producciones: cada vez se aleja más de la producción “mexicana” porque se hace con capital de Netflix, pero se realiza en México. En lo que criticaba Sánchez Prado sobre algunas películas de los *Three Amigos*, ésta sí se puede llamar “a Mexican film” (2015, 156), en lo que es un regreso al tema mexicano desde *Y tu mamá también*. En *Roma*, Cuarón está retornando a esa práctica y modo de producción, está retomando el tema de la nación y produciendo desde México para una audiencia transnacional:

much film production is made for domestic markets, focuses on specifically local issues, and relies on modes of narration that may not appeal to international audiences. Academics and international audiences often have little awareness of large sectors of the world’s film production, precisely because it is not transnational. (Shaw 2013a, 64)

Cuarón comparte sólo el asunto del tema local, pero recurre a una narración y a un uso del lenguaje audiovisual que, sin duda, están más interesados en atraer a la audiencia transnacional. Así, no reproduce sujetos neoliberales como los que describió en *Solo con tu pareja* y que resultaban atractivos para la clase media durante los 90, sino que produce un discurso nostálgico por aquellos “buenos tiempos” en los que él fue niño, intentando proyectar ese bienestar personal al bienestar nacional y social. De esta manera, al establecer un discurso enmarcado en lo nacional, sus referentes pierden cierto poder comunicativo. En esto podemos estar de acuerdo con Shaw, quien señala que en este mecanismo se pierde especificidad en lo local en pos del éxito global (2013b, 10). A manera de ejemplo de esta pérdida de especificidad, podemos recordar la controversia que surgió en España al mostrar la película con subtítulos en español peninsular.⁶

⁴ Otro aspecto interesante de esta dinámica de producción está en la controversia que tuvieron Netflix y Cuarón con el Festival de Cannes, puesto que, al ser realizada para una plataforma de distribución digital, el festival no aceptó la película en su edición de 2019. Ver: <https://deadline.com/2019/04/netflix-cannes-film-festival-roma-evolution-streaming-windows-france-1202598182/>

⁵ Ver: <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>.

⁶ Ver: https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782_501950.html. Esta controversia la analizó a detalle Emma Martinell en su artículo “Reacciones Ante ‘Roma’

Esa pérdida de especificidad también está conectada directamente con un modo de producción enmarcado en el sistema neoliberal, efecto que no se debe puramente en lo económico, sino, como Sánchez Prado lo refiere: “as a cultural signifier that constitutes social and cultural fields beyond the mere economy” (2015, 7). Aquellos significantes culturales están actualizados en *Roma* a pesar de que concierne a los años 70, y además, reflejan la visión presente del cineasta. La cinematografía de Cuarón está relacionada directamente con la estética y la ideología reflejada por el autor, por esto debemos “entender la forma en que el mundo de una película fija el significado de un conjunto de significantes flotantes de la experiencia social, para definir la realidad vivida que presenta a la audiencia” (Sánchez Prado 2016, 117). Es por eso que la atención recae en estos dispositivos que Cuarón refleja y activa para comunicar su mensaje de nostalgia.

La ideología del director: lo visual, lo temporal y lo histórico

En el cine, al igual que en otros tipos de productos culturales, el resultado final manifiesta condiciones íntimas de la autoría. Para Karla Oeler (2019, 129), el estilo en el montaje y la elección de los elementos del lenguaje audiovisual están profundamente relacionados con la base ideológica del autor. Es por esto que intento leer el lenguaje cinematográfico de Cuarón relacionándolo con la lectura que él ha sugerido en múltiples entrevistas. Así, en *Roma* volvemos a asistir a las tomas largas y lentas que han caracterizado las películas de Alfonso Cuarón desde que inició sus producciones fuera de México. El plano secuencia, un elemento muy utilizado en esta película, es el signo principal que apunta a que nos encontramos ante un cine de autor.

A través de varias declaraciones y entrevistas de Cuarón, A través de varias declaraciones y entrevistas, Cuarón insinúa que su perspectiva e interés cinematográfico recaen en el uso de del plano secuencia y la profundidad de campo en los términos clásicos que planteaba André Bazin: “That depth of focus brings the spectator into a relation with the image closer to that which he enjoys with reality” (2005, 35). Sin embargo, el plano secuencia cambia sustancialmente su significado dependiendo de la época y del cineasta. A pesar de que las ideas de Bazin siguen presentes en la mente de muchos, hay nuevos desarrollos y reflexiones sobre este tipo de cinematografía que responden a una nueva forma de producir y apreciar el cine. La situación de Cuarón es

De Alfonso Cuarón: “No Sólo Una Película”, en el que la autora da cuenta de lo problemático que resultó que la distribución de Netflix España, considerara necesaria la inclusión de una “traducción”.

completamente diferente a la que experimentó Bazin.⁷ En cuanto al significado de lo audiovisual, hay una discusión que evoluciona constantemente, una de las reflexiones más significativas que actualizan el diálogo con Bazin, proviene de Lutz Koepnick, quien analiza el significado de la lentitud y la toma abierta en su libro *Long Take Art Cinema and the Wondrous* (2017), en donde sugiere que la relación entre el tiempo de la toma y el tiempo “real” permiten a la audiencia explorar la imagen y asombrarse, también ese tiempo ofrece un encuentro con un efecto de “la vida real” en esto dialoga con Monica Dall’Asta, quien propone que “By adjusting the duration of the shot to the duration of the action produced, the long take puts the spectator in front not of an image, but an event such as it presented itself to the camera eye during the process of recording” (en Koepnick 2017, 42). Esto es una creación que apunta más bien hacia el hecho de que estamos ante una ficción y no ante un evento que intenta recuperar lo “real”. Incluso Cuarón ha dicho que hay un montaje involucrado en sus secuencias largas y también hay recreaciones digitales al igual que otros métodos para generar el efecto del tiempo real.

Esta representación del evento, al parecer, incrementa el sentido de lo ficcional de la obra. Daniel Morgan se distancia de la tendencia “clásica” de la percepción del tiempo/espacio “real” porque propone también este tipo de aproximaciones cinematográficas de la lentitud que nos ofrecen, a través de una fantasía epistemológica, que el acercamiento al mundo se genera mediante el efecto visual, pero a la misma vez, pone de manifiesto la imposibilidad de conocerlo de manera directa.⁸ Morgan también afirma que los autores no teorizan o no abrevan directamente de la teoría, sino que buscan maneras de representar su discurso de una manera adecuada a su visión de la obra. Sin embargo, en el caso de Cuarón vemos que en sus múltiples entrevistas evidencia de manera cándida varios intentos de dialogar con un amplio público, exponiendo sus giros ideológicos, tanto de su concepción de la historia de México, como su relación con la servidumbre, o las relaciones de clase y de género que él percibe.

⁷ En esta entrevista Cuarón vuelve varias veces sobre el tema de la realidad y la memoria: <https://www.youtube.com/watch?v=4sQjKOKT5Lw>.

⁸ En su ensayo “Where are We?: Camera Movements and the Problem of Point of View”, Morgan explica el sentido del punto de vista como una fantasía en la que somos tentados a entrar en ese mundo: “We are not with the camera in the world of the film, but we want to be there, and the way films incite the desire to be at the position of the camera, to be moving with it, allows us to believe in something that is not, strictly speaking, possible for us to do. To consider these features as fantasies means taking intuitive claims—about viewpoint, about the camera, about identification—and treating them not as facts but as temptations, aspects of our relation to moving images that can be used and exploited by films for various ends” (2016, 243).

Es algo más o menos habitual que Cuarón intente orientar la lectura de sus obras en cierta dirección. Desde etapas más tempranas de su carrera, ya había establecido estas directrices. El objetivo de mantener el plano secuencia y el gran plano en su película *Children of Men*, lo explica así:

we decided social environment is as important as character, so you don't favor one over the other. That means going loose and wide. The camera doesn't do close-ups. Rather than make tension between the character and the environment, you make the character blend in with the environment. (Shaw 2013b, 213)

Con *Roma*, su esfuerzo de usar el plano secuencia y proponer una lectura de él ha sido excepcional, puesto que en *Camino a Roma* explica sus intenciones y propone lecturas en varias ocasiones. De esta manera, el plano secuencia es constante y parece que tiene la misma intención ecológica de fundir al personaje con el entorno. En *Roma*, los personajes aparecen en ambientes muy variados, rodeados de objetos y personas, por lo que cabe interpretar que en esa arquitectura de la imagen, en la que podemos pasear nuestra vista para descubrir objetos ocultos, también podemos encontrar esos puntos ciegos que se refieren arriba.

Para ilustrar esto podemos referirnos al análisis que hace Lutz Koepnick sobre la cinematografía de la lentitud. Koepnick postula que la capacidad de asimilar la imagen ha cambiado en la época actual, en la cual hay una exposición constante a las imágenes a través de los medios digitales, pero que, en general, quien consume este cine de la lentitud son aquellos “who may find themselves investigating possible relations among the different temporalities on screen, the temporal orders of the projection situation, and the rhythms of their own physical and mental worlds” (Koepnick 2017, 10). En *Roma*, el trabajo en cuanto a las temporalidades es bastante heterogéneo; es más, me parece que incluso llega a una comprensión de imágenes y elementos que desafían la interpretación.

La imagen y el diálogo están saturados de detalles en los que el autor mezcla la presencia de los actores con eventos y elementos que en muchos casos resaltan por su artificialidad.⁹ Incluso, varios personajes secundarios no pierden oportunidad para evidenciar algún problema social, por lo que estas acciones se convierten en marcas del tiempo en el que se intenta situar la película, pero que no ofrecen una postura crítica. Vemos con amplitud la imagen, pero no podemos ver un contexto histórico o cultural

⁹ Recuerda en cierto sentido lo que hace en *Y tu mamá también*, en la que una voz en off hace apuntes, en algunos casos evidenciando ciertos problemas sociales y haciendo aclaraciones sobre eventos históricos en los que se quiere enmarcar la ficción.

detallado ni un comentario verdaderamente crítico. Así, los personajes simplemente reportan hechos para recordarnos que esta ficción está nutrida de la vida real.

En el espacio interior de la casa, la toma larga pareciera glorificar un lugar en el que, a pesar de la ausencia paterna, hay una amplitud y una posibilidad económica considerable. La imagen se deleita en la arquitectura modernista que refleja la casa, esa arquitectura que fue un signo de la clase media durante el Milagro Mexicano.¹⁰ En *Roma* hay un juego de nostalgias que el autor está realizando. Esto permite que esta nostalgia abra la percepción de quien observa la obra.

Koepnick centra su reflexión en el tema de la toma de larga duración como una ventana abierta a lo maravilloso.¹¹ Esta apertura de la ventana sensorial precisamente permite que también se evidencien varias contradicciones. Cuarón, al recrear el objeto de su nostalgia, es el primero que se maravilla ante su historia personal; sin embargo, insiste en la lectura sociohistórica de este film. Tal es este interés sobre el desarrollo técnico y de dirección que tuvo la obra, que a la par se realizó *Camino a Roma*, una película sobre la película. A la vez, tal es la falta del contexto sociohistórico para el público estadounidense, que muy pocas referencias pueden encontrarse en la crítica en inglés de esta película que hayan profundizado en estos guiños históricos.

Cuarón dice que quiere presentar una visión crítica del sistema político y de la estratificación social, aunque, más bien, parece glorificarla. Para ilustrar esta afirmación, podemos citar los siguientes ejemplos. Cuarón, por un lado, ha recalado varias veces que trata de representar la memoria y la realidad, pero la arquitectura de las imágenes que va construyendo poetizan las obras del sistema que intenta criticar. En una entrevista dice que era muy importante para él representar “la grandeza y la modernidad” del Centro Médico, por eso la toma que realiza en el complejo diseñado por José Villagrán.¹² Este edificio fue derrumbado por el temblor de 1985, pero la parte que sobrevive es la que representa con más atención, que es la meseta volada donde están los murales de José Chávez Morado. Para esto se realizaron modificaciones y reconstrucciones: querían recobrar la fuerza “de lo que fue”. Es notable el entusiasmo

¹⁰ El Milagro Mexicano es una etapa que va aproximadamente de 1940 a 1970, en la que se inicia un plan de industrialización y crecimiento económico sostenido, la cual generó el desarrollo de las grandes ciudades y el atraso y el abandono de muchas zonas rurales.

¹¹ Para Lutz Koepnick, “long-take photography today, in its very effort to reconstruct spaces for the possibility of wonder, often appeals to the dreamlike and surreal, the indeterminate, playful, and open” (Koepnick 2017, 45). Esta posibilidad de jugar y esta apertura es la que permite que también entren elementos que evidencian diferentes contradicciones.

¹² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=7CdLXuiPHLc>.

con el que Cuarón habla de la grandeza creada por el sistema político y de la “justicia social” que él recuerda haber vivido dentro de estos tiempos tan convulsos.



Figura 1

El padre de Cuarón trabajaba en el hospital que representa de manera tan majestuosa, y al que él mismo recuerda por haber ido tantas veces de pequeño a maravillarse con su tamaño y calidad arquitectónica (Fig. 1). Es en el espacio representado aquí que se puede encontrar una confluencia problemática de las figuras de poder representadas en *Roma*: el Estado en su forma de servicio social (centralizado) y el padre (ausente) por quien conoció la grandeza del edificio y las bondades gubernamentales. Esto no lo muestra intencionalmente, pero al aparecer en ese gran plano que intenta hermanar al cielo, la modernidad de los autos y la arquitectura, también cabe la ausencia del padre.

Roma refleja de diferentes perspectivas la ausencia de la figura paterna/Estado, convirtiéndose esto en uno de los puntos ciegos de la representación de la diégesis y de lo visual. Esta película presenta una visión nostálgica de los lugares en los que la clase media se sentía segura y en los que estos espectros no se paseaban tan a menudo. Es por eso la fascinación por la arquitectura de las zonas privilegiadas y la representación, a fin de cuentas, positiva, del padre ausente.

Roma tiene diversas maneras de reflejar varios paralelismos entre la figura del Estado y la figura del padre de una manera bastante contradictoria. Pareciera que los critica y los alaba al mismo tiempo—más lo segundo que lo primero. Cuarón ha aclarado que gracias a su padre conoció esos grandes edificios modernos en los que se manifestaba el benevolente poder del gobierno y por eso su interés en representarlos de esta manera tan grandilocuente.

Cleo y algunas contradicciones visuales

Otro rasgo que ha marcado *Roma* es la representación de género, raza y clase. Una de las escenas en las que podemos apreciar el problema es cuando Cleo va a Ciudad Nezahualcóyotl a buscar a Fermín. Hay una saturación de elementos en el lugar en los que parece que nada se deja al azar. La manera en la que Cuarón comprime el significado del exterior y de la pobreza en un par de secuencias, sugiere varias consideraciones. Hay dos palabras desde las que podemos reflexionar: el *enjoy* de Bazin y el *wonder* de Koepnick. La representación del exterior pasa de lo realista a ser incluso poética. La toma nos ofrece una composición de personas y personajes, la cual está saturada de elementos y significados culturales: un mitin político de Hank González, un hombre bala ofrecido para el entretenimiento, el drenaje abierto, los charcos y, más tarde, un niño astronauta utilizando una tina como casco.



Figura 2



Figura 3

Pareciera que la vida cotidiana de Ciudad Neza, una de las zonas conurbadas más pobres, está plagada de momentos poéticos en los que el espectador puede maravillarse con esta realidad. Cleo se funde en este entorno y esto nos sugiere que pertenece a este lugar o que no nos resulta difícil pensar que se puede obviar su presencia y merodear por la imagen para disfrutar. Cleo está en su elemento, podemos dejar de verla y explorar el lugar (Fig. 2). Encaja en la saturación de elementos de la pobreza mientras que—dentro del espacio privado de la casa—resalta por su idioma, su aspecto físico y su labor diferenciada en relación con los otros personajes. De hecho, es la única que tiene una labor *per se* en este espacio. Otro lugar donde encaja es en el campo y ella misma lo reconoce: “Se parece a mi pueblo”, al pueblo que más tarde dice que no quiere volver. En esta escena se funde en el paisaje y es la única vez en la que se ve con un disfrute pleno y sin interferencias. Es decir, Cleo en su elemento (Figs. 2 y 3).

Parece que Cleo es el único personaje que está determinado por su entorno y hay entornos específicos en los que se le inserta de manera más natural y fluida. A pesar de que se insista en que ella era parte de la familia, parece que está destinada a que su presencia resalte en el entorno doméstico por sus condiciones raciales y sus deberes en relación con la familia, mientras que es fácilmente asimilada en entornos rurales o marginales.

Roma es una historia marcada por la separación y el abandono, con el añadido de que Cleo está separada de su lugar de origen. Hay también una separación constante en los personajes, sobre todo por los femeninos como un proceso de redención.¹³ Las dos mujeres de la película (Sofía y Cleo) experimentan una suerte de expiación. Parece que las dos la aceptan con una resignación informada por la cultura cristiana y que recuerda mucho a la *Época de Oro* del cine mexicano, en la que esa “identidad mexicana” sufridora se encumbró. Cuarón echa mano de la identidad realizada desde las instituciones culturales, tales como los argumentos de Octavio Paz quien proponen los mundos afectivos de lo supuestamente mexicano. De ahí la importancia de mostrar varias veces a las dos mujeres solas, unidas dentro de sus respectivas separaciones, pero

¹³ En este sentido pareciera que Cuarón está abrevando de las ideas de Paz en cuanto a su concepción de la mexicanidad, puesto que la “identidad mexicana” es uno de los pulsos más notables de la película, así que la tan manoseada soledad paciana ronda por la colonia *Roma*. Las penalidades y vergüenza que inflige el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio resolverse en comunión. La soledad adquiere así un carácter purgativo, purificador. (Paz 1998, 58)

apartadas por su clase y su raza. Un ejemplo de esto es el melodramático final en donde Cleo, Sofía y los niños se abrazan y se juran lealtad y solidaridad, reformulando una familia ante el abandono. Es el retrato de una familia unida, formada a base de necesidad, pero en la que las labores de Cleo no cambiarán de ninguna forma.

Masculinidades en juego

Los personajes masculinos están tamizados también por la concepción ideológica de lo supuestamente mexicano, puesto que deciden encerrarse en su soledad y guardar un sórdido silencio. Por otro lado, a pesar de la gran distancia de clase que existe entre Fermín y Antonio—quienes practican una masculinidad más o menos equivalente—los dos aparecen incapaces de comunicarse de manera significativa y de mostrar alguna responsabilidad respecto a las mujeres, y en este sentido hay una correspondencia entre ambas figuras en la negación de su función paterna. En los dos casos de parejas hay algún tipo de violencia mediando la relación y, por ende, la paternidad se ve afectada. En el caso de Antonio, existe un distanciamiento abrupto de sus hijos debido a su intento de separarse de Sofía; en el de Fermín, él simplemente rompe contacto con Cleo para no hacerse responsable de su paternidad. De esta forma aparecen elementos patriarcales como el silencio, la omisión y el desconocimiento. De esta manera, también la representación visual que se realiza de ellos es significativa. Por un lado, está el padre, quien es una figura un tanto gris, que aparece en un par de escenas, pero cuyo poder e influencia se refleja durante toda la película. Por el otro, al personaje de Fermín se le pone más atención visual. En la entrevista referida arriba, Cuarón dice que quiere mostrarlo como infantil, sin embargo, la estética que elige parece más un elogio al cuerpo masculino y al cuerpo mestizo (Fig. 4).



Fig. 4

La tecnología del género que muestra Fermín no corresponde a los cánones estéticos masculinos de los años 70, por lo que la depilación tiene como objetivo realzar los juegos de luces que se generan en la definición muscular. En este sentido, Cuarón se regala en la fantasía: pone el cuerpo masculino en el centro de la cámara y los movimientos son definidos y hábiles. Fermín es un ejemplar ideal de la raza cósmica que nos remite a los murales de Diego Rivera y que coinciden con esa glorificación del mestizaje, un giro ideológico que está en armonía con la apreciación por la arquitectura del hospital y el intento de recobrar la belleza de los murales del centro médico.

La coreografía que realiza el personaje, lejos de mostrar la torpeza infantil, demuestra su fuerza y su precisión. Hace un despliegue de su potencia física y su potencia fálica. La historia que le cuenta a Cleo sobre su infancia no trata de ganar aprecio o afecto, Sin duda, tampoco se trata de compartir una parte de su vida, sino que, más bien, expresa desde una seguridad y postura corporal erguida que su disciplina marcial y militar le salvó la vida. Deja entrever en esta historia que su vida se debe, de algún modo, al gobierno y a las enseñanzas que los militares extranjeros le han mostrado. No presenta la filosofía del karate, presenta su poder como hombre, el cual no sólo proviene de una formación cultural en su contexto, sino también del adoctrinamiento en la que su masculinidad es realzada para ser instrumentalizada contra el movimiento estudiantil. Fermín no es un ser infantil ni infantilizado como Cuarón lo propone, es un homenaje al mestizo.

Roma no escapa de la tentación de alegorizar al Estado y sus relaciones. Antonio representa parte de la *intelligentsia* que no puede escapar de su condición mexicana tan arraigada; Fermín, al pueblo oprimido e instrumentalizado; mientras que la familia, a la clase media abandonada, la misma que usa a la clase del indígena para conseguir sus pequeñas comodidades. De ahí también la importancia de nombrar a la película como uno de los barrios clasemedios más conocidos de Ciudad de México, y de que la ciudad se encuentre en esa agitación porque el espacio mismo se corresponde con las transformaciones de los personajes. En esto la película es bastante rica al mostrar las confluencias temporales y espaciales de líneas diversas de la historia y el acontecer urbano, igual que la imagen intenta captar una amplitud en todos los planos, el acontecer temporal y espacial intenta ser comprimido en la diégesis de *Roma*.

La espectacularización del espectáculo

Para los tiempos en que vive *Roma*, existía ya en la cultura popular mexicana una afición por la violencia como espectáculo y entretenimiento. El boxeo, por ejemplo,

era el deporte en el que los atletas mexicanos habían ganado más presencia internacional. En cuanto a la cultura, la imagen del héroe que se intentaba representar tendía a ser violenta. Había aprecio por el cine oriental de las artes marciales, los balazos de los westerns y de la muy mexicana lucha libre, en la que el héroe que se mostraba con su halo de sobrenaturalidad en la pantalla era capaz de realizar proezas en el cuadrilátero y luego regalar un autógrafo a su público. La figura más prominente en este rubro era El Santo, a quien aún en nuestros días se le sigue rindiendo culto. En esta figura se condensaban un buen número de valores. Según Monsiváis:

En la perdurabilidad de El Santo intervienen sus méritos y de manera notable, las aportaciones de la máscara (no ocultadora sino creadora de identidad), y del "seudónimo" que implica religiosidad y misterio, fuerzas ultraterrenas y técnicas de defensa personal que, de paso, protegen a la Humanidad. Hay luchadores de su calidad o tal vez mejores, pero El Santo es un rito de la pobreza, de los consuelos peleoneros dentro del Gran Desconsuelo que es la vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral. (Monsiváis 2003, 99)

Dentro del marco de esta autoridad tan compleja, emergió un género específico del cine de luchadores, y muchos otros más se incorporaron al mercado en el que todo mundo podía encontrar algún reflejo, ahí que tenga su función de ritual y su relación estrecha con la creencia religiosa de la clase trabajadora.

En *Roma*, aparece un personaje muy relevante para la cultura mexicana de los años setenta, el llamado profesor Zovek. Distinguido por sus proezas físicas y según él, espirituales. Zovek representaba una vuelta de tuerca a la figura del luchador, su físico y su vestuario eran muy similares, pero él aseguraba que su conocimiento provenía del Tíbet, debido a esto, no perdía oportunidad para lanzar alguna frase de sabiduría con tufo a filosofía oriental.¹⁴ Zovek entró a la cultura mexicana por la puerta grande. Se sabía que estar en el programa *Siempre en domingo* era tener una garantía de éxito.¹⁵ Así que Raúl Velasco, quien era el conductor y sumo pontífice de la cultura popular, le dio su bendición.

La escena que vemos en *Roma*, en la que Cleo y su amiga están comiendo en La Casa del Pavo, es precisamente de *Siempre en domingo*. El increíble profesor Zovek

¹⁴ Zovek fue un escapista, hipnotista y practicante de las artes marciales, hacía espectáculos circenses y teatrales, también hacía constantes apariciones en los programas de televisión como *Siempre en domingo*. Para algunos datos más se puede ver: <https://www.sinembargo.mx/15-12-2018/3511293>.

¹⁵ *Siempre en domingo* fue un programa de variedades conducido por Raúl Velasco, que se transmitió semanalmente entre 1969 y 1998. Este programa duraba alrededor de 4 horas cada domingo, y fue uno de los más importantes medios para llegar a todo México y buena parte de América Latina.

puede arrastrar un automóvil sujetando una cadena con sus dientes. Lo interesante de este caso, y del efecto que tiene no sólo en *Roma*, es que la cultura popular fue una expresión de las clases trabajadoras y marginales, pero, sin duda, fue instrumentalizada por el poder para adoctrinar e introducir ideas que estuvieran a favor del Estado. De esta manera, Zovek, a quien en la vida real se le acusó, con fundadas razones, de entrenar a los Halcones, aparece en la polvorienta Nezahualcóyotl como una figura que bien coincidiría con la descripción que arriba hace Monsiváis sobre El Santo.

Lo que vemos en el Zovek de *Roma*, es el halo de la santidad que confieren los medios de comunicación siempre afiliados con el Estado. Aparece entre los paramilitares, observado por el militar mexicano, el militar estadounidense con una sudadera de West Point y un hombre vestido de civil, que parece ser de alguna agencia gubernamental de Estados Unidos (Fig. 5)—y todo esto ocurriendo frente al cerro que contiene las iniciales del presidente en turno, Luis Echeverría Álvarez. Aunque Cuarón ha aclarado que su película no intenta ser de discurso, los elementos están claramente (¿obscenamente?) dispuestos para señalar las intervenciones extranjeras en el Estado. Es decir, todo está dispuesto de manera alegórica para comunicar estas ideas. Es aquí precisamente donde la infantilidad que Cuarón le atribuye al personaje de Fermín, la podemos ver en el personaje de Zovek (Fig. 6). Incluso en el mismo *casting* se puede apreciar esto. Quien da vida a Zovek es Víctor Manuel Reséndiz, “Latin Lover”, quien luego de abandonar la lucha libre intentó actuar en telenovelas con ridículos resultados. También participó en el reality show *Bailando por un sueño*, así que contextualmente, y dentro de la especificidad de la cultura mexicana, está apuntando en dirección de lo grotesco y lo infantil.



Figura 5



Figura 6

La escena en la que Zovek aparece para hacer una demostración de equilibrio al lado de los militares contiene elementos bastante relevantes. Una figura de la televisión aparece en una de las zonas marginales de la capital, y el paisaje desértico y polvoso le confieren a la imagen un halo religioso. La figura de Zovek tiene bastantes reminiscencias de figuras místicas, no sólo por la referencia a lo desértico, sino el tono del mensaje que lanza: “Bienvenidos, que la energía acoja a todos los combatekas esta tarde”, y luego aclara que el truco y la enseñanza que se va a realizar sólo lo hacen las personas que tienen el físico, la mente y el espíritu desarrollado; las ideas de este personaje resuenan de varias formas en *Roma*. Nuevamente aparece el tema de la purificación, la expiación y la trascendencia, como se ha comentado arriba sobre Cleo y Sofía. Sin embargo, en este caso los personajes masculinos son los que han conseguido (o les es conferida) esa redención. Estos hombres ahora tienen un estado más privilegiado en el que pueden actuar con completa libertad. Así, la película nos recuerda la afiliación que tuvo el Estado con los medios en el papel de adoctrinamiento y la creación de una identidad, la cual se reforzó durante todo este tiempo también en el cine.

La identidad del mexicano, como la teoriza/crea Octavio Paz, es también una creación del cine de la Época de Oro. Así pues, cuando Cleo es la única persona en realizar la proeza que Zovek propone, está remitiéndonos a esos valores promovidos por el cine durante esta época: la pobreza, la candidez y la honestidad nos dan los elementos necesarios para desempeñarnos en la vida. Este giro en el que Cleo demuestra su pureza resulta demagógico y deviene en un homenaje al melodrama y a la

glorificación de la pobreza que tanto practicó el cine mexicano en su época dorada, como la paradigmática película de *Nosotros los pobres* de 1943.

El descontextualizado Halconazo



Figura 7

El asesinato que se presenta en la mueblería corresponde a un momento bastante intenso durante la película. La intensidad proviene precisamente de la lentitud y el foco del peligro. Mientras que vemos que la violencia se centra al lado derecho de la pantalla, al centro vemos la imagen de la pistola de manera borrosa. Coincide el ejercicio de la violencia con el ejercicio del poder que realizan “los halcones”. La imagen comprime el efecto y la presencia de la pistola en el centro; frente al espectador está la pistola de Fermín y al fondo la pistola que dispara y mata a un joven. En esta compresión de la imagen, en la pistola sobre la pistola se nos muestran de manera maximizada los efectos de la violencia y asesinato. En esa superposición se puede interpretar que Fermín mata a su hija por el efecto que tiene la violencia en Cleo: parece que el sobresalto genera que se adelante el embarazo, así Fermín no debe disparar para materializar la violencia porque ejerce su voluntad y poder simbólico sobre el cuerpo de Cleo. En lugar de caer la sangre, cae el líquido amniótico que adelanta un nacimiento indeseado. Hannah Arendt dice que: “If the essence of power is the effectiveness of command, then there is no greater power than that which grows out of the barrel of a gun” (Arendt 1969, 37). Es bastante simbólica la forma en la que Fermín está materializando su poder y el poder oscuro del Estado al irrumpir en las vidas de las dos personas. Ahí el poder de las armas, ahí la tragedia que muestra Cuarón nuevamente con una arquitectura de la imagen ejecutada de una manera muy fina y estructurada (Fig. 7).

Luego de esta escena de los asesinatos en la mueblería, sale Cleo con la abuela y el chofer. Asiste el espectador al caos y al sufrimiento de la joven que pide ayuda. Ahora hay una comprensión de los efectos de la violencia en la imagen. Un recuerdo del trauma de esta época de violencia, y al que Cuarón insiste en regresar como un ejercicio de memoria. Esta escena contiene mucho poder discursivo en su relación a la historia particular de México; sin embargo, puesto que la mayoría del público de *Roma* está fuera del contexto cultural e histórico de este evento, su poder se diluye sensiblemente. Deborah Shaw ha reflexionado sobre las intenciones transnacionales que hacen que el cine de Cuarón pierda especificidad. Esto ha pasado en varias de sus películas y lo que menciona al respecto de *Children of Men*, también sirve para reflexionar sobre *Roma*:

This is the paradox at the root of the creative industries: cultural artifacts often gain their power from critiquing the system, yet they, particularly films with large budgets, are an essential part of global economic systems. *Children of Men* is not a revolutionary film; while it provides a degree of social commentary, it avoids political and ideological answers to the issues that it raises. It presents a romantic individualist solution to humanity's problems, and is thus a successful and entertaining mainstream film. (Shaw 2013b, 223)

En este sentido, es difícil encontrar diferencia en ambas películas en cuanto a los comentarios sociales. Si bien Cuarón ha señalado que intenta referir al Halconazo (evento que tampoco está tan fresco en la memoria de los mexicanos), no brinda elementos suficientes para que la audiencia transnacional pueda comprender las implicaciones históricas del evento, sino que lo utiliza para enmarcar la relación entre Cleo y Fermín. Esta relación no representa ningún sustrato histórico determinado, sino que se queda en la esfera del melodrama, mientras que la muestra de la violencia refuerza el estereotipo que se tiene sobre México: un país en el que la violencia es aleatoria, fuera de especificidad y de causas concretas. Esta muestra aparece como un evento que es fruto del caos nacional y de la barbarie que los países "desarrollados" deciden leer habitualmente en el "tercer mundo".

Generalmente, el asesinato en el cine contiene una causa y una intención específica para el discurso y la diégesis. En el caso de *Roma*, se corre el riesgo de trivializar el asesinato y la violencia como un acontecimiento más que pertenece a la ciudad tanto como los vendedores afuera del cine. *Roma* es una historia donde lo que importa es la familia y Cleo. Si se está intentando demostrar un evento histórico o evidenciar la figura de Fermín, faltan elementos para comprender la naturaleza de sus actos. Karla Oeler explica que:

Murder is the negation of a point of view. And cinema, a series of chosen points of view, is also, necessarily, a series of exclusions: to assert one point of

view in, say, a shot, means, at least momentarily, to negate all the possible others. Photography-based cinema perceives, shows, and signifies while more or less following various political, social, and cultural patterns of recognition that can (as in Hegel's paradigmatic fight to the death in the struggle for recognition) entail violent exclusions of points of view. Film cultures regularly define and deny otherness. It is at the site of the murder scene that some of these struggles for-and denials of-recognition most intensively play out. (Oeler 2009, 19)¹⁶

A partir de lo que señala Oeler, podemos considerar qué otro grupo o grupos están siendo ignorados o excluidos en la representación visual que se nos muestra. Además, es importante reflexionar hasta qué punto el director Cuarón está tratando de mostrar esta exclusión de los otros en el contexto histórico real. Sin embargo, en la película también se observa una negación de los sujetos históricos a través de la violencia, ya que su presencia y participación en la trama parecen ser tangenciales y anecdóticas, lo cual se evidencia en la manera en que se presenta su muerte. Esta situación se asemeja a la forma en que se representa a Cleo, ya que también hay limitaciones en el acceso a su historia personal y la representación que se hace de ella. Por otra parte, Koepnick señala que la maravilla que el espectador busca y encuentra en la toma con duración en “tiempo real”, es problemática en cuanto se muestra violencia; en el caso de Michael Haneke en *Funny Games*, muestra lo anti-maravilloso al poner al espectador al centro de la reflexión sobre el asesinato. No queda claro entonces si con el preciosismo de Cuarón y con esta escena violenta tan corta y descontextualizada, está enfrentándonos a una reflexión tal cual respecto a la violencia o a las condiciones históricas del México de los años 70. Lo mismo pasa en la escena del incendio, en la que se recurre en la carnavalización de una tragedia con la figura del extranjero disfrazado que se rehúsa a ayudar a las personas que intentan apagar el fuego.

El melodrama

Luego de la violencia del Halconazo, la diégesis nos regresa a Cleo. Una bebé que nace muerta, la familia que sufre el abandono del padre, a la solidaridad entre los

¹⁶ Si consideramos lo que dice Karla Oeler, hay también un reposicionamiento del personaje, así que podemos preguntarnos, ¿qué pasa entonces con los asesinados en Roma?:

And yet the question of a life's meaning can take on weight in the face of its negation. The represented character is potentially redefined in the act of being killed, and through such redefinition, murder can add to the representation of a person as much as it detracts. The brutal erasure of a character from the story world paradoxically holds the promise of more forcefully evoking his or her seeming reality. Indeed, the killing of a character often implies a person more powerfully than narrative realization through the presentation of a character's words, thoughts, and actions, or the description of her or his appearance (Oeler 2009, 6).

desprotegidos, ante un puente que se establece en el espacio exterior, cuando Cleo salva a los niños de morir ahogados. Volvemos al centro de las relaciones íntimas, al espacio cerrado de los afectos y las emociones: al melodrama mismo. Esta película es, en buena medida, una actualización de la representación de clase y raza que se hacían en el cine de la Época de Oro del cine mexicano, con un preciosismo de la imagen equivalente al que inmortalizó al fotógrafo Gabriel Figueroa.¹⁷ Es interesante cómo Cuarón ha vuelto varias veces sobre el tema de lo nacional, de la grandeza, de la historia, de los problemas, pero lo que en cierta medida se está haciendo, no es discutir el lugar de la servidumbre o la reivindicación de raza como señala Žižek, sino que es una regresión en la práctica de la representación.¹⁸ *Roma* es en buena medida una obra de un director nostálgico que busca representar su historia personal con técnicas y aproximaciones usadas en México a un nivel casi oficial desde principios del siglo XX. Si bien hay una actualización técnica y estética, esta película busca revivir un pasado de absolutos y moral prefabricada:

In Mexico melodramatic absolutes characterized the discourse on national morality. The making of the post-revolutionary patria required sweeping dogma, as if to confirm Mexicans in a universal Faith. Triumph should replace tragedy, industry should overcome idleness, and progress should win over primitivism. (Dever 2003, 79)

El melodrama se convirtió en el idioma oficial de la propaganda del Estado, a través del cual moldeó la vida afectiva de las masas. Lejos de que el melodrama clásico mexicano o *Roma* busquen reposicionar la imagen de la indígena dentro de la sociedad, del espacio urbano, o lejos de problematizar su posición, refuerza su lugar marginal. Así, el discurso contemplativo de Cuarón se inserta en una repetición de las contradicciones nacionales, pero desprovistas de contexto porque dentro de la lectura transnacional, será inevitable que se opere la lectura cliché de México como espacio de violencia y de desigualdad social. La presentación y discusión que hace el director mismo, apuntan hacia ese problema moral que representó el trato hacia Libo (la persona en la que se basa el personaje de Cleo, quien era sirvienta en la casa de Cuarón) en su casa y sobre los problemas de la historia nacional. Sin embargo, la manera de mostrarlo es lo que lo vuelve problemático, el final que nos presenta esa unidad familiar en la playa, esa pirámide de cuerpos que se han redimido en ese bautizo marino. *Roma* no es sólo un vistazo nostálgico a la vida del director, sino que es una añoranza por una etapa histórica

¹⁷ Gabriel Figueroa es el fotógrafo más influyente en el cine mexicano del siglo XX, trabajó también en Hollywood con John Ford y John Houston. En su cinematografía hay 210 películas, 16 premios Ariel y 1 Premio del festival de Cannes.

¹⁸ Ver: <https://spectator.us/slavoj-zizek-roma-celebrated/>.

en la que una clase dominaba el país y esa dominación empezaba a verse amenazada por los movimientos sociales, la crisis de credibilidad del Estado y la crisis en el campo que empujaba a los campesinos al espacio privilegiado de la gran ciudad.

La lentitud y la contemplación a la que nos enfrenta Cuarón contienen una arquitectura de imagen y una iluminación de mucha carga estética, es por eso que debemos valorar hasta dónde es congruente invitar a la audiencia a entrar en la lentitud de la acción contemplativa para maravillarse y disfrutar la desigualdad, la pobreza o el asesinato. *Roma* invita a pensar en los límites de la actitud contemplativa, por eso surge la cuestión: hasta dónde resulta ético mostrar de manera preciosista los clichés que la audiencia transnacional ya tiene sobre México, creo que las respuestas a estas consideraciones resultan claras luego de las reflexiones realizadas en este escrito.

Cuarón ha insistido en que intentó representar su experiencia personal, pero en ese punto precisamente radica otro problema, puesto que nos estamos enfrentando a los recuerdos de un niño plasmados con la máxima claridad de un adulto. El problema también resulta en que la historia personal es lo más importante, pero los eventos traumáticos para la nación son reducidos a una mera anécdota carente de contexto y seguimiento. La contemplación y la maravilla a la que intenta enfrentar *Roma* con el espectador, al comprimir en la imagen y en el discurso tantos elementos, genera muchos puntos ciegos en el gran plano y es precisamente en esos puntos ciegos en los que podemos apreciar todos los giros ideológicos que este film oculta y a la vez permite ver.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. 1969. *On Violence*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Bazin, André. 2005. *What Is Cinema?* Traducido por Hugh Gray. Berkeley: U of California P.
- Dever, Susan. 2003. *Celluloid Nationalism and Other Melodramas: from Post-revolutionary Mexico to Fin De Siglo Mexamérica*. Albany: SUNY Press.
- Fuentes, Carlos. 2000. "Hernán Cortés". *Nexos*, 1 enero 2000. www.nexos.com.mx/?p=9523.
- Herrero, Mariana de Dios. 2019. "Las tareas de cuidado en *Roma*: miradas al interior de la familia". *La Aljaba* (XXIII), 81-90.

- Iqbal, Mansoor. 2020. "Netflix Revenue and Usage Statistics (2020)". *Business of Apps*, 23 junio 2020. www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/.
- Koepnick, Lutz P. 2017 *The Long Take Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis. U of Minnesota P.
- Martinell Gifre, Emma. 2019. "Reacciones Ante 'Roma' De Alfonso Cuarón: No Sólo Una Película". *Diseminaciones* (2-3): 179–98.
- Morales, Manuel, et al. 2019. "'Roma', Una Película En Español Subtitulada En Español". *El País*, 9 enero 2019. elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782_501950.html.
- Morgan, Daniel. 2016. "Where Are We?: Camera Movements and the Problem of Point of View". *New Review of Film and Television Studies* 14(2): 222–248.
- Monsiváis, Carlos. 2013. *Los rituales del caos*. México: Ediciones ERA.
- Oeler, Karla. 2009. *A Grammar of Murder: Violent Scenes and Film Form*. Chicago: U of Chicago P.
- Paz, Octavio. 1998. *El Laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, María Julia. y Lucía Campanella. 2019. "Como de la familia. Notas sobre el lugar de la empleada en Roma". En *Latin American Perspectives Blog*. <http://latinamericanperspectives.com/roma/>.
- _____. 2020. "La conveniente extranjería de la empleada doméstica y los ecos de lo no dicho. Sobre Roma de Alfonso Cuarón". En *la Otra Isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*: 88-100.
- Salazar Cortés, Aranza y María Edita Solís Hernández. 2019. "La blanquitud e industria cinematográfica 'incluyente': el caso de Yalitza Aparicio". *La Aljaba XXIII*: 191-201.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2015. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt U P.
- _____. 2016. "Cine Latinoamericano y Neoliberalismo: Ideología, Deseo, Clase". *Hispanófila* 177(1): 115–125.
- Shaw, Deborah. 2013a. "Deconstructing and Reconstructing "Transnational Cinema"". *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Coordinado por Stephanie Dennison. Woodbridge: Tamesis, 47–65.
- _____. 2013b. *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. New York: Manchester U P.

- Sin Embargo*. 2018. “¿Quién Fue ‘El Profesor Zovek’, El Personaje Que Aparece En Roma Interpretado Por ‘Latin Lover?’” *Sin Embargo MX*, 15 diciembre 2018. www.sinembargo.mx/15-12-2018/3511293.
- Tartaglione, Nancy. 2019. “Cannes & Netflix: Fest Chiefs On ‘Roma’ Fallout, Future Plans & French Windows”. *Deadline*, 18 abril 2019. deadline.com/2019/04/netflix-cannes-film-festival-roma-evolution-streaming-windows-france-1202598182/.
- Villegas, Fabián. 2018. “Roma: En Blanco o En Prieto, Espejo Del Colonialismo Interno Mexicano”. *Contranarrativas*, 19 diciembre 2018. www.contranarrativas.org/narrativa/2018/12/19/roma-el-espejo-del-colonialismo-interno-mexicano.
- Zizek, Slavoj. 2019. “Roma Is Being Celebrated for All the Wrong Reasons”. *Spectator USA*, 16 junio 2019. spectator.us/slavoj-zizek-roma-celebrated/.

Materiales audiovisuales

- Clariond, A. y Nuncio, G. 2020. *Camino a Roma*. Netflix.
- Cuarón, Alfonso. 2017. Entrevista: “Alfonso Cuarón y El IMSS”. *Youtube*, 27 junio 2017. www.youtube.com/watch?v=7CdLXuiPHLc.
- _____. 2018. Entrevista: “Preguntas y Respuestas De ROMA Con Alfonso Cuarón En CDMX | Netflix”. *Youtube*, 17 diciembre 2018. www.youtube.com/watch?v=4sQjKQKT5Lw.
- _____. 2018. *Roma*. Netflix.