

EL NEORREALISMO EN **ROMA**

Lauro Zavala

¿Qué distingue a *Roma* en términos del lenguaje cinematográfico? En *Roma* se utilizan algunos recursos del cine neorrealista italiano de posguerra, adaptados para recrear la vida cotidiana en la colonia Roma de la Ciudad de México en la década de 1970.

En *Roma* se utilizan una docena de rasgos del *estilo* neorrealista: Fotografía en blanco y negro / Predominio del plano-secuencia / Ausencia de música compuesta especialmente para la película / Aprovechamiento con fines dramáticos de los sonidos urbanos y la música que escuchan los personajes / Predominio de actores no profesionales / Presencia de sitios característicos de la ciudad / Relativización del guión escrito (cada actor recibió instrucciones distintas), lo cual produce una puesta en escena realista / Conexión de lo íntimo con lo social / Historia realista, alejada de estereotipos / Un personaje socialmente marginal como protagonista / Incorporación de registros genéricos diversos (comedia, tragedia, intimismo, erotismo, terror, testimonio histórico, denuncia social, tiempos muertos de la vida cotidiana) / Director como autor total, al ser responsable directo de los procesos de elaboración del guión, preproducción, fotografía, dirección de actores, sonido, música, montaje, mezcla sonora, postproducción, distribución y exhibición.

Veamos de cerca cada uno de estos elementos estilísticos en *Roma*.

En *Roma* encontramos cuatro momentos cruciales en el proceso de integración de Cleo a la vida de la familia para la cual ella es trabajadora doméstica: a) Cuando la patrona (Sofía) pasa por el doloroso proceso de su divorcio, Cleo cuida a los niños, atiende la casa y recibe gritos y frases de aparente complicidad; b) A su vez, Sofía apoya a Cleo durante su embarazo; c) Al perder a su bebé, Cleo queda sin una familia propia, y d) Después de salvar a los niños en la playa, todos abrazan a Cleo y ella dice, llorando: “Yo no quería que naciera”. A lo que Sofía responde, besándola en la frente: “Te queremos mucho, Cleo”.

Durante la secuencia de créditos, al *inicio*, vemos el agua con jabón que utiliza Cleo para lavar el patio, que es similar al mar espumoso de la secuencia final. Este efecto,

que consiste en que el inicio anuncia el final, es conocido como Intriga de Predestinación, es de carácter didáctico y está presente en el cine clásico realista, como herencia de la novela decimonónica. El agua con jabón también anuncia el momento en el que se rompe la fuente uterina y Cleo debe ir al hospital para el proceso del parto. En este mismo inicio escuchamos a Cleo conversar en lengua mixteca con Amanda, su compañera de trabajo, lo que nos indica que ambas provienen de la sierra oaxaqueña.

Los espectadores asociamos el empleo del blanco y negro en las *imágenes* con el cine documental, al que a su vez asociamos con la tradición realista. La cámara se mueve con suavidad, primero de un lado a otro y después en sentido contrario, acompañando a los personajes y creando un ritmo visual que corresponde con los flujos afectivos y de trabajo doméstico que se establecen entre ellos. Después de que Cleo es abandonada por Fermín vemos cómo los niños juegan con el granizo que cae en el patio de la casa, mientras ella observa la lluvia desde la ventana. En un mismo movimiento de cámara se asocian la alegría familiar y el llanto de Cleo.

El *sonido* es crucial para crear la atmósfera emocional de cada escena. En la banda sonora hay 19 baladas que se escuchaban en México por radio y en las reuniones familiares en 1971. Cuando el hijo mayor ve en la calle a su papá con su nueva amante, escuchamos *Those Were the Days* (*Ésos fueron los días*). Cuando la mamá (Sofía) compra un auto nuevo, como una forma de liberación de un matrimonio conflictivo, ella entra al patio de la casa escuchando a Angélica María cantar *Cuando me enamoro*. Y escuchamos sonidos típicos de la ciudad, como el agua en los tinacos, la flauta del afilador o el pregón del vendedor de miel. Cuando el papá abandona a la familia, Sofía queda sola en la calle en medio del ruido atronador de la banda militar que pasa por ahí. Cuando Cleo es abandonada por Fermín en el cine, ella se sienta sola en la calle y escucha los gritos ensordecedores de los vendedores, los niños y los paseantes que van al cine.

En una *edición* común, los cortes de imagen duran menos de cinco segundos. En *Roma*, en cambio, la historia se cuenta como una sucesión de planos-secuencia que suelen

durar más de un minuto antes del siguiente corte. La película se inicia y termina con dos tomas fijas. Al inicio la cámara observa el suelo, donde se refleja el cielo y vemos pasar un avión (de derecha a izquierda, que es un sentido siniestro). En el plano final la cámara observa el cielo, donde nuevamente pasa un avión (también de derecha a izquierda), al que asociamos con el papá ausente porque siempre está viajando. Así, la historia está enmarcada por planos que van de lo inmediato (el patio) a lo lejano (el cielo). El observador que está narrando la historia (Toño, el niño de en medio) ha cambiado su perspectiva, y ahora sabe que el mundo es mucho más amplio de lo que creía al empezar la historia.

En la *puesta en escena* se recrean varios espacios de encuentro de la Ciudad de México a principios de la década de 1970, como los cines Las Américas y Metropolitan, el Hospital de la Mujer y el Barrio de Chimalhuacán. Y se integran elementos de varios géneros cinematográficos. La llegada del papá a la casa se construye con una sucesión de imágenes fragmentarias que producen tensión y suspenso. Antes de ver su rostro sólo podemos ver sus manos, el cigarrillo que está fumando, el volante y los faros del auto. El Ford Galaxy que él maneja parece sacado de una película de terror, pues es oscuro, muy ruidoso y choca con las paredes. Por contraste, cada día Cleo despierta a la niña pequeña (Sofi) susurrándole canciones mixtecas, y en la noche la arrulla dulcemente. Toño, el mediano, es el único que llora cuando se entera de que el papá ya nunca va a volver. Después de recibir la noticia, cuando todos regresan de Tuxpan, él mira por la ventana del auto y parece decidir que algún día va a contar esta historia.

La cámara crea una *narración* desde una perspectiva muy cercana a Cleo. La muerte de su bebé se anuncia en el temblor, cuando el plafón del techo cae sobre una incubadora en la Sala de Cunas del Hospital de la Mujer. Y esta muerte también se anuncia cuando Cleo se dispone a beber un poco de pulque, pues alguien la empuja y el jarro cae al suelo hecho añicos. Las historias que cuenta Paco, el más pequeño, son el anuncio de cosas que producen miedo: la visita de Cleo a Chimalhuacán, la despedida del papá en su vocho y la inmersión de los niños en el mar.

En términos de *género*, *Roma* se aparta de los melodramas y las telenovelas mexicanas donde la sirvienta tenía ojos verdes y terminaba casándose con el patrón (Alma Rosa Aguirre en *Nosotras las sirvientas* o Silvia Pinal en *María Isabel*). Lo cual es una variante de la historia donde la chica de origen humilde se casa con un hombre muy rico (Verónica Castro en *Los Ricos También Lloran* o Thalía en *María la del Barrio*). Todas estas historias son variaciones de la Cenicienta, que es el relato más frecuente en la mitología universal.



Si consideramos la *intertextualidad* en *Roma*, es decir, su relación con otras historias, es necesario recordar que las mujeres indígenas en el cine mexicano han protagonizado o han tenido un papel muy importante en películas como *Balún Canán*, *María Candelaria*, *Pueblerina*, *Rosenda*, *Maclovía*, *Tarahumara*, *Cascabel*, *Eréndira Ikakunari*, las historias de la mazahua India María, la zapatista *Historia en el tiempo* y los documentales de autorrepresentación de las comunidades indígenas, que se iniciaron en la década de 1980 y llegan hasta las mujeres zapatistas del EZLN. Esta tradición se contrapone al fuerte racismo de las clases medias.

En términos de la *ideología*, en esta película lo íntimo se articula con lo social. La doctora anuncia que el parto va a ocurrir a fines de junio. Pero el 10 de junio, cuando Cleo encuentra a Fermín atropelladamente con una pistola en la mano, la fuerte impresión de este choque provoca que el parto se adelante. Y en la hacienda de los amigos de la familia han matado a los perros como una amenaza de clase en contra del dueño, Don José. Algo más trascendente que todo lo anterior es la naturaleza, que por nuestro descuido podría quemarse y desaparecer.

Al llegar al *final*, en la última secuencia todo regresa a la rutina doméstica. Parece ser que todo ha cambiado para seguir igual que al principio.

Roma / Director: Alfonso Cuarón. México, 2018 

Lauro Zavala. Escritor mexicano. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor-Investigador en la UAM-Xochimilco (Ciudad de México). Pertenece a la Academia Mexicana de Ciencias y a la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Sus libros individuales más recientes incluyen: *Para analizar cine y literatura* (EBE; Madrid, 2019), *Principios de teoría narrativa* (UNAM, 2018), *Semiótica fronteriza* (FOEM, 2020). Más información y textos disponibles en <https://uam-xochimilco.academia.edu/LauroZavala>. Forma parte del Concepto Editorial de *Archipielago*.