

La anhelada libertad emocional de Alfonso Cuarón llegó en el momento más pertinente de su carrera. Cuando ya había cumplido con garbo el derecho de piso de la industria, se dio el lujo de rodar un cine más de autor. Aunque advertimos que los géneros no le impidieron un discurso propio; al revés, tanto en *Solo con tu pareja* (1991) como en *Y tu mamá también* (2001) y *Gravity* (2013), Cuarón combina los roles de director, productor y guionista.

Roma (2018) se torna menos convencional que su cine anterior probado en la eficacia narrativa. Ahora lo interesante es que su regreso al origen lo hace con una toma de distancia afectiva. La textura de *Roma* es tan íntima que se constituye en crónica de hábitos; sin embargo, muestra un enfoque decantado para mirar la afrentosa Ciudad de México.

La madurez en la obra de Cuarón tuvo una secuencia que vale la pena traer a colación. Después de haber alcanzado la cima del éxito mundial con *Gravity*, modifica su manera de filmar y pone pausa a ese *star system* que le dio excelentes frutos en años anteriores con Gwyneth Paltrow, Ethan Hawke y Sandra Bullock; en cambio, se atreve a trabajar con actores sin legitimidad estética y con una estructura sintáctica sin red de contención (Cuarón confiesa que *explayó* su creatividad con un guion que ampliaba *in situ*).

Lo que *Roma* hace es resumir, y adensar sobre todo, las ilusiones perdidas y el fin de la inocencia que han distinguido al discurso de Cuarón a lo largo de ocho películas. Cuarón encauza en *Roma* su familia de tópicos: reitera la ausencia del padre de *La princesita* (1995); prolonga el conflicto sentimental de *Grandes esperanzas* (1998); acentúa la separación y el clasismo de *Y tu mamá también* y hasta podría decirse que

EL DERECHO DE CUARÓN a esculpir su tiempo

Raciel D. Martínez Gómez

Roma (2018) se torna menos convencional que su cine anterior probado en la eficacia narrativa. Ahora lo interesante es que su regreso al origen lo hace con una toma de distancia afectiva. La textura de Roma es tan íntima que se constituye en crónica de hábitos.

en *Roma* hay filones iniciáticos de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (2004).

Subrayamos que adensa el discurso a pesar de que su estado de decepción es presentado con un elegante manierismo, al que podría tildarse de fútil pero nunca lo es. Esta gala preciosista está fundamentada en la distancia descriptiva de un *travelling* y casi ningún plano cerrado. Dicho movimiento, que se desliza pretendiendo ser imperceptible, funciona como el demiurgo que husmea con afable reverencia el corazón de una ciudad.

Lo distinto es que en *Roma* el adensamiento se explica porque Cuarón ocupa más claves personales. Lejos están el país distópico de *Niños del hombre* (2006) o la tierra fantástica de *Azkaban*; no, se trata de la colonia que le dio origen y de una entraña todavía mayor: Cleo, quien es la fuente primordial para entender esta Ciudad de México de perfil infamante.

Los ritos y la inocencia

En cuando menos cinco de sus películas se observa la enseñanza de los ritos de paso. El tránsito al mundo adulto en este puñado de filmes han sido lecciones en las que se abandona la pureza. Salvo su ópera prima, *Solo con tu pareja*, el director mexicano realizó una seguidilla de historias donde se transforman los jardines secretos de la infancia y la juventud.

La apariencia inocua de *La princesita*, inspirada en la novela de Frances Hodgson Burnett, mostraba el trasfondo de dolor que envuelve la separación del padre y la ominosa Primera Guerra Mundial; la versión de Cuarón, a diferencia de la filmada en 1939 con Shirley Temple, incluyó ese contexto de ausencia en el que crecen los seres pequeños.

Niños solitarios, en efecto, también suena a Charles Dickens la recién iniciada carrera de Alfon-

so. De ahí se explica que Cuarón mantenga esta tónica de moralista y crítico en *Grandes esperanzas*, con la salvedad de que su interpretación del clásico escritor inglés está modernizada con un acento que esquivo el drama. Esta contemporización se sostiene con las tensiones entre las clases sociales que sugiere *Roma*: una naturalización adherida a la afrenta misma que es la ciudad.

Tenemos entonces la ósmosis de un literato diestro en los relatos por entregas como lo fue Dickens y el largo aliento de Hodgson. Vendría inmediatamente una cinta poco atendida por la crítica: *Y tu mamá también*, que más allá de las carismáticas anécdotas que sellan a la cofradía *charolastra* (la música del Buki o la masturbación en la alberca), es el rito más cruel narrado por Alfonso con un desenlace elíptico que avizora la madurez de su punto de vista –lo que elogiamos ahora en *Roma* con su sempiterno *travelling*–. Y es que las ilusiones de una amistad perenne son frenadas ante las diferencias de clase.

Su quinta película asimismo fue un rito de Cuarón como creador: le ofrecen dirigir su primer filme tipo Hollywood con el enorme compromiso de conservar el estilo de la saga de Harry Potter. La cinta estaba basada en el tercer libro escrito por J. K. Rowling y tenía un guion más permisivo que los anteriores. En *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* Cuarón mantiene su premisa del cambio: los personajes son vistos desde una óptica joven, por lo que el trío abandona la edad infantil.

Es evidente que en *Roma* la decisión narrativa de Cuarón no continúa los pasos de Hodgson Burnett, Dickens o Rowling. Más bien optó en *Roma* por una visión personal, muy de cine de autor, interviniendo en cada uno de los procesos sintácticos y con la

libertad emocional que tanto demandó después de su periplo hollywoodense. De la decisión de Cuarón nace un lenguaje opuesto a las líneas de interés sugeridas en la tradición fílmica. *Roma* elige una serie de evocaciones que son el cosmos infantil de Alfonso. Memorias que son representadas como si fuesen un boceto, trazos que van y vienen, que se agolpan –no hablemos por ahora del *halcón*, pero sí del increíble profesor Zovek–. Por eso la historia no tiene la linealidad habitual de los formatos comerciales. En *Roma* no hay propiamente una protagonista (Cleo), sino un poliedro de personajes (la madre, el padre y los hijos) que se engarza con el entorno. Incluso este poliedro depende más de una red de contención que va descubriendo conforme filma: la ciudad.

Sí, nos sugiere *Roma* la historia de una ciudad. *Roma* es el regreso de Cuarón a la urbe que es a la vez ombligo identitario, todavía espacio ignoto –es decir, exento del hacinamiento contemporáneo–, en cuyo centro anidaba el huevo de la serpiente de la enajenación actual: la tibia irrupción mediática con el humorismo blanco de la televisión y las faraónicas salas de cine como espacio de socialización; una Alameda alterna, en el más amplio término de la imagen.

La afrentosa Ciudad de México

La ciudad siempre ha sido protagonista notable en el cine. La periferia romana fue locación favorita del neorrealismo italiano, corriente cinematográfica de medio siglo de la posguerra europea; no hacía falta ninguna retórica narrativa para que Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, 1948), Roberto Rossellini (*Roma, ciudad abierta*, 1945) o Federico Fellini (*La strada*, 1954) señalaran la crí-

tica situación que padecía la Italia fascista. Ni qué decir de la ciudad como metáfora en el expresionismo alemán, muy anterior al movimiento italiano. Pese a la falsedad de los escenarios de Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927), Friedrich Murnau (*La última carajada*, 1924) y Georg Wilhelm Pabst (*La caja de Pandora*, 1929), la ciudad se convertía en fuerte símbolo de la ruina moral por surgir –el advenimiento del nazismo.

En México Luis Buñuel planteó una queja sobre la ciudad recién salida de la Revolución, pero el discurso mayor de la Época de oro restañaba cualquier desmentido: oculta la miseria rural, la ciudad mexicana celebraba a través del populismo sentimental que la suerte del rico no fuera más que la de permanecer en rincones solitarios. En medio se halla la dilatada tradición de la telenovela mexicana que hizo de todo para que se viviera la burbuja de la afrenta y no de la tragedia: primero, invisibilizó la realidad de una gran ciudad –no hay ánimo alguno para ser neorrealista–; y segundo, arregla las asimetrías clasistas con las compensaciones en modo Cenicienta donde todo personaje vernáculo era interpretado con rasgos fenotípicos ampliamente aceptados (pensemos desde Verónica Castro hasta Thalía).

También por ello sorprende la *Roma* de Cuarón. Porque, si bien no es la primera ni la única película que así lo hace, procura una dimensión más realista de lo que acostumbra la cultura mediática mexicana particularmente consolada con la ligereza de la comedia o los pírricos triunfos de las series sobre cantantes (Luis Miguel, José José, Juan Gabriel) y *La casa de las flores*. *Roma* lo hace con un tono donde se separa por completo de estereotipos y convenciones narrativas y, curiosamente, comparte la premisa de la novela de Carlos



Fotograma de la película *Roma*

Fuentes, *La región más transparente* (1958): en México, dice el guardián Ixca Cienfuegos, no hay tragedia, todo se vuelve afrenta.

Aunque más reciente en la pieza de Cuarón, *Roma* pertenece a la ciudad que retrató Fuentes: es la paradójica promesa de mitad del siglo pasado. Una ciudad venida a cosmopolita que termina su estatus de inocencia, sí, en 1968, pero también en 1971, con el *halconazo* que Cuarón retrata de soslayo. Carlos Monsiváis escribió que la tarea de biografiar cualquier nación es misión imposible. No obstante, Fuentes intentó delimitar esa tarea con la historia de la Ciudad de México, que entre el periodo de 1940 y 1950, decía Monsi, mezclaba el presente y el porvenir —y que, sobre todo, traicionaba al pasado—. El febril ejercicio que es *La región más transparente*, agrega Monsi, es el habitante que deshace su utopía en pesadilla.

Pesadilla en *Roma* que tampoco es trágica —la sintaxis es anticlimática, por ende—, insistimos, y sí afrentosa. La licencia de Cuarón le genera mucho más acierto que dudas, como fluir con pulcritud por el integrismo étnico, la cultura machista, el *mexican way of life* y hasta la política vista con sarcasmo en vez de asumir un lente de agitado romanticismo —la cotidiani-

dad de la familia transcurre como en otro México. Así, *Roma* se vuelve estampa costumbrista donde los hábitos pueblerinos y las marcas de la modernidad se empalman y conviven con hipócrita armonía. En *Roma* apreciamos el país del *milagro mexicano* con identidad nacionalista transformado en capitalismo estable, aún no salvaje y todavía casto. Empero, México sufre la metamorfosis: la represión al movimiento juvenil se combina con el acelerado crecimiento de una ciudad que escaló hacia el anonimato sin posibilidad de retorno.

Por eso la mirada del niño Alfonso es elocuente: su derecho de nostalgia por una ciudad habitable que se escapa en la actualidad de las manos de sus ciudadanos. Uno de los guardianes de la novela de Fuentes, Cienfuegos —el otro es mujer: Teódula Moctezuma—, reprocha al país y a su reflejo más inmediato, que es la Ciudad de México, el carácter pasivo de la nación apenas salida de un cambio revolucionario. De nueva cuenta dice Ixca: en México, no hay tragedia, todo se torna afrenta.

Aunque Alfonso regresa a una Ciudad de México ya madurada en su proceso de aburguesamiento a diferencia del reciente parto que es la novela de Fuentes, nos topamos con similar contexto: el Mé-

xico de la afrenta. Y es que con ese viraje que le dio al país el régimen del presidente Manuel Ávila Camacho aparece una clase social, la burguesía, que se proyecta en el poder desde mitad del siglo pasado con el gobierno de Miguel Alemán Valdés. La afrenta, concebida como la traición a un modo de vida anhelado durante el cardenismo, se estaciona largamente con la novedad de una clase media que goza de los privilegios de un modo de vida estadounidense que se estableció en las grandes ciudades.

Buñuel, poco antes de que se publicara el libro de Fuentes, hacía hincapié en esta trampa. Tanto *Los olvidados* (1950) como *La ilusión viaja en tranvía* (1953) expresaban ese agravio que mantenía las inmensas desigualdades que se vivían en la periferia o que arraigaban en el centro mismo de la ciudad capital. Posteriormente el cine registra varias películas acerca de esta ciudad de la afrenta, como *Los caifanes* (1967) de Juan Ibáñez, que recorre la noche para enseñarle al burgués las bondades populares. *Mariana, Mariana* (1987) de Alberto Isaac, basada a su vez en la novela *Las batallas en el desierto* (1987), de José Emilio Pacheco, comparte con Cuarón su registro de la colonia Roma. *Lola* (1989), de María Novaro, es un dignísimo boceto post temblor, y qué

decir de la inteligentísima puesta en escena de *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés, que es la historia de la ciudad descrita desde un solo departamento.

Existen otros ejemplos en los que se rinde tributo a la ciudad, como *Temporada de patos* (2013) de Fernando Eimbcke. Pensemos también de alguna manera en *Los insólitos peces gato* (2013) de Claudia Sainte-Luce y en *Güeros* (2014) de Alonso Ruizpalacios, a su manera biografías ciudadanas. Mención aparte merecen *Lolo* (1993) de Francisco Athié, la asfixiante *Año bisiestro* (2010) de Michael Rowe y *Te prometo anarquía* (2015) de Julio Hernández Córdón, que serían versiones marginales acerca de la Ciudad de México.

Entidades visuales completas

Un principio de incertidumbre dominó en buena parte de la génesis de *Roma*. La apuesta de Cuarón retó al *establishment* canónico con actores que no reúnen los requisitos estéticos mínimos –pero no solo por esa “osadía” es que resultó bien *Roma*–. Además, fue filmada con una estructura sintáctica medianamente planeada, sin red de contención, en la que Alfonso explotó su creatividad con un guion que ampliaba *in situ*; se colocó en una zona fuera del confort que le brindaban las anteriores producciones de hondo calado comercial.

El oficio de Cuarón no lo hizo recurrir a la escritura automática por más lírico que se detecte su trazo. Había creatividad, sí; libertad, también. Sin embargo, lo que en la mente de Cuarón ocurrió fue una manera de ordenar las imágenes, semejante a lo que definía Andréi Tarkovski y que fue sumándose en significados encapsulados y en secuencias únicas, más bien unitarias.

En su libro *Esculpir el tiempo*, Tarkovski habla acerca de la filmación de su película *El espejo* (1974). Esta muestra superior de poesía visual que es *El espejo*, Tarkovski la rodó sin estar sujeto a un guion estricto –como lo hizo Alfonso–. No había un orden de antemano, dice Andréi. Para el director de *El sacrificio* (1986) la clave fue observar cómo y en qué condiciones se podía desarrollar el relato.

Con lo anterior no queremos incurrir en el lugar común –cuando de cine de arte se habla–, de correr hacia Tarkovski como ejemplo paradigmático de cierto cine llamado intelectual, de ritmo lerdo que resta peso a la eliminación de tiempos muertos. Empero, independientemente del derecho a esculpir el tiempo que asume Cuarón, hay en el libro una categoría de Tarkovski que nos ayuda a entender esos círculos atmosféricos de *Roma*.

A partir de la observación e improvisación de las escenas de *El espejo*, Tarkovski logra una suerte de “entidades visuales completas”. Sí, en lo que realmente pensaba Andréi era en lograr un sentido claro del ambiente y una empatía con los personajes. Y esto es lo que pasa con *Roma*: más que secuencias lineales, pueden leerse como “entidades visuales completas”, como los grandes muralistas –diría Jesús Silva Herzog–, una entronización del exterior y personajes que merecen la autonomía.

“Entidades visuales completas” que integran en sí mismas la serie de afrentas que se cruzan en un filme sobre el México de la década de los setenta. Recordemos: más que tragedia, lo que apreciamos es una sensación de nadería –como si fuese un libro vacío–, que flota al ritmo de una realidad y no de un discurso cinematográfico con el abuso de cortes en la edición y planos cerrados que segmentan y dilatan espacio y tiempo. La cámara figonea con

su *travelling*, lo único que se otea montado, aunque paisaje y objetos estén milimétricamente desplegados como un accidente –como las cacas de los perros–; el resto transcurre sin la preocupación temporal de ahorrarse los tiempos muertos. “Entidades visuales completas” que son escogidas con suficiente significado: la huida del novio de Cleo en pleno cine o la despedida del doctor, cabeza de familia al que Cuarón procura que no se le vea el rostro. No hace falta en *Roma* personaje que opere como editorial o ente ideológico.

No se requiere la altisonancia para recalcar las tensas y asimétricas relaciones étnicas, de género y de política en un México en el que no hay racismo explícito, violento –que no está *kukluxklanizado*–, pero en el que sí es ofensiva la invisibilización y los ridículos y desgastados estereotipos que dejan a las culturas indígenas en el mohecido cuarto de servicio y en la cocina.

En estas “entidades visuales completas”, *Roma* ensaya a esculpir el tiempo; labra su identidad con la minucia, íntima es la empatía de los personajes pues la recrea como si la vuelta al origen le diera la oportunidad de tentarlo, al tiempo, en una suerte de duermela –eso me parece el avión del final–. Cuarón hace una biografía de su ciudad, de su colonia en tiempos de la afrenta. Es tenue e inteligente para transmitirnos tantas sensaciones con pocos elementos convencionales: la tragedia es que nadie se dio cuenta de cómo somos, a pesar de que el *travelling* va así de lento, cumpliendo con esa anhelada libertad emocional. **LPyH**

Raciel D. Martínez Gómez es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la uv.