

ROMA: CUANDO LO CAÓTICO Y LO MONUMENTAL IRRUMPEN EN LA INTIMIDAD

Rafael Plaza

Universidad de las Artes

Guayaquil, Ecuador

rafael.plaza@uartes.edu.ec

El reconocido diseñador de producción Jack Fisk, quien ha acompañado al cineasta Terrence Malick en la elaboración de todos sus filmes estrenados hasta ahora, y que además comparte con él una perdurable amistad, manifestó en cierto momento lo sorprendido que estaba al encontrar cuán personal era el guion de *The Tree of Life* (2011), pero que luego de ver el filme terminado, solo pudo pensar en lo universal que resultaba.¹ Es claro que aquel largometraje de Malick, ganador de la Palma de Oro, es una obra que está impregnada de los recuerdos de su autor, de algunas vivencias de su infancia, de memorias familiares, y que además puede ser leída como un homenaje a la figura de su madre, convirtiéndose en su película más personal hasta el momento.

Cuando Andrei Tarkovski decidió filmar *El espejo* (1975), algunos colegas y particu-

lamente su director de fotografía habitual hasta ese punto de su carrera, Vadim Yusov, rechazaron el guion de la película argumentando que no era ético producir un filme descaradamente autobiográfico. Sin embargo, Tarkovski decidió seguir sus instintos, y prosiguió con la realización de la obra. La película nunca tuvo un estreno oficial, provocó una recepción mixta entre los espectadores y, debido a las restricciones del Estado Soviético, nunca fue enviada a festivales, por lo que jamás recibió ningún galardón. Aunque para el cineasta ruso, el acto de poder concretar aquel proyecto significó la liberación de un impulso interno: «las imágenes de mi niñez, que me persiguieron durante años, robándome la tranquilidad, se desvanecieron de repente». ² Ya habiendo podido hacer tangible este íntimo retrato de su madre, de rememoraciones de su hogar, de la historia de su nación, e incluso de evocaciones oníricas, Tarkovski reflexionó sobre el hecho de compartir un

69

1 Dennis Lim, "Pursuing Imperfection in Malick's Eden", en *The New York Times*, 16 de mayo de 2011.

2 Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2002), edición en PDF, 154.

relato tan propio con los miembros de su equipo, y que eventualmente sería observado por muchos otros: «una vez terminado *El espejo*, ya no se podía considerar como la historia de mi familia, pues de esa historia había participado todo un grupo de personas muy distintas: mi familia había crecido».³

La memoria individual está contenida por imágenes archivadas derivadas de las experiencias sensoriales de una persona, y sin embargo, al existir una memoria colectiva se produce el extraordinario evento en el que un grupo variable de gente puede recordar un mismo hecho, cada uno desde su particular punto de vista. La película *Roma* (2018), del director mexicano Alfonso Cuarón, comparte con los dos filmes mencionados las características de ser una obra que explora las reminiscencias personales de su autor, que, a través de remembranzas de su infancia y un estilo definido, construye un universo propio que explora eventos históricos de su país que conforman una rememoración compartida, y que además sirve como un sensible tributo a las figuras maternas de su niñez. En el caso de *Roma* esta figura no se personifica exclusivamente por la madre del realizador, sino que más bien, toma protagonismo en el personaje que representa a la empleada doméstica que en la vida real trabajó en la casa de Cuarón desde que él era un bebe, y que ejerció una influencia importante en su crianza.

El argumento de *Roma* se constituye entonces, no solo a partir de los recuerdos del cineasta, sino que además recoge las

vivencias de su familia. Cleodegaria Gutiérrez, llamada 'Cleo' por los miembros de la familia, es el personaje que interpreta Yalitza Aparicio, en alusión directa a Liboria Rodríguez, quien para los miembros reales de la familia de Cuarón era conocida como 'Libo'. La película está finalmente dedicada a ella. La verdadera Liboria ya había aparecido en el primer largometraje del director, *Sólo con tu pareja* (1991), y también en un pequeño papel como la empleada doméstica del personaje de 'Tenoch' en la nominada al Oscar a mejor guion *Y tu mamá también* (2001). En esa ocasión su personaje era Leodegaria Victoria, llamada 'Leo' por las personas de la casa.

Este nuevo largometraje de Alfonso Cuarón, escrito, dirigido, producido, editado y fotografiado por él, no necesariamente deambula por una configuración no lineal y abstracta, como el mencionado film de Malick o el de Tarkovski, mostrándose más bien como un drama social, que tampoco introduce otras líneas narrativas o cambia su planteamiento inicial de estilo, pero que sin duda posee una estructura de narración anecdótica que la diferencia de sus obras anteriores. Esa disposición estructural, por supuesto, va ligada al carácter de evocación de recuerdos que forman el punto de partida de todo el proyecto, y que refleja la manera en cómo funciona nuestra memoria, capturando episodios específicos de nuestra vida.

La imagen que da inicio a *Roma* nos muestra el piso de un patio siendo lavado. Este plano, que dura más de cinco minutos, nos provee de tanta información sobre el desarrollo eventual de la película, que puede resultar cautivador en su amalgama de simpleza y

3 Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 165.

elocuencia, aunque resulte obvio que solo seremos capaces de notarlo al experimentar la película por segunda vez, cuando conozcamos la progresión de sus eventos y la estética de su narrativa. No solamente que este cuadro inicial funcione como un *foreshadowing* directo a la escena en que Cleo salvará a los niños, tanto en audio como en imagen; sino que además, nos muestra la naturaleza propia del guion, constituido a través de diferentes capas de recuerdos, que terminan conformando un relato. Lo que vemos inicialmente es solo un piso de baldosas que, al aplicar otra capa, el agua nos muestra a través del reflejo un espacio que no podíamos ver antes, y en el que finalmente irrumpe otra capa de realidad: un avión, que nos lleva a un tercer nivel de materialidad. Adicionalmente, la irrupción de este tercer elemento va a determinar y a manifestar la puesta en escena que vamos a observar en una gran porción de las secuencias del metraje. Esto es, la invasión de un evento externo y mucho más poderoso, en el espacio de un momento personal.

Está claro que este es el recurso utilizado por Cuarón para mostrarnos los sucesos presentes, tanto en el país como en los diferentes espacios que engloban los momentos íntimos de los personajes, y de esta forma permitirnos visualizar el cariz general de determinado instante por medio de lo específico. Lo ingente a través de lo mínimo. Escenas que exponen elementos externos de caos y poder irrefrenable, ingresando violentamente en situaciones internas. Ya sea una multitud de gente que abandona la sala de cine y que penetra aquel momento privado en el que Cleo le ha contado a Fermín sobre su embarazo, el barullo de una

banda entrando a la calle donde Sofía acaba de despedirse de su esposo, el terremoto que sacude el hospital mientras Cleo observa pasivamente a los neonatos, la actividad de tiro que perturba la tranquilidad de un día de campo, el incendio que interrumpe la celebración del año nuevo, la protesta que desencadena un enfrentamiento durante la compra de una cuna, o el peligro inminente que yace en la fuerza de las olas durante un día en la playa.

Este filme, que además se llevó el León de Oro en el Festival de Venecia, representa el primer largometraje en blanco y negro para Cuarón. Según Bárbara Enríquez, decoradora de los sets de *Roma*, y que obtuvo la nominación al Oscar por su trabajo en la película, una de las principales razones de su creador para utilizar el recurso del monocromo era la teoría de que los filmes de época, cuando son presentados a todo color, llaman demasiado la atención del espectador a través de sus recreaciones materiales y, por extensión, evitan que el público se concentre en los personajes y la historia. Enríquez relata también cómo el director le contaba directamente sus recuerdos personales, para que luego pudiera recrearlos con la mayor fidelidad posible en los espacios en los que iban a filmar. Para Cuarón, los detalles eran el punto de partida de todo, llegando al extremo de colocar en los cajones de los muebles de las habitaciones la ropa y los objetos que pertenecían a los personajes, y que a su vez recreaban los de su memoria, aunque nunca fueran a aparecer en pantalla, debido a su idea de que todos estos elementos componían un significado a pesar de que no iban a ser captados.

Tarkovski narra cómo, en la realización de *El espejo*, intentó que en las reproducciones de los espacios que ocupaban sus recuerdos se trabajara con la mayor precisión: «reconstruimos aquella casa con gran exactitud, siguiendo viejas fotografías e hicimos que "resurgiera" sobre los mismos cimientos y en el mismo lugar en el que había estado cuarenta años antes».⁴ De esta forma, cuando llevó ahí a su madre, ella «regresó al pasado [...] en ella la casa provocaba los mismos sentimientos que queríamos expresar en nuestra película».⁵ Es esta misma esencia la que parece residir en las recreaciones de los escenarios de *Roma*, que llegan hasta el detalle de que las empleadas domésticas tengan diálogos en mixteco (uno de los doce idiomas hablados por el pueblo indígena mixteco de México). Otra importante herramienta de la que hace uso Alfonso Cuarón es la utilización de la ARRI Alexa 65, una cámara digital de sensor completo que intenta rivalizar con otras que emplean celuloide, como la Arriflex 765 o la Panavision Panaflex System 65 Studio. La decisión de explotar este recurso tecnológico que le permite captar mucha más información en la imagen final, sumado al planteamiento de usar una profundidad de campo absoluta en la gran mayoría de escenas, proporcionan la oportunidad de observar cada detalle y elemento incluido en el armado de los sets, tanto en los externos como en los domésticos.

Es comprensible, además, que *Roma* comparta con *The tree of life* y *El espejo* el hecho de que los tres fueron proyectos de larga

gestación para sus mentalizadores. Malick comenzó a trabajar en un guion que explorara los orígenes de la vida en la Tierra, desde finales de los años setenta, luego de terminar *Day of Heaven* (1978). Tarkovski por su parte, había desarrollado la idea principal de su película desde 1964, a partir de ahí redactó algunas versiones, pero debió esperar varios años hasta que el comité del Goskino aprobara la producción del filme. En el caso de Cuarón, el plan de llevar esta historia al cine ya se encontraba en su cabeza aproximadamente desde 2006, año en que estrenó *Children of Men*; sin embargo, el hecho de haber esperado más de diez años para finalmente ponerlo en marcha no pudo ofrecer otro resultado más que beneficioso. Definitivamente, el haber alcanzado el prestigio que acumuló en esos años fue lo que le permitió generar la confianza de alguien como David Linde, director general de Participant Media, quien decidió coproducir la película junto a Esperanto Filmoj de Cuarón, con un presupuesto de 15 millones de dólares, y además prácticamente otorgarle total libertad creativa al director. Ese privilegio es lo que facultó al realizador el permitirse particularidades como rodar las escenas en orden cronológico durante un periodo de 102 días, o prescindir de un guion final en el set y que solamente él supiera exactamente la sucesión de eventos de toda la narración. Es así que, cada día, él debía explicar a sus actores las situaciones y líneas de diálogo que interpretarían a lo largo de cada jornada. Desde luego que esto no significa que no existiera un texto específico en el que estuviera descrito tanto el sonido como las imágenes de cada escena, y en el que incluso se precisara con fecha exacta los días en los que

⁴ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 160.

⁵ *Ibid.*

iniciaba y finalizaba el tiempo diegético del relato.

La temática presente en *Roma*, sobre las experiencias de una mujer que trabaja para una familia de clase media, no es ajena a la cinematografía mexicana, con clásicos de su Época de Oro como *Nosotras las sirvientas* (1951) dirigida por Zacarías Gómez Urquiza, que si bien cuenta una historia en clave de comedia romántica, demuestra desde cuándo este contenido ha formado parte de su cine, y que además encuentra compañía en ejemplos actuales de distintas cinematografías del continente como: *The Help* (2011) de Tate Taylor, en Estados Unidos; *Domésticas* (2001) de Fernando Meirelles y Nando Olival, en Brasil; *La Nana* (2009) de Sebastián Silva, en Chile; o las variaciones sobre el mismo tema: *Bolivia* (1999) de Israel Adrián Caetano, en Argentina, y el cortometraje *Mayolo* (2017) de Hans Matos Cámac, en Perú. La gran interrogante que resulta después de mencionar y revisar estos datos y las películas en específico es: ¿cuál es la razón de que nunca haya existido una historia de este tipo en el cine ecuatoriano? Es decir, una narración audiovisual que presente como personaje principal a una empleada doméstica, y que sea guiada por sus vivencias. No es que el drama social sea materia extraña en nuestro cine, de hecho, todo lo contrario, y plantearse esta pregunta tampoco indica que sea obligatoria la existencia de un proyecto de estas características en los siguientes años; lo que sí es necesario recordar es la gran cantidad de contenidos que no han sido abordados en nuestra cinematografía, y que podrían representar retos bastante interesantes.

En su planteamiento de estilo, *Roma* significa además para Alfonso Cuarón la oportunidad de demostrar el nivel técnico que ha alcanzado hasta este punto de su trayectoria y que le permite exponer una logística magistral en sus escenas. El manejo de sets gigantescos armados en exteriores que reconstruyen fragmentos enteros de su ciudad en una época determinada, en los que al mismo tiempo están ocurriendo una multitud de situaciones con una gran cantidad de extras y junto al más específico nivel de detalle, solo pueden concluir en un espectáculo impresionante para la audiencia que conoce lo complejo que es conseguir esos resultados. De esta forma, secuencias como el incendio en el bosque, el entrenamiento de 'Los Halcones', la recreación de la Masacre de Corpus Christi (ocurrida el 10 de junio de 1971), el parto del bebé de Cleo, o el rescate de los niños en la playa, están filmadas en una forma que convierte a la película en una cinta con rasgos épicos, a pesar de que, como ya se ha mencionado, nos narra una historia bastante íntima y de naturaleza simple.

Siendo su octavo filme, Cuarón se concede instantes para mostrarse directa o indirectamente autorreferencial, en secuencias como la del parto, que nos remite irremediablemente a la escena del alumbramiento en *Children of Men*; o el momento en el que durante el viaje a Tuxpan, la madre de los niños les comunica que su padre va a irse de la casa, mientras comen en un sitio cercano a la playa, que nos trae a la memoria el lugar en donde los tres personajes principales de *Y tu mamá también* están bebiendo, casi hacia el final de la película. Igualmente, funcionando como un guiño

al espectador, se encuentra el filme que la familia va a ver al cine, *Marooned* (1969) de John Sturges, ya que obviamente resulta como una alusión inmediata a *Gravity* (2013), pero que adicionalmente nos trae a la memoria el factor de que fue esa misma cinta, que Cuarón vio tantas veces de pequeño, la que inspiró al director a crear su propio drama espacial muchos años después. Y de esta misma forma, la secuencia de Cleo en la playa, que se da en los últimos momentos del metraje, enlaza a *Roma* con las otras obras del realizador que nos muestran el mar en los últimos instantes de su narración: *Great Expectations* (1998), *Y tu mamá también* (2001), *Children of Men* (2006) y *Gravity* (2013).

Ya sea que en su próxima aventura cinematográfica Alfonso Cuarón elija continuar con su idea de un drama familiar que nos lleve a más de 50 000 años hacia el pasado, o que finalmente dirija su guion de *A boy and his shoe*, es indudable que estamos presenciando la trayectoria de un cineasta en su mejor etapa, uno que se encuentra en una exploración constante, intentando alcanzar el perfeccionamiento del quehacer fílmico y en el que además es fácil percibir que se manifiesta confiando en sus propias facultades más que nunca.

Referencias bibliográficas

74

Lim, Dennis. "Pursuing Imperfection in Malick's Eden", *The New York Times*, 16 de mayo de 2011 [acceso el 13/02/19]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2011/05/22/movies/the-tree-of-life-premieres-at-cannes.html>.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2002.