

ROMA:

una arquitectura de la memoria

William Brinkman-Clark

Más bien, para decirlo completamente, del modo más simple y elemental, en las películas reconocemos la realidad, la cual se expresa en ellas como lo hace cotidianamente en la vida...

Pier Paolo Pasolini

El cine, en otras palabras, está equipado de forma única para registrar y revelar la realidad física y, por lo tanto, gravita hacia ella

Siegfried Kracauer

Desde el momento en que *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) empezó, no sólo a ser considerada como candidata, sino a ganar algunos de los premios más importantes del circuito cinematográfico, la discusión sobre la película, tanto en ámbitos profesionales como en las sobremesas, se tornó controversial. Una gran parte de la crítica se centraba en la situación que la película retrata, en específico, la manera como se encuadra la relación entre Cleo, una trabajadora doméstica de origen indígena, y la familia de clase media-alta que la emplea. El que esta relación se emplazara, principalmente, en el ámbito fuertemente urbanizado de la Ciudad de México en la década de los setenta aportó un grado de verosimilitud histórica que daba a las críticas cierto sentido de emergencia, el cual sólo podría explicarse como latencia de una tensión irresuelta que no deja de asediar.

Si buscáramos un hilo conductor a este cuerpo de análisis, no sería aventurado afirmar que la mayoría de las críticas a la película en realidad no hablaban de la película, sino de otro objeto: el guion, el discurso y su política, la vida del director y su "visión" o –en el peor de los casos– de la "verdad histórica" de la trama. Si bien estos elementos pueden tener su parte en la composición final de una película, habría que notar que pueden sostenerse, por sí mismos, como objetos propios de otros ámbitos de la estética. El problema que presenta el corpus es, en realidad, un poco más claro: primero, hay una crítica de *Roma* que la descalfica como merecedora de premios; segundo, esta crítica afirma que la película engaña o encanta a su audiencia haciendo aparecer en pantalla un mundo que no es así, y tercero, sustenta dicha afirmación en la lectura que hace de ciertos elementos de la composición cinematográfica que no son propios ni exclusivos del medio cinematográfico.

¿Esto quiere decir que cualquier crítica de cine que se haga con base en el guion, los personajes, la trama o la música, es errónea? No necesariamente. Gilles Deleuze –quizá el filósofo continental contemporáneo que más tiempo dedicó a la reflexión sobre el cine– solía decir que no existen lecturas equivocadas, sólo lecturas insostenibles y no-lecturas.¹ El problema particular que se desprende del caso de la crítica sobre *Roma* consiste en que sólo se sostiene desde una lectura de elementos secundarios o parciales de la composición cinematográfica. Por otro lado, es posible una lectura a partir de categorías estrictamente cinematográficas, propias y exclusivas del medio, que contradicen de manera directa la línea de la crítica mencionada. Es decir, si una lectura de cine se sostiene en la imagen-movimiento, una lectura del guion –en tanto elemento que puede, o no, formar parte de la imagen-movimiento– no sería una crítica de cine, sino una crítica del guion de cine. Una lectura del todo que contradice a una que se sostiene en la parte no significa que la lectura de la parte sea errónea, pero sí insostenible como lectura del todo.

Una revisión heurística del estado de la crítica cinematográfica actual –tanto la profesional como la cotidiana– seguramente revelaría una problemática similar a la aquí expuesta en el caso de *Roma*: un abuso de lecturas que no se sustentan en los elementos particulares del ámbito cinematográfico. Sin embargo, es importante notar que esto ocurre no por una falta de inteligencia, sensibilidad o autonomía del espectador o del crítico, sino por el hecho de que todas las condiciones materiales y culturales de nuestra existencia están configuradas para que nunca nos cruce por la mente el hecho de que ver-cine no es –ni debería ser– algo natural, sino que es algo que se aprende.

¿A qué me refiero con esto? Partamos del hecho de que la mayoría de nosotros asumimos que ver, cualquier cosa, es una acción natural, cuando no lo es: desde pequeños se nos enseña una manera particular de ver las cosas, esto es, aprendemos a ver la cosa cualquiera;² ver-cine, entonces, se vuelve un problema de segundo grado, una acción que requiere un tipo de aprendizaje específico: sobre cómo y con qué herramientas se ve-cine. Si a esto le sumamos el hecho de que la industria cultural³ se beneficia económicamente de esta ignorancia estética, podemos fácilmente afirmar que los dados están cargados en nuestra contra.



Tanto la crítica de *Roma* como la cinta en sí nos brindan una oportunidad doble. Primero, el uso específico por parte de la película de propiedades técnicas propias del medio cinematográfico invita a aprender a ver-cine; segundo, sólo después de considerar dichas propiedades técnicas para una lectura de ciertos planos del filme, podremos visibilizar las contradicciones que surgen entre las aproximaciones de las críticas mencionadas y una lectura sustentada en categorías propias del cine. Habría que empezar, entonces, por la consideración sobre las propiedades técnicas. De todos los elementos particulares al cine, el plano y el montaje son, probablemente, de los más recurrentes en los estudios de cine escritos por filósofos, teóricos y realizadores de cine. Esto podría deberse a que son los dos recursos que con más énfasis marcan la separación histórica del cine con la fotografía y le permiten liberarse como medio estético autónomo, razón de más para abordarlos hacia un aprendizaje de ver-cine.

El plano en llamas

Si pudiéramos decir que existe un elemento técnico compartido por la fotografía y el cine, sería el cuadro. En ambos medios, el encuadre sería el “arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto.”⁴ Sin embargo, si en la fotografía el cuadro traza el límite que define el todo, en el cine el todo se determinará por el juego constructivo que se opera desde el cuadro, pasa por el plano y culmina con el montaje, el cual posibilita la determinación del todo. Si pensamos en la fotografía como la perspectiva de un instante, en el cine el plano es “una perspectiva temporal” y de ello, dice Deleuze, “se desprende la diferencia entre la imagen cinematográfica y la imagen fotográfica.”

El componente temporal del cine, el hecho de que tiene principio, medio y fin, es decir, duración, hace que el plano rompa, literalmente, el molde⁵ que es la imagen fotográfica. El plano es, entonces, el movimiento; la determinación del movimiento en el sistema cerrado: la imagen-movimiento que enlaza al cuadro y al montaje. En palabras de Deleuze:

El plano en general tiene una cara vuelta hacia el conjunto [el cuadro] y otra cara vuelta hacia el todo [el montaje] De ahí la situación del plano, que se puede definir abstractamente como intermediario entre el encuadre del conjunto y el montaje del todo. Vuelto unas veces hacia el polo del encuadre, y otras hacia el polo del montaje. El plano no es otra cosa que el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en una duración.⁶

¿Cómo se fabrica un plano cinematográfico? Resumido de manera irresponsable, podríamos decir que en el cine hay dos maneras básicas de crear un plano: mediante el montaje y mediante el movimiento de la cámara (además de la combinación de ambas).⁷ Si tomamos cuatro fotografías de las cuatro paredes de un cuarto, las montamos una después de la otra y las proyectamos, además de hacer aparecer al espectador el cuarto como lugar, la

secuencia temporal en la que se proyectan montadas las fotografías genera la ilusión de movimiento, y por tanto, de espacio.

Si bien en *Roma* varios planos son creados con estas técnicas, el uso de la cámara en movimiento para grabar planos se reserva para momentos específicos: cuando el espectador puede identificarlos, cuando es consciente de ellos; entonces siente que está viendo-cine. Si bien el plano cinematográfico puede lograrse –así se hacía anteriormente– sin el movimiento de la cámara, el hecho de que la técnica permitiera que ésta se liberara de su punto fijo supuso un grado más de autonomía estética para el cine.⁸ Es importante estar consciente de lo que el movimiento de la cámara significa; *Roma* nos aporta varias oportunidades para aprender a hacerlo.

La casa de Los olvidados: el espacio afectivo

La primera escena del interior de la casa en la calle de Tepeji se muestra por medio de un paneo particularmente lento, en el que el movimiento de la cámara no sigue el movimiento de Cleo, a quien vemos haciendo los quehaceres cotidianos. El paneo, o panorámica horizontal, es un movimiento de la cámara en el que ésta permanece en una posición fija mientras hace un movimiento horizontal. En la imagen que nos ocupa, el plano está compuesto por dos paneos montados consecutivamente –uno de la planta baja y otro de la planta alta de la casa–, precedidos por un paneo del patio interior y rematados por un encuadre –fijo– del exterior del recinto.⁹ Con ello, al presentar al espectador el espacio de la casa mediante estos recursos, se pone en juego una lectura de elementos simbólicos.

Tanto la lentitud del movimiento de la cámara en los paneos, como el hecho de que éstos no sigan a Cleo, la protagonista, hacen de la imagen-movimiento (el plano) un dispositivo para crear un espacio que es pura potencia.¹⁰ La historia del cine, y nuestras historias de ver-cine, nos han acostumbrado a que este tipo de movimiento (el paneo) se use para enfocar un objeto, ya sea que la cámara lo siga o que se detenga en él.¹¹ Al desarticular el movimiento de la cámara del movimiento de Cleo, nos sentimos extrañados y nos vemos forzados a pensar en lo que sentimos en ese extrañamiento.¹² El plano ha creado un espacio que se percibe como imagen-afección, como un espacio cualquiera, de pura posibilidad. La casa en Tepeji, en palabras de Deleuze:

ya no es tal o cual espacio determinado, se ha vuelto espacio cualquiera [...] Un espacio cualquiera no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio preferentemente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad [...] es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible.¹³

El hecho de que la cámara esté fija, que se mueva con tal lentitud y que parezca inmutable ante los movimientos de Cleo, posibilita que el espectador perciba un cierto sentimiento de encierro. La cámara no es libre de

deambular por la casa, de encontrar su propio objeto para seguirlo y examinarlo, en oposición a como el cuerpo y el ojo actuarían naturalmente en dicha situación. Es como si la cámara, y por tanto el espectador, se encontraran emparedados dentro de Tepeji 21; en consecuencia, los muros, que hoy siguen en pie, aparecen como testigos de lo sucedido a lo largo de unos meses en los setenta.

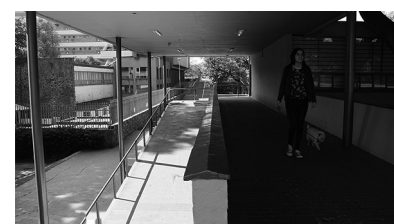
Así, este simple gesto de usar la cámara de una manera particular configura cómo percibimos el espacio de la casa y toda la acción que sucede dentro de ella. Esto lo consigue debido a que cuestiona nuestro sentido-en-común, al que le han enseñado que el pasado son las memorias de los hechos; la cámara de *Roma* lo confronta con la imagen de un pasado otro, pero que también es nuestro pasado, personal e inconsciente, un pasado que no es la memoria de los hechos, sino un hecho de memorias.¹⁴ La manera en la que la cámara panea el interior de la casa nos convierte en espectros. Nos da la pauta de lo que sólo el cine puede hacer: forzarnos a reconstruir el pasado de un espacio cualquiera mediante las memorias borrosas de quienes lo habitaron.¹⁵

Un montaje Bellísimo

En sus escritos sobre cine, Siegfried Kracauer afirmaba que “de todas las propiedades técnicas del cine, la más general e indispensable es el montaje.” Para el teórico de la primera Escuela de Frankfurt, el montaje “sirve para establecer una continuidad significativa de planos, y por lo tanto es impensable en la fotografía.”¹⁶ Si Deleuze ya nos había dicho que el plano no es otra cosa que el movimiento, entonces el montaje no será otra cosa que la composición. ¿De qué?, de imágenes-movimiento, o sea, de planos.¹⁷ El montaje es “la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo,”¹⁸ es decir: es la manera como se arreglan, secuencialmente, varios planos, para constituir ya sea un plano más grande (la parte) o la película (el todo). Así como a lo largo de la historia no ha existido una sola manera de entender el tiempo, de la misma forma han existido diferentes vías para representarlo. De ahí que en el cine existan varias escuelas de montaje, de las que Deleuze resalta la orgánica, la dialéctica, la cualitativa y la intensiva.

En un primer momento, cada una de estas escuelas producía películas con métodos de montaje muy particulares y diferentes entre sí. Con el tiempo, los autores se han alimentado de todas las escuelas, además de seguir innovando, de tal forma que es muy difícil afirmar que alguna película producida recientemente pertenezca exclusivamente a alguna en particular. Basta aquí con apuntar que el más común de los montajes es el orgánico, de la escuela americana. En él, las imágenes se suceden la una a la otra de acuerdo a un ritmo que nos parece “natural” y el montaje mismo es normalmente narrativo, esto es, las imágenes se van enlazando secuencialmente para desembocar en un punto –“te cuentan” una historia. Se le conoce como orgánico porque trata de imitar la lógica de la percepción y la imaginación humana al “montar” la realidad; busca emular la experiencia humana del espacio y el tiempo. Aunque el montaje orgánico no es exclusivo de Hollywood, éste ha construido una maquinaria invencible cuando de atraer audiencias en masa se trata, mediante su perfeccionamiento gradual con cada película.

Roma intenta, en gran parte, evitar la imitación de la organicidad de la experiencia humana del espacio y el tiempo. De ahí que su ritmo se perciba como diferente, desde sus paneos –como el descrito arriba– hasta la manera como monta las imágenes. Aunque quizá haya algo de orgánico en el montaje del todo; la secuencia en que se montan los planos parecería coincidir con una temporalidad cronológica: la película comienza en algún momento de 1970, tiene cierto anudamiento alrededor de la víspera de año nuevo y termina en algún momento posterior a la masacre de Corpus Christi, en junio de 1971. No obstante, dentro de la película hay montajes y planos que muestran las huellas de las demás escuelas. Especialmente, creo yo, de la escuela dialéctica. De entre todas estas imágenes, quiero discutir la que parece ser considerada como el clímax afectivo de la película: el plano de las playas de



Tuxpan, y de cómo al ser leído de forma dialéctica, aparece una composición contraria a la que muchas críticas han querido leer en *Roma*.

El discreto encanto de Los Beverly de Peralvillo: el espacio simbólico

Es común decir que, en la medida en la que el cine es un medio estético, se presta para una multitud de lecturas diferentes, pero esto no significa que cualquiera sea válida. He dicho que hay lecturas insostenibles y no-lecturas. Cuando una lectura de primer orden, esto es, que parte de los elementos que son específicos al medio, contradice una que sólo se sostiene en elementos secundarios o compartidos con otros medios, entonces la primera rinde insostenible a la segunda. Muchas de las críticas de *Roma* recriminaban a la película ser una apología de la "burguesía mexicana," otras argumentaban lo contrario, que era una romantización de la pobreza. Si bien mi intención aquí es sustentar por qué me parecen lecturas insostenibles —o, en el peor de los casos, lecturas sintomáticas de quien las enuncia—, también hay que notar que son entendibles dada la naturaleza específica de este tipo de crítica.

Me explico: si uno se fija sólo en el personaje de Cleo y lo analiza utilizando criterios dramáticos o literarios, o si entiende la película desde una posición política o ética específica, corre el riesgo de ignorar una de las características esenciales que el medio cinematográfico brinda a su contenido, y

en torno a la cual Siegfried Kracauer construyó toda su teoría sobre cine: por encima de la voluntad del autor, e ignorando el deseo del espectador, el cine siempre registra y revela la realidad física.¹⁹ Misma que está siempre velada por una ideología, de manera que el componente físico que se imprime, mediante la luz, en la película, no necesariamente aparece expuesta al autor o al espectador. Un análisis estricto que considere el medio cinematográfico puede servir entonces para distinguir las diferencias entre la realidad que nos aparece velada por la ideología y la realidad como impronta física. En el caso de *Roma* esto no quiere decir que una lectura sustentada en elementos cinematográficos haga aparecer una realidad pura, verdadera, sobre lo sucedido a principios de la década de los setenta en la Ciudad de México; al contrario, tan sólo hace visible las ideologías sobre las cuales se basan ciertas lecturas insostenibles de la película.²⁰ Si leemos la película por medio de su montaje y de ciertos planos que presenta, podemos afirmar que la película no es ni una romantización de la pobreza ni una apología de la clase media, sino exactamente lo contrario. De esta manera, no aspiramos a acceder a la lectura correcta, tan sólo pretendemos elaborar una lectura sostenible desde lo cinematográfico, la cual necesariamente evidencia otras lecturas como insostenibles.

Analícemos, entonces, esa ya famosa escena en las playas tuxpanecas y la manera como se inserta en un montaje más amplio para ofrecérsenos como



un objeto mucho más interesante. Sin duda, lo más fácil es interpretar la secuencia de la playa como el desanudamiento de la trama, camino que ha tomado la crítica mencionada:²¹ el momento en que toda la tensión construida a lo largo de la película se resuelve gracias a la intervención activa de Cleo y con ello se da un vuelco hacia el bien, ya sea de Cleo misma o de la familia que la emplea. En ambos casos, este cambio positivo implica una lectura redentora de la acción: ya sea que la familia se da cuenta del “verdadero valor” de Cleo (apología de la burguesía), o que la misma Cleo comprende que “los valores” (morales) y el dinero no necesariamente van de la mano (romantización de la pobreza).

Sin embargo, “la calle y el rostro abren una dimensión mucho más amplia que la de la trama que sostienen.”²² El problema de estas lecturas es que sólo funcionan al tratar el montaje de *Roma* como si se hubiera hecho “a la americana,” dedicado exclusivamente al desenvolvimiento de una trama. ¿Qué pasa si analizamos la misma escena desde otra perspectiva del tipo de montaje? Creo que una lectura de la escena en las playas de Tuxpan que ponga a jugar dialécticamente los planos que la preceden y la suceden explorará una lectura radicalmente diferente a la anterior, y extrapolará el montaje de la película como un todo (duración); especialmente si añadimos a la lectura un reconocimiento de la manera como el espacio simbólico se construye en este montaje.²³

En la imagen anterior al plano de la playa vemos a la familia sentada en una banca tomando un helado después de que la madre acaba de informar a todos que su papá no regresará y que probablemente se divorcien. La composición del encuadre es de suma importancia para entender lo que vendrá después. En el centro de la banca se encuentra la mamá, y a sus costados, sus hijos. Todos disfrutan de un helado, al igual que Cleo, pero para ella no hay lugar en la banca. La jerarquización espacial es clara, más aun si recordamos los códigos heteronormativos que regían la década de los setenta. A lo largo





Fotograma de la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)

de toda la secuencia, ningún miembro de la familia le dirige la mirada a Cleo, quien a su vez aparece incómoda y mira al horizonte. La imagen completa parece transmitir la existencia de un ordenamiento muy particular, que si bien acaba de reconfigurarse por completo ante la noticia de la salida del padre, reitera la función suplementaria de Cleo, quien sirve más como una herramienta exterior que apuntala la estructura del orden que como una parte de él.²⁴

En la imagen posterior a la secuencia de la playa, encontramos a la familia viajando de regreso a la Ciudad de México en coche. De nuevo, se repite una repartición rígida y sintomática del espacio. La madre, por supuesto, maneja, pero en el lugar del copiloto, simbólicamente reservado para un segundo-en-mando, no encontramos a Cleo, quien acaba de salvar a dos de los niños de ahogarse en Tuxpan y a quien le fue reiterado el cariño que la familia siente por ella. No, de copiloto vemos al hijo mayor, todavía adolescente, que aparece con cierta naturalidad en dicho lugar, que es suyo por su derecho de sangre. En el asiento de atrás viene el resto de la familia y Cleo. La única niña y el niño más pequeño se abrazan de Cleo y juntos forman casi un cuerpo, lo que crea una distancia tangible con el siguiente varón en la línea sucesoria, que goza de su espacio personal mientras mira hacia afuera por la ventana, a similitud de su hermano mayor.



En un nivel simbólico, la distribución espacial de la escena de la banca y del coche son casi idénticas.²⁵ Por ello, el contraste con la escena de la playa es aun más notorio. Ahí, en el momento en que Cleo ha resuelto el miedo más grande al que se pueda enfrentar tanto un niño como su madre, la composición de la imagen completa un abrazo colectivo, de toda la familia, en el que Cleo se vuelve el centro. A partir de esta imagen aislada es fácil asumir que resuelve una trama que sólo existe si leemos el todo de la película montada orgánicamente. En cambio, si asumimos un montaje dialéctico de la imagen, la lectura es completamente diferente: no hay apología de la burguesía ni romantización de la pobreza; sólo hay la imagen cruda de una sociedad que intenta infructuosamente esconder su naturaleza estamentaria casi feudal.²⁶ Salvo en un momento de emergencia, Cleo no tiene un lugar propio ni en la casa, ni en la familia. Toda la afectividad en *Roma* está completamente desapegada de Cleo, no pasa por el personaje. Por esto, si vemos *Roma* y percibimos las repetidas enunciaciones de amor que la familia manifiesta por Cleo como afectivamente auténticas, y no como impulsadas por un mero pragmatismo-utilitario burgués, estamos leyendo *Roma* como si ésta fuera una película de Hollywood. Como una mala y lenta película de Hollywood.





Fotograma de la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018)

Notas

1. "Evidentemente hay lecturas insostenibles. Siempre hay lecturas insostenibles. Son las lecturas que banalizan, son las lecturas que transforman las cosas nuevas en cosas preconcebidas [...] hay que decir que [también hay lecturas] que no son lecturas insostenibles, sino no-lecturas [...] Pero todas las lecturas que son lecturas son lecturas." Gilles Deleuze, *El poder. Curso sobre Foucault*, tomo II (Buenos Aires: Cactus, 2014), 16.
2. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2011).
3. Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2009).
4. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 2015), 36.
5. De ahí se desprende la diferencia entre la imagen cinematográfica y la imagen fotográfica. La fotografía es una especie de "moldeado": "el molde organiza las fuerzas internas de la cosa de tal manera que en un instante determinado alcanzan un estado de equilibrio," Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 43.
6. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 37-38.
7. En realidad, el plano, en tanto consciencia que media entre las partes y el todo del objeto cinematográfico, tiene siempre una cara hacia el encuadre (técnica fotográfica pura) y otra hacia el montaje (técnica cinematográfica pura). Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 38-39 y 44-49.
8. Antes de la posibilidad del movimiento de la cámara, el uso del concepto de plano se reservaba solamente para las determinaciones espaciales del encuadre. Muchos teóricos –Deleuze sólo interpela a Jean Mitry– no están de acuerdo en el uso que el filósofo francés da a la noción de plano (y sus variantes, como plano-secuencia). Éste ha enfrentado la discusión. Con apoyo en Bergson, defiende su entendimiento

del concepto notando que "la noción de plano puede disponer de una unidad y de una extensión suficientes si se le otorga su pleno sentido proyectivo, perspectivo o temporal. En efecto, una unidad es siempre la de un acto que comprende, como tal, una multiplicidad de elementos pasivos o sobre los que se ejerce una acción." Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 45-46.

9. El montaje de estas cuatro imágenes cuya articulación expresa el todo de la casa es un excelente ejemplo de cómo se puede construir un plano con la combinación de montaje y movimiento de cámara. El patio, el exterior y el interior del recinto fueron tomados de tres casas diferentes; al montarse secuencialmente se creó la imagen-movimiento de una construcción que "en realidad" no existe. También hay que notar que en este primer montaje, en el que se crea el plano de la casa, no aparece el cuarto de servicio donde duerme Cleo. Esta ausencia me parece sobremanera sintomática y revela toda una visión-de-mundo que se hará cada vez más evidente conforme transcurra la película (ver nota 24).
10. Este plano crea una imagen-movimiento sumamente interesante. Por un lado, es imagen-afección; un afecto "en cuanto expresado en un espacio cualquiera. Un espacio cualquiera es, bien un espacio vaciado, bien un espacio donde el empalme de las partes no es fijo o fijado" (Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 302); pero, por otro, presenta una imagen-percepción, una "percepción de percepción," en la cual una "prehensión" es la que del pasado, en tanto objeto, permite la facultad de la memoria. La cámara se presenta, en este caso, no como percepción subjetiva ni como percepción objetiva, sino como la memoria que representa una "percepción total, objetiva y difusa" del pasado (Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 98 y 102).
11. Este tipo de paneo también se utiliza frecuentemente para simular una percepción subjetiva de un paisaje, entorno o contexto que satura el cuadro, pero, en estos

casos podría decirse que el paisaje “es” el objeto enfocado y, por lo tanto, si bien la cámara no lo sigue, sí lo recorre en tanto que desborda al sujeto. En ambos casos, el “objeto” se encuentra enfocado.

12. Nos extraña porque lo común, o sea, los rasgos que la industria cultural repite en sus productos, es que la cámara siga al objeto. Este enfoque se siente más orgánico, natural, y por lo tanto no inquieta al espectador, que está acostumbrado a que su ojo (la cámara) se mueve porque sigue al objeto que mira. Por su parte, el extrañamiento nos exige pensar, pues ha interrumpido el orden natural y eficiente no sólo de la producción industrial de cine, sino de su consumo. Ver: Theodore W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, 165-212.
13. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 160-161.
14. Uno podría argumentar, inclusive, que es Cleo quien sigue a la cámara. Si entendemos este instrumento no como un ojo, sino como un dispositivo que permite percibir la memoria (imagen-percepción), podríamos pensar que la tensión entre el movimiento de la cámara y el de Cleo expone la imposibilidad consciente de separar el recuerdo de la casa del recuerdo de Cleo; es decir, muestra la naturaleza inconsciente y autónoma de la memoria. Para la distinción entre el pasado como “la memoria de hechos” y el pasado como “hecho de memorias,” ver Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).
15. Al hablar sobre su intención de “entender, de armar las piezas” de su memoria, Cuarón comentó: “[Jorge Luis] Borges hablaba sobre cómo la memoria es un espejo opaco y roto, pero yo la veo más como una grieta en la pared. La grieta es lo que sea que haya sucedido en el pasado. Tendemos a recubrirla con varias capas de pintura, tratando de encubrir esa grieta. Pero ahí sigue.” Kristopher Tapley, “Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind Roma,” *Variety*, octubre de 2018, <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libro-rodriguez-1202988695/>.
16. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (Londres: Oxford University Press, 1960), 29.
17. Deleuze llega a afirmar que el plano es la imagen-movimiento. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 41.
18. Gilles Deleuze, *La imagen movimiento*, 52.
19. Sin duda el lector inmediatamente puede pensar en las películas de fantasía o de ciencia ficción y cuestionar el *dictum* de Kracauer, pero él mismo trata con este problema y nota: “Una cosa es evidente: cuando un autor voltea el reflector hacia un sujeto histórico, o se adentra en el reino de la fantasía, corre el riesgo de desafiar las propiedades básicas de su medio.” Kracauer dedicará todo un capítulo de su libro a estos problemas y a cómo pueden ser enfrentados por el autor. Ver: Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, LX y 77-92.
20. Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, 299-300.
21. Al hacerlo, juzgan el objeto con categorías estéticas literarias y no cinematográficas.
22. Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, 303
23. Si el lector gusta agregar un grado más de dificultad a la noción de la dialéctica de las imágenes, en este caso puede entenderse también en un registro material; esto es, entender la dialéctica como lo propone Eliza Mizrahi, quien a propósito apunta que: “la imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Ostenta una temporalidad de doble faz cuyos correlatos, el ‘anacronismo y síntoma,’ son vehículos y paradojas que se complementan, se contactan y superponen, produciendo una especie de lo que yo llamaría ‘dialéctica del con-tacto,’ es decir, una dialéctica que permanece por la tensión de superficie y de tacto entre las imágenes en el instante de su aparecer a pesar de su diferencia.” Eliza Mizrahi Balas, “Historias en movimiento” en *Migraciones y Transformaciones en las Artes* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas [en imprenta]).
24. Recordemos que el cuarto de Cleo no forma parte del plano que construye la imagen de la casa (ver nota 9). Desde una perspectiva simbólica del espacio, el cuarto

de servicio ha sido siempre un objeto arquitectónico cuya materialización desvela la naturaleza cuasifeudal de las condiciones materiales de existencia aun en una urbanidad que pretende haberlas superado. Evidencia de esto puede observarse en los proyectos arquitectónicos de los cuartos de servicio, en su materialización, su habitación y habitación, y hasta en los juicios que sobre ellos predominan. Ver Arturo Ortiz, “Desde la arquitectura, la discriminación,” *Nexos*, 1 de abril de 2012.

25. Podemos añadir varias escenas más a este repertorio. En una imagen hacia el principio de la película, podemos ver a toda la familia comiendo alrededor de la mesa mientras Cleo sirve; la puerta de la cocina, al fondo, está abierta y muestra cómo Adela y el chofer comen (y son constantemente interrumpidos por las demandas de la familia); Cleo no tiene un lugar puesto ni en la mesa principal ni en la mesa de la cocina, sólo aparece deambulando entre las dos. Un poco después, cuando la familia ve televisión y Cleo se sienta momentáneamente, en el piso, a verla, le es requerido inmediatamente servirle té al señor. La misma distribución espacial se repite en el plano de la fiesta navideña en la hacienda.
26. No puede haber apología de la burguesía porque, por más que se recuerde como tal, *Roma* denuncia a través de sus imágenes que nunca ha existido esa “clase media” que algunos añoran, sino tan sólo la perpetuación de una pequeña aristocracia oligárquica –aunque sí, de diferente escala en diferentes momentos de la historia mexicana– y la enorme masa de cuerpos que la sostienen. Incluso Cuarón, en una entrevista, llega a mencionar que la película trata de expresar un reconocimiento de cierto sentido de “culpa sobre las dinámicas sociales, de clase y de raza.” El director añade que “era un niño mexicano, blanco, de clase media viviendo en una burbuja. No tenía consciencia. Sólo tenía lo que tus papás te dicen –que tienes que ser amable con la gente que tiene menos privilegios que tú y así– pero estaba en mi universo de la infancia.” Kristopher Tapley, “Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind Roma.”

William Brinkman-Clark

Maestro en Historia,

Universidad Iberoamericana

Doctor en Arquitectura,

Universidad Nacional Autónoma de México

Profesor, Facultad de Arquitectura,

Universidad Nacional Autónoma de México

✉ wbc@unam.mx

