

Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma

Cinema memory. Intersections between documentary and fiction in contemporary Latin American cinematographic practice: a case study of Roma

Francisco-Julián Martínez-Cano

Universidad Miguel Hernández de Elche. España
francisco.martinezc@umh.es

Begoña Ivars-Nicolás

Universidad Miguel Hernández de Elche. España
bivars@umh.es

Emilio Roselló-Tormo

Universidad Miguel Hernández de Elche. España
e.rosello@umh.es

Resumen

El presente trabajo explora las fronteras del documental y la ficción en el ámbito de la práctica cinematográfica contemporánea en Latinoamérica. Desde el Nuevo Cine Latinoamericano, algunas tendencias continúan vigentes en la actualidad. Estas corrientes han sido identificadas, tras la revisión de las teorías sobre el tránsito entre ambos géneros, a partir de la cual hemos llevado a cabo el estudio de caso del largometraje *Roma* (Cuarón, 2018). La metodología empleada se estructura en tres fases, una inicial de revisión bibliográfica, a la que sigue un trabajo de documentación a través de las entrevistas y testimonios del autor, así como de la crítica especializada. Por último, se lleva a cabo un análisis filmico de la obra objeto de estudio usando un modelo diseñado a partir del propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín (2006), que aborda el largometraje desde tres perspectivas: parámetros contextuales, parámetros textuales y del lenguaje y parámetros del autor y significación. Los resultados obtenidos confirman la hibridación de ambos géneros a través de la mezcla de recursos estilísticos y formales, emplazando al espectador a una distancia crítica desde la que se presenta un relato íntimo y a la vez colectivo, cercano a la memoria de tres generaciones.

Abstract

This paper explores the boundaries of documentary and fiction in the field of contemporary film practice in Latin America. Some trends from the cinematographic movement Nuevo Cine Latinoamericano are still valid today. These currents have been identified, following the revision of theories on the transit between both genres, from which we conducted the case study of the feature film *Roma* (Cuarón, 2018). The methodology used is structured in three phases, an initial literature review, which is followed by a work of documentation through interviews and testimonies of the author, as well as specialized criticism. Finally, a filmic analysis of the work under study is carried out using a model designed from the one proposed by Francisco Javier Gómez Tarín (2006), which addresses the film from three perspectives: contextual parameters, textual and language parameters and author parameters and significance. The results obtained confirm the hybridization of both genres through the mixture of stylistic and formal resources, placing the viewer at a critical distance from which an intimate and collective story is presented, close to the memory of three generations.

Palabras clave: cine memoria; cine experimental; documental; ficción; hibridación; práctica cinematográfica.

Keywords: memory cinema; documentary; experimental cinema; fiction; film practice; hybridization

1. Introducción

La frontera entre géneros audiovisuales se diluye en la actualidad, donde la omnipresencia de la imagen y la evolución constante del ecosistema mediático, son el caldo de cultivo perfecto para la hibridación *ad infinitum* de las taxonomías de la imagen en movimiento. Incluso aquellas clasificaciones dentro del género documental establecidas desde la temática, hasta las identificadas por la participación del autor en el metraje, pasando por aquellas corrientes más relacionadas con lo antropológico, lo sociológico o lo histórico, se entrelazan en un oxímoron de lo real y la ficción.

El documental, definido como documento que muestra la realidad, o como indica Juan Carlos Arias: “el documental es lo otro con respecto a la ficción, al llamado cine argumental” (2010, p. 50), ha sido un género frecuente dentro de la práctica cinematográfica en Latinoamérica, y que confluye con los discursos narrativos en una suerte de ficción a través de la que se pretende conectar con la audiencia, supliendo la distancia propia del documento objetivo en el que se expone una realidad lejana. Las tendencias del documental actual giran en torno a su intencionalidad y estilo, siendo la corriente histórica y de reconstrucción de acontecimientos pasados una de las más importantes, que aborda la representación de la memoria, y que resulta en un “complejo panorama en el cine latinoamericano que complejiza la posible formulación de una tendencia única del documental hoy” (Arias, 2010, p. 49).

Partiendo de estas premisas, pretendemos profundizar en el punto de inflexión que aproxima ambas posturas, revisando las características del Nuevo Cine Latinoamericano y su influencia todavía presente. La intersección entre el documental y la ficción desde las perspectivas ontológica y de lenguaje (Arias, 2010), pasando por la representación autobiográfica en el documental (Piedras, 2009), y la reconstrucción de la memoria, para llevar a cabo un análisis fílmico del largometraje *Roma* (2018), última obra del director mexicano Alfonso Cuarón, galardonada, entre otros, con el Oscar a mejor película de habla no inglesa y Oscar a la mejor fotografía y a mejor director en 2019.

Roma, película de ficción distribuida por Netflix, ahonda en los recuerdos y se presenta como una reconstrucción de la infancia de su autor, por lo que en primera instancia resulta una obra adecuada para analizar el binomio documental y ficción y sus confluencias, dentro de las cuestiones relacionadas con la representación y reformulación del recuerdo personal pero también de la memoria colectiva.

En contraposición a los planteamientos teóricos que parten del documental, desde el cual apuntan sus conexiones con el género ficcional, partimos de la ficción y desde ella abordamos el documental. Por tanto, es necesario entender como palmaria la hibridación de ambos y asumir que las clasificaciones anteriores ya no resultan apropiadas, jugando al documental desde la ficción y viceversa. Se identifica la necesidad de una nueva taxonomía, o quizá, la reducción taxonómica, supuesta como imposible debido a la expansión del audiovisual en el contexto transmedia contemporáneo, o simplemente la revisión y el abandono de las taxonomías previas, en pro de una práctica cinematográfica híbrida y experimental, capaz de resultar en un cine total (Bazin, 1966, pp. 429-430).

En el caso de la industria audiovisual latinoamericana, la influencia y peso del documental sobre la ficción es latente desde el Nuevo Cine Latinoamericano de mediados del XX, hasta las producciones de los noventa, cuyos orígenes en el papel social y político de estos metrajes, a menudo herramientas de reivindicación y denuncia, imprimen un carácter concreto y único al cine hecho en América Latina. Podríamos decir que el documental adquiere una omnipresencia en el cine latinoamericano contemporáneo, según indica Eduardo A. Russo, no como explotación masiva del género, sino como una característica de un cine que vuelve a su función de registro del mundo a través de lo que se ve y se oye en su dimensión física:

Pero no es solo que el documental se ha expandido, sino que ese crecimiento acompaña a un fenómeno que, creemos, afecta al cine contemporáneo en general. Frente a un cine-espectáculo de carácter totalizador, propuesto por la gran industria como forma predominante de entretenimiento masivo a las puertas del siglo XXI, un cine que se apoya, en tanto evento mediático, es una

maquinaria autorreferencial que apunta a una lógica de consumo de imágenes-mercancía cerrado sobre sí mismo, ha cobrado forma un cine que, si bien minoritario y frágil, se afana en postular sus creaciones en su obstinada relación con el mundo exterior al espectáculo (Russo, 2009, p. 6).

Abordamos el análisis filmico de *Roma*, partiendo de la premisa anterior sobre el impacto e influencia del género documental sobre la producción cinematográfica en Latinoamérica. El presente trabajo tiene como objetivo apuntar las características del Nuevo Cine Latinoamericano todavía presentes en el cine actual en Latinoamérica, así como la hibridación de documental y ficción en sus producciones contemporáneas, identificando las tendencias y corrientes que han contribuido a la universalización de sus discursos, a través del análisis del último largometraje de Alfonso Cuarón.

2. El realismo en el documental y la ficción

Resulta necesario abordar en primer lugar la dicotomía entre ficción y realidad de la práctica cinematográfica. El origen del cine proclama la ilusión de un registro fiel a la realidad, cuando realmente estas imágenes, captadas por la cámara, son un signo de los acontecimientos registrados.

Ciertamente todas las realizaciones cinematográficas son de ficción, en el sentido de que parten de una organización previa o posterior del material filmado por parte de su autor. En definitiva, el concepto de realismo en el cine es inseparable del de ficción, y sólo se puede usar en un sentido analógico, muy plural y versátil pero nunca tendrá el carácter de “mapa” neutro de la realidad (Orellana, 2003).

Por tanto, es clave analizar el tratamiento de la realidad en el documental y en la ficción, entendiéndolo como aquello que suscita a otorgar carácter de realismo al registro audiovisual.

En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva.[...] Entran en juego técnicas estilísticas similares pero el resultado final es una mezcla característica de estilo y retórica, personalidad del autor y persuasión textual, que difiere de la ficción.[...] El

realismo documental no es sólo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual (Nichols, 1997, pp. 217-219).

Además, el realismo en el documental es justificado desde la escuela británica a partir de su función modelizadora de la sociedad. Su compromiso social justifica y demanda el realismo de la imagen. No obstante, desde la escuela italiana, su representación de la historia se asocia a la ficción para confeccionar un discurso más bien comedido que comprometido. El Neorrealismo, en sus producciones de ficción, añade más tarde el método del documental para contrarrestar el efecto de un cine de masas, enfocado al mero entretenimiento.

El realismo documental no emplea la misma estética que el realismo de ficción, aunque sí compartan estrategias y recursos. La función del realismo en ambos también difiere, mientras que en la ficción pretende camuflarse, en el documental pretende consolidar la conexión del texto con su referente, para posicionar al espectador en el lugar de aquello que acontece. El realismo documental ofrece una presencia y unas pruebas, trata de situarnos en el mundo real. El realismo en la ficción nos conecta con un mundo imaginario.

Partiendo de la separación entre la realidad del documental y la realidad de la ficción, y entre ambos géneros y su complejidad desde un nivel objetivo, es necesario tener en cuenta que existen también unos criterios de diferenciación que apuntan a cuestiones metodológicas o comerciales, al mismo tiempo que la clasificación suele tener su razón de ser en la necesidad de catalogación, para su distribución y exhibición, en relación al público, que desea responder a unas expectativas en cuanto a su elección de consumo. “Así, los términos ficción y documental actúan como contenedores de ciertos significados compartidos, más que como un signo con una decodificación verdaderamente exacta y unánime” (Castro, 2011).

Volviendo a la dicotomía entre realidad y ficción, y abordando los géneros desde esta, se establece una relación entre el documental y su referente como verdadero, mientras que este vínculo entre la ficción y su referente no responde a una necesidad de veracidad, sino a una correlación artificial.

Atendiendo a este nexo entre registro y referente, se asume una artificiosidad en el documental en cuanto a la selección de los modos de representar la realidad. Sin embargo, el tratamiento de realidad desde el que se aborda la creación del discurso audiovisual, da lugar a la convergencia de estos paradigmas de representación en ambos géneros, resultando en su hibridación y, por tanto en una expansión taxonómica.

En esa creación de realidad por parte del cine de ficción, éste puede inventar diálogos, personajes, tramas, pero antes apunté “¿y debe?” porque desde el momento en el que no lo haga, estará bordeando el límite con su opción aparentemente opuesta. Si por ejemplo, emplea el trazado narrativo de un acontecimiento que verdaderamente ha sucedido o trabaja con actores no profesionales, el entendimiento de la obra como de un género u otro empezará a resquebrajarse, el receptor a perderse y la frontera a convertirse en calabaza (Castro, 2011).

En estos términos, *Roma* puede postularse, desde su carácter de reconstrucción de la memoria del autor, como un documental de esa realidad, que une un momento histórico y la representación íntima de la experiencia del autor en ese espacio temporal. No obstante, la definición de documental de Arthur Danto, que aporta Edward Branigan en su texto *Narrative Comprehension and film*, apunta al aspecto de prueba o evidencia como su característica fundamental:

Arthur Danto afirma que de todos los materiales disponibles para un historiador, "Algo es verdad... un documento solo es si es causado por los eventos que registra ". Un documento prueba algo porque ha sido producido por la cosa en sí. Del mismo modo, se dice que las imágenes y los sonidos de un documental cinematográfico tienen una relación tan cercana a la realidad que se convierte en prueba de, o al menos en evidencia de los eventos que estaban frente a la cámara y micrófono en un momento pasado (Branigan, 2013, p. 202).

Pero en el momento en el que la producción documental incorpora la narrativa como estrategia en su discurso, su proclamación como prueba objetiva o evidencia, que lo sitúa por encima de cualquier producto

audiovisual desde la perspectiva moral y ética de su realización, queda en tela de juicio, según identifica Bill Nichols:

Esta insistencia en que el documental tiene una base narrativa construida contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos ensalzaron el documental como una forma moralmente superior de realización, como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad. [...] El documental se ha mantenido apartado, históricamente, del cine de ficción. La ficción era aquello que defraudaba y distraía. La ficción hacía caso omiso del mundo tal y como era en favor de la fantasía y la ilusión. No tenía mayor importancia, en especial si venía de Hollywood. (Nichols, 1997, p. 150).

Arias, en relación a la definición de Nichols: “El documental: una ficción (en nada) semejante a cualquier otra” (Nichols, 1997, p. 151), propone entender el documental, no en tanto evidencia de lo real, sino como un “productor activo de realidad” (Arias, 2010, p. 52). Por tanto, desde la perspectiva ontológica, tampoco podemos separar al género documental de la subjetividad (Guimaraes, 2007, p. 325).

Una vez establecida la aceptación del documental como otro tipo de ficción, autores como Orellana (2010, p. 52) retoman su diferenciación desde la perspectiva lingüística como posible elemento diferenciador, en relación a los recursos y procedimientos de construcción de la ficción. En este sentido, se trata de identificar aquellas estrategias del lenguaje que diferencian la ficción del documental. Desde el manejo de cámara, rodaje en exteriores reales, montaje enfocado a la exposición en contraposición de la narración, posible presencia del realizador en cuadro, voz en off, uso de documentos de archivo, y la creación de una distancia, estableciendo el punto de vista del espectador como un testigo de aquello que es mostrado. Aunque en un primer momento esta opción parece coherente, no se sostiene tampoco, pues existen multitud de ejemplos de cine de ficción que emplean estos recursos, así como cine documental con un claro carácter narrativo, derivado de la convergencia de ambos géneros.

Finalmente, la diferenciación ontológica o de lenguaje deja de ser efectiva en el contexto contemporáneo, entendiendo como real aquello que capta el aparato cinematográfico, y aceptando su ficcionalidad debido al método de construcción del discurso audiovisual, desde las decisiones del encuadre, la producción sonora, la dirección de fotografía, la elecciones de montaje y otros aspectos derivados de su producción, como la temática, el tratamiento del punto de vista, las relaciones entre narrador y narratario, la focalización y la ocularización, entre otros.

2.1. El documental en el Nuevo Cine Latinoamericano

Si nos remitimos a los orígenes y evolución de las producciones audiovisuales en América Latina, el documental siempre ha sido clave, pero pocas veces se le ha hecho justicia frente a la ficción, considerándolo inferior mientras se constituía como uno de los “géneros expresivos de la cinematografía del continente” (Paranaguá, 2003, p. 16):

El documental fue la regla dominante de la escasa producción, mientras la ficción era la excepción [...]. Desde ese ángulo, el periodo silente latinoamericano presenta una actividad casi vegetativa, atomizada, discontinua. En cambio, si privilegiamos el documental, una cierta continuidad se esboza, en algunos países, a través del esfuerzo de los pioneros: Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador) en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Alberto y Paulino Botelho en Río de Janeiro, Gilberto Rossi en Sao Paulo, Arturo Acevedo e hijos (Alvaro y Gonzalo) en Colombia (Paranaguá, 2003, p. 21).

No obstante, la distinción entre documental y ficción propone un continuo debate teórico en el ámbito del audiovisual global, estableciendo una relación de ambos muy particular en el contexto de la práctica cinematográfica en Latinoamérica. El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, que arranca desde la segunda mitad del XX y continúa en el XXI, conecta con el Free Cinema inglés y la Nouvelle Vague francesa, y establece unas características propias como cine de autor y compromiso social con la realidad de su tiempo, cuyo origen algunos teóricos lo sitúan en *Los Olvidados* (1950), largometraje

de Luis Buñuel, que según María Dolores Pérez Murillo, inaugura este movimiento cuyo binomio realidad y ficción es definido como uno de sus pilares centrales.

El Nuevo Cine o Cinema Novo fue un movimiento de jóvenes cineastas de la década de 1950 y, sobre todo de la de 1960, que decidieron elevar el cine al rango de una singular fuerza cultural que nunca había tenido. Este tipo de cine se convirtió en el medio de expresión de una facción intelectual y progresista de la clase media latinoamericana que apostó por unos sencillos equipos de filmar, adecuados a la precariedad de cada país. Este cine buscó como principal escenario los exteriores, la realidad, tanto urbana como rural, desde donde surgió un cine popular, que convierte al pueblo en protagonista, y que persigue un claro fin docente dirigido a la toma de conciencia de la realidad del país, de la pobreza e injusticia, y, al mismo tiempo, lo convierte en actor de la transformación social de su propio entorno (Pérez, 2013, p. 82).

Algunas de las características clave de este nuevo cine fueron el uso de equipos de filmación reducidos y el exterior como retrato de una realidad urbana o rural, siendo la población autóctona la protagonista de estos metrajes, cuyo objetivo como producto cultural reivindicador y de generación de conciencia social estableció el eje temático de estas obras. Denominado como “cine imperfecto”, según Tomás García Alea y Julio García Espinosa (1969), debido a su precariedad de medios y a su pulsión por ser, sin ningún escrúpulo en relación a la perfección técnica, que se contrarresta con una concisa factura narrativa, a menudo estructuras circulares caracterizadas por el uso del *flashback*, que de manera transversal profundiza en diversas temáticas dentro de un mismo metraje. Lo real maravilloso trasciende a través de la producción cinematográfica de los autores inmersos en esta corriente del Nuevo Cine Latinoamericano, heredera de la literatura del *boom*.

Estamos ante un cine de paisajes, plagados de imaginario simbólico. Un cine que es capaz de filmar la invisibilidad deteniéndose en los primeros planos, planos-detalle y en toda una gestualidad intertextual que elevan la obra fílmica a su primera razón de ser, definida como “arte de la elipsis” (Pérez, 2013, p. 98).

En definitiva, el documental forma uno de los pilares fundamentales de la práctica cinematográfica en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Es germen de la producción audiovisual en Iberoamérica, y potenciador de un paradigma de discurso que utiliza las estrategias propias del género para construir ficciones más conectadas con la audiencia, para propiciar experiencias inmersivas híbridas en forma y contenido, que consigue la universalización de sus temas y propuestas.

2.2. El cine como dispositivo de memoria

El género documental precisa de tres ejes fundamentales en la configuración de su discurso, un evento que aconteció, un individuo que lo experimentó y conserva su recuerdo y al colectivo que comparte estos sucesos (Ramos, 1989, p. 69). Desde este esquema a tres bandas, la ficción propuesta como objeto de estudio comparte en su fundación este trinomio, además de añadir al otro dentro de la misma memoria individual del autor, en el caso de *Roma*, a través de los recuerdos de la niñera y criada.

Así mismo, se formaliza como registro de un espacio de memoria, representación de un no lugar en la actualidad, a través de la reconstrucción en imágenes del lugar que existió.

El cine puede ser un vector o dispositivo de memoria y/o también puede instalarse como un lugar, en términos generales utiliza ambos espacios, aunque en una cinta de ficción predomine más la idea de vector, también tiene elementos que permiten entenderla como un lugar virtual de memoria, ya sea en su producción como en su circulación posterior y su instalación como un espacio promotor (Pancani, 2011, p. 195).

Sin duda, la irrupción de la subjetividad dentro del contexto del documental y en concreto del cine documental en América Latina, asumen al autorretrato y a la autobiografía como tendencias expresivas dentro de este género. Si bien Nichols clasifica los modos de representación del documental en seis, esta tendencia de la representación del yo se inscribe dentro del modelo participativo y del performativo. En este sentido, Pablo Piedras clasifica el modo autobiográfico en el documental en tres modalidades, los

autobiográficos, los de experiencia y alteridad, y los relatos epidérmicos, que resume finalmente a través de tres instancias de enunciación: “un sujeto que habla sobre sí mismo, un sujeto que habla con el otro y un sujeto que habla sobre el otro” (2010). La obra objeto de estudio se inscribe de manera directa en la tercera modalidad, y de manera parcial o indirecta en la primera. La referencia biográfica en el cine memoria es una de las constantes intrínsecas, cuya influencia viene desde el género documental, en el momento en el que comienza a permitirse la experimentación en el ámbito de la subjetividad y del discurso del yo como herramienta de exploración, contenedor de recuerdos individuales y colectivos, y generador de identidad.

En esta línea, y dentro del ámbito latinoamericano, destacan los cortometrajes documentales de la directora chilena Tiziana Panizza *Dear Nonna: A Film Letter* (2005), *Remitente: Una carta visual* (2008) y *Al final: La última carta* (2012), una trilogía donde la autora fragmenta de manera coherente un discurso en relación al recuerdo biográfico, que conecta con *Roma* en la primera modalidad de la clasificación de Piedras, pero que además apunta a un ejercicio comunicativo con el otro, en este caso con la abuela de la autora. Desde un enfoque poético del uso del lenguaje, que desdibuja las fronteras de los géneros, experimenta con la creación de una narrativa que puede catalogarse como una obra de video arte, en la que la recuperación de un ritual familiar constituye el eje diegético.

Encontramos otros ejemplos, como el largometraje chileno *Imagen latente* (Perelman, 1990) o el argentino *Los Rubios* (Carri, 2003), inscritos según Milena Grass Kleiner (2009, p. 37) en lo que Bruzzi (2000) denomina “documental performativo”, un híbrido entre documental y ficción, donde los parámetros expresivos prevalecen sobre los formales, justificado por el íntimo material con el que se construyen ambas producciones. Estos filmes plantean en común la rememoración propia de las experiencias vitales de los autores, la configuración de un cine de lo real acontecido donde las fronteras de los géneros son transgredidas.

3. Marco metodológico

La metodología del presente trabajo se distribuye en tres fases. En primer lugar se ha llevado a cabo una revisión bibliográfica con el objetivo de establecer un estado de la cuestión, para identificar las características y el impacto del género documental en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y sus influencias en la práctica contemporánea, además de revisar las fronteras entre documental y ficción, y las estrategias que surgen de estas hibridaciones.

Durante la segunda fase, se ha llevado a cabo un trabajo de documentación a través de la revisión de las entrevistas y testimonios del autor y de personas allegadas, así como de la crítica especializada, para contrastar y enunciar aquellas cuestiones tratadas en la tercera fase, durante la que se ha llevado a cabo el estudio de caso del largometraje *Roma*, estableciendo las conexiones de esta obra con las tendencias actuales herederas del Nuevo Cine Latinoamericano, analizando el binomio documental-ficción, en esta película que transita desde la ficción a la no-ficción a través del recuerdo, dando como resultado una obra que se enmarca en el denominado cine memoria. Para ello hemos diseñado un modelo de análisis fílmico, que parte del propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín, *El análisis del texto fílmico* (2006).

El modelo propuesto propone el estudio del filme desde tres perspectivas. En primer lugar profundiza en las cuestiones sobre el contexto de producción y documentación, denominados parámetros contextuales. El segundo bloque de análisis se centra en los elementos del lenguaje visual y sonoro, definidos como parámetros textuales y del lenguaje. En un tercer y último apartado, se tratan aquellas cuestiones relativas al autor y a su discurso, lo que se ha llamado parámetros del autor y significación.

4. Análisis de *Roma*

Roma, es la obra más íntima del director mexicano Alfonso Cuarón. Para esta ocasión, además de dirigir, también es el autor del guión y de la dirección de fotografía. Producida por Participant Media y Esperanto Filmoj, y distribuida

por Netflix, ha tenido distribución primero en salas de cine y después en la plataforma de video bajo demanda. León de Oro en el festival de Venecia, Óscar a mejor director, mejor película de habla no inglesa y mejor dirección de fotografía, además de los premios BAFTA a mejor película y mejor película de habla no inglesa, entre otros.

4.1 Parámetros contextuales

Esta producción ha sido desarrollada en un momento histórico en el que el cine mexicano copa la industria a través de sus tres grandes figuras, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón, conocidos como “los tres amigos”, alianza que forjó la productora Cha Cha Cha!, actualmente disuelta. Este trinomio da lugar a lo que la crítica ha bautizado como la nueva Edad de Oro del cine mexicano, es una corriente que niega en cierta medida la denominada Época de Oro anterior, según Alfonso Cuarón: “Yo admiro mucho la llamada Época de Oro por una cuestión estética, en algunos casos. Pero, quitando a un puñado de realizadores, es un cine que rechazo” (Solórzano, 2019).

La producción y sus condiciones son significantes en este caso de estudio, pues la recreación de un México extinto, el de principios de la década de los 70, y la necesidad del autor por otorgar consistencia a cada uno de sus recuerdos a través del cuidado de los detalles, llevaron al equipo de diseño de producción, liderado por Eugenio Caballero, a reconstruir un fragmento de la ciudad donde acontece gran parte de la historia, en palabras de Guillermo del Toro:

Me parece que está poco difundido el hecho de que Cuarón y Eugenio Caballero reconstruyeron en un lote enorme, varias cuadras de la ciudad de México, con banquetas, lámparas, asfalto, tiendas, etc, etc. Un logro titánico (del Toro, 2019).

Esta necesidad de recreación fue debida a que las localizaciones originales habían desaparecido en su mayoría, tras el terremoto de 1985, pero, a pesar de trabajar en estudio, también se grabó en exteriores y lugares reales,

cuestión que conecta esta obra con el género documental y a la práctica cinematográfica del Nuevo Cine Latinoamericano.

Estas condiciones se dieron gracias al apoyo de las productoras y de la distribuidora Netflix. Esta relación con la plataforma de video bajo demanda se debe a la remediación del ecosistema de la industria cinematográfica y audiovisual, de sus modelos de producción y consumo. Este es el primer metraje orquestado entre la distribución en salas y a través de la plataforma online, un paradigma pionero en la estrategia de producción y distribución, que atestigua la posibilidad de mestizaje de ambas modalidades, aparentemente irreconciliables. En palabras del propio autor en relación al conflicto que surgió de la relación entre la distribución en salas del metraje y su lanzamiento posterior en Netflix: “tarde o temprano nuestras películas van a vivir en ese formato, y no creo que haya que enfrentarlo con el visionado en salas: hay que encontrar una manera de que vivan de forma armónica” (Mullor, 2018).

La obra se circunscribe dentro del género de ficción, desde el que se aproxima al documental, en tanto que reconstruye la memoria individual del autor y a su vez la memoria colectiva del pueblo mexicano. Por tanto, incluimos este metraje en el denominado cine memoria. Además, se inscribe dentro del modelo de representación moderno (MRM), debido principalmente a su tratamiento del tiempo como concepto psicológico, del modo en que transcurre la vivencia del tiempo. También conecta con el modelo de representación contemporáneo (MRC), muy ligado al moderno, en el que encontramos como principales conexiones con la obra objeto de estudio la desmitificación del discurso, partiendo de un punto de vista principalmente humanístico, en el que la realidad, en este caso la memoria, es tratada de un modo personal, desde la mirada del autor al pasado. Así mismo, se enmarca dentro del MRC debido a la hibridación de los géneros y lenguajes.

Al mismo tiempo, *Roma* es una obra heredera del Nuevo Cine Latinoamericano, pues conecta los discursos de lo real y la ficción. De las nueve características que María Dolores Pérez Murillo (2013) expone como

claves en la construcción de los metrajes de este movimiento cinematográfico, identificamos en la obra objeto de estudio las siguientes: sinergia de la ficción y el documental; el cine de autor y la excelencia de los guiones; la variedad temática en una misma obra; la dualidad rural y urbana y el rescate de la identidad cultural colectiva; el espacio de los olvidados y los viajes (Pérez, 2013).

Si nos remitimos al contexto histórico que representa, al retrato de México a principios de los años 70, se trata de un momento clave en la historia del país, de profundos cambios políticos y sociales, reconstruido a partes iguales por cuestiones cotidianas, características de las calles de la gran urbe de esta época, como es el caso de la presencia de los vendedores ambulantes, de las marchas de cadetes o de la empresa cementera Cruz Azul (F1), a través de sus camiones y sus anuncios en vallas, memorias individuales y colectivas, con la representación de cuestiones políticas, como el halconazo del 10 de junio de 1971 o el genocidio del Jueves de Corpus Christi, además de referencias al Mundial México 70 y a la candidatura a la presidencia del país de Luis Echeverría, candidato del partido en el gobierno (PRI). Todas estas cuestiones se incluyen en la reconstrucción del recuerdo que elabora esta obra, dotándola del carácter de documento histórico creado desde la ficción, que conectan directamente con los filmes de Roberto Gavaldón *Días de otoño* (1962) y *La noche avanza* (1952), en las que el registro de marcas publicitarias o eventos políticos ayudan a contextualizar el discurso fílmico.



F1. Fotograma de *Roma* (2018). Participant Media y Esperanto Filmoj ©.

4.2 Parámetros textuales y de lenguaje

Roma es una obra creada en blanco y negro, conexión intencionada del autor con el cine mexicano de mediados del siglo XX, en el que los barrios de la Ciudad de México fueron las localizaciones más recurrentes. Metrajés como *La ilusión viaja en tranvía* (Buñuel, 1953) o *Del brazo y por la calle* (Bustillo Oro, 1956), atestiguan esta tradición del uso de los espacios urbanos como base para la creación de realismo. La colonia Roma sirvió de localización para un gran número de producciones mexicanas de este periodo, como es el caso de *¿Con quién andan nuestras hijas?* (Gómez Muriel, 1956), cuya temática también conecta con la de *Roma*.

Rodada en formato digital 65 milímetros, *Roma* es un largometraje parco en diálogos, en castellano y mixteco, dejando a un lado el verbocentrismo, en una estructura temporal que describe los acontecimientos de forma lineal. Un relato a través de la mirada de una empleada doméstica que trabaja para una familia afincada en la colonia Roma, una barriada donde en la época retratada vivía la clase media de Ciudad de México. Parte como un tributo del autor a las mujeres que lo criaron, su nana, su mamá y su abuela, una oda heroica al matriarcado, pilar principal en la enunciación narrativa de esta obra. En concreto, Cuarón homenajea a las olvidadas, que trabajan en el servicio doméstico, apartándose de sus propias vidas e intereses y dedicándose al cuidado de extraños, que devienen en una suerte de familia.

Desde esta perspectiva, la obra conecta directamente con *Los Olvidados* (Buñuel, 1950), rodada en un pedazo de la colonia Roma, la Romita, diferenciándose del referente en lo personal del relato audiovisual que construye, aunque el espectador es emplazado igualmente a una cierta distancia de los eventos que acontecen en cuadro, un alejamiento intencionado de la audiencia, eliminando de manera implacable el sentimentalismo, que relacionamos con el distanciamiento crítico propuesto por Bertolt Brecht (Navarro, 2002, p. 182), cuyo objetivo es fomentar el pensamiento crítico del receptor.

Se trata de un autorretrato de infancia y retrato histórico hiperrealista, en el que el autor recurre constantemente al montaje interno, conexión directa con la veracidad, con el que construye el plano mostrativo a partir de una percepción personal del tiempo que fluye entre la cotidianeidad y la rutina. Desde el análisis del método y los aspectos formales que construyen este discurso audiovisual, las conexiones directas con el documental, alcanzadas desde la ficción, parten en este caso de una concienzuda fase de investigación y documentación previa, de revisitación de los recuerdos y memorias que según el autor:

[...] la investigación consistía en estar tirado en un sofá con una libreta y los ojos cerrados. [...] En vez de tratar de hacer una curaduría de recuerdos, fue casi una asociación libre e inconsciente. Si abría una puerta era porque en el fondo esa puerta era relevante. Y la que abría después, también. Y así me seguí. Lo que pasa es que solo puedes ver los recuerdos desde el punto de vista del presente. No hay otra manera de acercarte a la memoria. Y, entonces, la memoria se empieza a teñir del entendimiento del presente (Solórzano, 2018).

Además, llevaron a cabo una minuciosa tarea documental, según se indica en el texto y entrevista a Cuarón de Marcela Valdés para el *New York Times*:

El equipo de Cuarón no solo revisó el material audiovisual de archivo sobre el suceso, sino que también localizó y entrevistó a sobrevivientes. Contrataron a más de ochocientos extras para la escena, para que hicieran de estudiantes, paramilitares, policías, transeúntes. Estos momentos en *Roma* son una manera de juzgar al gobierno federal de México, casi un expediente sobre un crimen de lesa humanidad (Valdés, 2018).

En esa conexión con el documental, observamos una planificación del rodaje cronológica y lineal, el uso de intérpretes que no son actores, el secretismo en relación al guion, únicamente compartido de manera parcial con el elenco y el equipo técnico al comienzo de cada sesión de rodaje, técnica habitualmente empleada por Ken Loach en su realismo social, que conecta con *La jaula de oro* (Quemada-Díez, 2013), metraje con actores no profesionales, en el que el director, según afirma Cornu (2015): “no les dio el guion a sus actores, sino que les iba explicando día a día, las escenas para que

las sintieran más que las interpretaran” (Citado en Pugibet, 2017, p. 23). Del mismo modo, conectan formalmente con el género documental la prevalencia en *Roma* del plano fijo y plano secuencia, en movimiento a través de paneos laterales, a modo de panorámicas en las que el espectador presencia un universo complejo representado hasta el más mínimo detalle, orquestados por una exquisita fotografía.

En cuanto a la planimetría y aspectos del lenguaje, existe un dominio del plano general frente a un escaso uso del primer plano, y recurrencia en ocasiones al plano detalle sobre acciones cotidianas del día a día del personaje principal, Cleo, la sirvienta, o en otro ejemplo, durante los fragmentos en los que el padre llega e intenta aparcar su auto, en un espacio reducido, metáfora de las dificultades entre sus progenitores. Los movimientos laterales de cámara, se combinan con travellings y dollies laterales, como es el caso del momento en el que las dos empleadas domésticas corren atravesando una calle (F2).



F2. Fotograma de *Roma* (2018). Participant Media y Esperanto Filmoj ©.

El primer plano aparece desde el punto de vista de Cleo, por ejemplo cuando Fermín se encuentra haciendo una demostración de artes marciales y más tarde se tumba en la cama (F3). Primeros planos y planos medios que suelen gestionarse a través de puertas y ventanas, en ocasiones posicionando

nuestra mirada a ambos lados, y que al mismo tiempo articula la creación de una distancia del espectador, reconstruyendo el espacio de la memoria a través de la profundidad de campo. Esta última también es empleada para la creación recurrente de planos paralelos, en los que dos o más acciones ocurren en cuadro distribuidas en la composición, generando un efecto de contrapunto. Un ejemplo de esta técnica es el momento en el que Cleo ha dado a luz y espera en la camilla mientras observa a los sanitarios trabajando en el fondo de la imagen (F4).



F.3. Fotograma de Roma (2018). Participant Media y Esperanto Filmoj ©.



F.4. Fotograma de Roma (2018). Participant Media y Esperanto Filmoj ©.

La producción de sonido en la obra es clave en su construcción de la memoria. El ruido de la ciudad, con su vibrante vida callejera, en la que el

diálogo del elenco se presenta en un segundo plano, casi anecdótico en ocasiones, en relación al paisaje sonoro, que impera sobre el resto. “ Si *Roma* cifra su narrativa en imagen y sonido, la pista sonora -escuchada en cine- es dinámica, envolvente y sutil- pero precisa” (del Toro, 2019).

En cuanto al acting, la dirección actuarial es sobresaliente, nadie está por encima de nadie. Con todo esto, Cuarón consigue un equilibrio que está presente a lo largo de todo el metraje, alcanzando cotas de veracidad que sitúan este largometraje en un tránsito entre la realidad y la ficción, según indica Marcela Valdés en la entrevista que mantuvo con el director:

Muchas veces no tenían diálogos ya escritos; Cuarón simplemente les sugería cómo podrían reaccionar a otros personajes o incluso alterar toda una escena. A menudo, Cuarón les daba instrucciones contradictorias. “Entonces lo que pasa es que, cuando empezamos a rodar, se creaba todo un caos. Y eso era. Todo el mundo tenía que existir dentro de ese caos, como la vida”. Más que nada, me dijo, su trabajo fue observar con mucha atención a los actores para detectar los momentos en que emergía alguna verdad esencial (Valdés, 2018).

La improvisación por tanto se prestaba como vital, el acontecer natural de las acciones, sus causas y efectos, en pro del registro de una verdad cotidiana, sin grandes efectos ni elocuentes discursos. En palabras de Cuarón, recogidas por la agencia AFP: “Era hacer un proceso que no supiera hacer, reinventarlo y aprender en el proceso, era fundamental eso” (AFP, 2019). En definitiva Cuarón tenía claro que quería reinventar sus métodos de hacer cine, quería explorar nuevas posibilidades, lo que acerca a *Roma* a un cine experimental, para eliminar cualquier limitación de género o lenguaje, para poder contar con todo sin necesidad de justificación alguna.

4.3. Parámetros del autor, significación y discurso.

Desde la perspectiva de la significación, la temática del retrato familiar, del autorretrato del autor y la reconstrucción de su memoria de infancia, a la vez que retrata un momento histórico de México, son evidentes y forman el punto de partida de esta obra maestra.

Lo que quería Cuarón, según me dijo, era hacerle “una radiografía espiritual” a su familia, “con sus llagas y sus heridas”. Observar los traumas de la niñez, estilizarlos, explorarlos desde el punto de vista de la madurez con la idea de entender la construcción del ser: es un análisis forense terapéutico muy común entre los cineastas. Pero la genialidad de Cuarón no proviene del tema que eligió abordar, sino de su decisión de ponerse a sí mismo como personaje periférico (Valdés, 2018).

El autorretrato, género por el que los autores siempre han transitado en cualquiera de los medios de expresión artísticos, ya sea como medio de autoexploración y definición de identidades, como para resolver conflictos personales, surge en *Roma* de un modo peculiar. Cuarón se retrata a través de Paco. Pero su estatus dentro del cuadro atiende a un personaje circundante. El autor por tanto, formula una reconstrucción de sus recuerdos, retrata a su familia y se retrata a sí mismo, sin ser él el foco, su autopresencia se expone de un modo transversal. Esto quizá se justifica en la distancia que imprime en el relato, ya que cuenta una historia que él no vivió, durante su infancia, del modo en que es presentada a través de un narrador omnisciente.

El retrato social también es un elemento clave de la significación del metraje, el retrato de clases, atendido desde la mirada de la criada, denostando esa injustificada tradición de la clase pudiente a tratar de presentar como algo natural la relación entre patrón y sirviente. Se lleva a cabo, por consiguiente, una representación del clasismo de la época. A este respecto, diversos críticos inciden en la falta de compromiso y reivindicación de la obra, en parte debido al distanciamiento que establece entre el espectador y la película. Esta cuestión es explicada por Cuarón, afirmando que la finalidad de *Roma* no es adoctrinar, ni tampoco presenta un objetivo discursivo o moralizador. El naturalismo del largometraje puede, en cierto modo, ser un freno para la reflexión, debido a la distancia que impone entre la obra y la audiencia, que quizá es la misma distancia impuesta por el autor a sí mismo, pues no construye su obra desde su mirada actual, sino desde su mirada infantil. Este

pensamiento no termina formulándose en denuncia, pero sí plantea unas relaciones y jerarquías sociales que siguen vigentes hoy en día.

La distancia impuesta se refleja claramente al principio y al final del film. En la secuencia de créditos inicial, ya se marca este distanciamiento cuando sobre el suelo cae el agua que vierte Cleo, y a través del reflejo entra en cuadro un avión que lo cruza, estableciendo la separación entre el cielo y la tierra. Además, culmina con otro plano del cielo surcado por un avión, en un final sin cierre concreto, sino más bien que apela a una temporalidad cíclica. “La imagen final rima con la inicial. Una vez más tierra y cielo. [...] La cinta abre mirando hacia abajo y cierra mirando hacia arriba- pero el avión y el cielo, siempre estarán lejos” (del Toro, 2019).

5. Conclusiones

Podemos considerar *Roma* como un largometraje que se inscribe dentro del marco del cine memoria, además de ser un ejemplo del cruce entre ficción y documental histórico a través de la mezcla de los recursos estilísticos y formales, así como de las estrategias para la creación del relato audiovisual empleadas por ambos géneros. Esta obra ficcional se construye a partir de una profunda fase de documentación e investigación previa, de invocación de los recuerdos del autor para formular el guion y posteriormente construir su diégesis, a través de métodos experimentales en cuanto al tratamiento del texto, el trabajo con los actores y las estrategias del lenguaje audiovisual. No obstante, el uso de estos procedimientos no son el único pilar para el desvanecimiento de la frontera entre ficción y documental, si bien en *Roma* pueden considerarse como el punto de inflexión que da lugar a dicha conexión.

Partiendo de estos preceptos, este tránsito desde la ficción al documental histórico continúa forjándose desde su condición de relato epidérmico, una recreación del artificio de la memoria que sitúa al espectador alejado, testigo externo de lo que acontece, convirtiendo lo conocido en extraño, emplazándolo en una distancia que exige un ejercicio crítico. Ofrece al mismo

tiempo una experiencia contemplativa en un ritmo pausado, en contraposición a las producciones cinematográficas *mainstream*, cuyo objetivo se centra a menudo en el mero entretenimiento.

Además, en relación a la universalidad del discurso, en esta obra Cuarón equilibra el relato íntimo y el colectivo de un momento social e histórico, con el que es capaz de acercarse a las experiencias afectivas y de la memoria de tres generaciones a nivel global. Según indica el autor: “El tiempo y el espacio nos limitan, pero también definen quiénes somos, creando vínculos inexplicables con aquellos que fluyen con nosotros por los mismos lugares y al mismo tiempo” (Cuarón, 2018). Desde esta perspectiva, la obra objeto de estudio sirve como documento de la evolución de la Ciudad de México, una suerte de álbum de familia personal y compartido, producto de la reconstrucción del imaginario simbólico de la época a través de los referentes publicitarios, cinematográficos e históricos que forman parte del filme.

Del mismo modo, el autor retrata a las mujeres de su infancia, con la empleada del hogar como figura principal, y las construye como heroínas, seres superiores. La protagonista se presenta como un personaje que evoluciona y progresa mientras afronta la adversidad desde el silencio. Sin embargo, la película no versa de la reivindicación ni la protesta de clase, sino más bien se configura reflejo de una realidad, desde una estrategia mostrativa nos acerca a una sociedad desigual, a partir de un ejercicio ficcional nutrido por los recuerdos recreados. Según la clasificación de Will Wyatt (citado en Barroso, 2009, p. 78), se establece la relación de *Roma* con el documental de perfiles o retratos, que presentan a un individuo concreto, y dentro de este se aproxima al documental histórico y al docudrama, a través de la reconstrucción del pasado.

La tendencia por abordar la ficción desde el documento de la memoria es una de las características principales de *Roma*, que al mismo tiempo transita el género documental desde la ficción. Podemos decir que se trata de una constante en la práctica cinematográfica latinoamericana, que conecta con la audiencia desde la hibridación, creando discursos universales.

6. Referencias bibliográficas

- AFP. (24 Feb 2019). Alfonso Cuarón reinventó con "Roma" su forma de hacer cine. *El Espectador*. Recuperado de <https://bit.ly/2QZsQlJ>
- Arias, J. C. (2010). Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente. *Aisthesis*, (48), 48-65.
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes: Técnicas y estrategias del rodaje en el campo*. Madrid: Síntesis.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Branigan, E. (2013). *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge.
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Castro, M. I. S. (2011). ¿Verdad o mentira?: la frontera imaginaria entre la ficción y el documental. En *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 237-248). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
- del Toro, G. (13 de Enero de 2019). 6) Me parece que está poco difundido el hecho de que Cuarón y Eugenio Caballero reconstruyeron en un lote enorme, varias cuadras de la ciudad de Mexico- con banquetas, lámparas, asfalto, tiendas, etc, etc. Un logro titánico. @RealGDT. [Tuit]. Recuperado de https://twitter.com/RealGDT/status/1084717530961174528?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1084717530961174528&ref_url=https%3A%2F%2Fverne.elpais.com%2Fverne%2F2019%2F01%2F15%2Farticulo%2F1547547557_946418.html
- del Toro, G. (13 de Enero de 2019). 8) Si ROMA cifra su narrativa en imagen y sonido, la pista sonora -escuchada en cine- es dinámica, envolvente y sutil- pero precisa. @RealGDT. [Tuit]. Recuperado de https://twitter.com/RealGDT/status/1084718157053362176?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1084718157053362176&ref_url=https%3A%2F%2Fverne.elpais.com%2Fverne%2F2019%2F01%2F15%2Farticulo%2F1547547557_946418.html
- del Toro, G. (13 de Enero de 2019). 10) La imagen final rima con la inicial. Una vez mas tierra y cielo. Solo Cleo puede transitar entre ellos. Con la esencia que le permitió superar la prueba de Zovek. La cinta abre mirando hacia abajo y cierra mirando hacia arriba- pero el avión y el cielo, siempre estarán lejos. @RealGDT. [Tuit]. Recuperado de https://twitter.com/RealGDT/status/1084719617619124224?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1084719617619124224&ref_url=https%3A%2F%2Fverne.elpais.com%2Fverne%2F2019%2F01%2F15%2Farticulo%2F1547547557_946418.html

- García Espinoza, J. (1969). *Por un cine imperfecto*. Madrid: Castellote Editores
- Grass Kleiner, M. (2009). *Imagen latente y Los rubios: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano*. (Tesis de maestría), Universidad de Chile. Chile. Recuperado de <https://bit.ly/2QZvY1b>
- Guimaraes, C. (2007). Documental y subjetividad. Una calle de doble mano. *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*.
- Mullor, M. (14 de diciembre de 2018). Alfonso Cuarón y 'Roma': así es el películón de Netflix. *Squire*. Recuperado de <https://bit.ly/2NyNrvq>
- Murillo, M. D. P. (2013). El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas. *Boletín americanista*, (66), 81-99.
- Navarro, S. J. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* (Vol. 8). Universitat de València.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Orellana, J. (2003). *La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine: Una interpretación epistemológica del realismo de André Bazin y André Tarkovski*. Artículo. Recuperado de <https://bit.ly/30qQaMx>
- Pancani, D. (2011). La Memoria filmada. *Comunicación y Medios*, (24), 188-200.
- Paranaguá, P. A. (2003). Orígenes, evolución y problemas. En P. A. Paranaguá (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 13-78). Madrid, España: Cátedra.
- Piedras, P. (2010). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos. *Cine Documental*, (1).
- Pugibet, V. (2017). Cine mexicano y migración: los pasos perdidos en La Jaula del oro de
- Quemada-Díez. *Comunicación y Medios*, (36), 20-32. Recuperado de <https://bit.ly/361T2jU> DOI: 10.5354/rcm.v1i36.45754
- Ramos Torre, R. (1989). Maurice Halbwachs y la memoria colectiva. *Revista de occidente*, (100), 63-81.
- Russo, E. A. (2009). Cine documental contemporáneo en América Latina: la pregunta por lo real. *Ventana Indiscreta*, (002), 4-9. Recuperado de <https://bit.ly/2FW8vYn>
- Solorzano, F. (01 de diciembre de 2018). Entrevista a Alfonso Cuarón “Con Roma quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar”. *Letras Libres*. Recuperado de <https://bit.ly/38ch2Ct>
- Tarín, F. J. G. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Beira Interior.

Valdés, M. (13 de diciembre de 2018). Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos. *The New York Times*. Recuperado de <https://nyti.ms/3ads10h>

7. Filmografía

- Álvarez Guerrero, A.; Campos, E.; Payán, I.; Salinas, L. (Productores) y Quesada Diez, D. (Director), (2013). *La jaula de oro* [Cinta cinematográfica]. México: Animal de Luz Films; Kinemascope Films; Machete Producciones.
- Bravo, G. (Productor) y Perelman, P. (Director), (1990). *Imagen latente* [Cinta cinematográfica]. Chile: Perelman y Del Río Producciones Ltda; ICTUS.
- Céspedes, M.; Ellsworth, B.; Pelzmajer, P.; Wisznia, P. (Productores) y Carri, A. (Director), (2003). *Los Rubios* [Cinta cinematográfica]. Argentina, USA.
- Cuarón, A.; Rodríguez, G.; Celis, N. (Productores) y Cuarón, A. (Director), (2018). *Roma* [Cinta cinematográfica]. México: Participant Media; Esperanto Filmoj.
- Dancigers, O.; Kogan, S.; Menasce, J. A.; Américo, F. (Productores) y Buñuel, L. (Director), (1950). *Los olvidados* [Cinta cinematográfica]. México: Ultramar Films.
- Fernández, M.; Egaña, M. J. (Productores) y Panizza, T. (Director), (2012). *Al final: La última carta* [Cinta cinematográfica]. Chile.
- Gómez Muriel, E. (Productor) y Gómez Muriel, E. (Director), (1956). *¿Con quién andan nuestras hijas?* [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Corsa S.A.
- Grovas, A.; Grovas, J. (Productores) y Bustillo Oro, J. (Director), (1956). *Del brazo y por la calle* [Cinta cinematográfica]. México: Tele Talía Films.
- Mier, F.; Brooks, O. (Productores) y Gavaldón, R. (Director), (1953). *La noche avanza* [Cinta cinematográfica]. México: Producciones Mier y Brooks S. de R. L.
- Orive Alba, A. (Productor) y Buñuel, L. (Director), (1953). *La ilusión viaja en tranvía* [Cinta cinematográfica]. México: Clasa Films Mundiales.
- Panizza, T. (Productor) y Panizza, T. (Director), (2005). *Dear Nonna: A Film Letter* [Cinta cinematográfica]. Chile.
- Panizza, T. (Productor) y Panizza, T. (Director), (2008). *Remitente: Una carta visual* [Cinta cinematográfica]. Chile.
- Subervielle, F.; Morfín, E. L. (Productores) y Gavaldón, R. (Director), (1962). *Días de otoño* [Cinta cinematográfica]. México: Clasa Films Mundiales.