

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía



ROMA (2018) COMO REPOSITORIO
FILMOGRÁFICO DE LA MEMORIA. POLÍTICA,
CULTURA Y SOCIEDAD DE LA CIUDAD DE
MÉXICO EN 1970 Y 1971.

(Tesis Individual)

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciado en **Historia**

Presenta:

Mitzi Inés Matamoros Camacho

Dirigido por:

Dr. José Óscar Ávila Juárez

Dr. José Óscar Ávila Juárez
Presidente

Firma

Mtra. Itzel Arely Rodríguez Cancino
Secretario

Firma

Dra. Oliva Solís Hernández
Vocal

Firma

Dra. Claudia Ceja Andrade
Vocal

Firma

Dra. Ilse Mayté Murillo Tenorio
Vocal

Firma

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Presentación

El tema focal de esta tesis es la correlación del Cine y la Historia, lo cual se busca realizar al identificar por qué la película *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón es una fuente audiovisual para la Historia. Se logra dialogar a la Historia y el Cine por medio de un análisis y contraste de las fuentes historiográficas, hemerográficas y filmográficas, con escenas clave del filme, las cuales versan sobre los temas de la política, sociedad y cultura en la Ciudad de México en los sesenta y setenta. En el trabajo se presentarán específicamente los temas de El Halconazo, la familia de clase media, las trabajadoras domésticas y por último –de manera más general– el paisaje cultural de la Ciudad de México en los setenta. Se eligieron estos temas por la importancia que cada uno tiene en la memoria colectiva de los mexicanos, así como el impacto que siguen causando en la actual Historia de México. Por un año se hizo la recopilación de las fuentes y el cotejo con las escenas que serán presentadas a continuación, llegándose a la conclusión de que *Roma* es un trabajo de memoria e historia realizada por Cuarón y su equipo, que permite al espectador acercarse a las dinámicas culturales, familiares y políticas de la Ciudad de México en 1970 y 1971 de manera fidedigna, por medio de su fotografía, edición y montaje.

To my Magical Girls and my D&D friends whom I adore.
Let us keep making stories together.

Agradecimientos

Al Doctor Óscar Ávila, que me aguantó todas mis preguntas, crisis e intentos de deserción. Gracias por siempre empujarme a dar lo mejor de mi y nunca darme por vencida. Gracias por sus discursos motivacionales y las tardeadas de charla que me levantaban el ánimo. Sin usted, esta tesis nunca hubiera pasado del marco conceptual.

A la futura Doctora Itzel Cancino, en quien encontré una mente similar que no solo me aconsejó, también me echó porras durante toda la elaboración de este proyecto. Gracias por tu inmensa sabiduría y carisma, espero nuestros caminos sigan cruzándose.

Al Maestro Edgardo, quien sin él, la Historia nunca hubiera cobrado vida ante mis ojos y posiblemente hoy sería una ingeniera en algo aburrido que odiaría.

A mi familia que tuvo que soportar no solo mi elección de carrera pero también el sinnúmero de veces que les puse a ver *Roma*, y las incontables veces que les cancelé planes para trabajar en esta tesis.
Y sobre todo, a Angélica, Ciri y Tere, gracias por su apoyo incondicional.

Índice

Presentación	I
Agradecimientos	III
Introducción	1
Hipótesis	9
Objetivo general	10
Propuesta metodológica	10
Capítulo 1. Cine e Historia	13
1.1. El Cine como aliado de la Historia.....	23
Capítulo 2. El Nuevo Cine Mexicano, Cuarón y <i>Roma</i>	30
2.1. Nuevo Cine Mexicano	30
2.2. Alfonso Cuarón	35
2.3. La creación de <i>Roma</i>	41
2.4. Trama de <i>Roma</i>	50
3. Análisis Histórico-fílmico	54
3.1. Adentro del universo de <i>Roma</i> . Panorama de México, 1960-1970.....	54
3.1.1. El Halconazo en la pantalla	60
3.1.2. Memoria e Historia: La familia de clase media.....	80
3.1.3. Cleo, una mirada al trabajo doméstico en la Ciudad de México.....	96
3.1.4. La escenografía como ventana a la Colonia Roma de los setentas.....	107
Conclusión	118
Bibliografía	122

Introducción

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la película *Roma* (2018), escrita, fotografiada, dirigida y producida por Alfonso Cuarón, la cual se convirtió en un fenómeno cinematográfico global gracias a la plataforma Netflix. La cinta se enfoca en Cleo, una empleada doméstica que migra del estado de Oaxaca a la Ciudad de México para trabajar, quien se ve inserta en los problemas de una familia de clase media de la colonia Roma –de ahí el título– durante 1970 y 1971. La trama sigue a dicha familia por un año, se hace una recreación de algunas actividades que realizan a diario en la casa y fuera de ella. El filme es un referente que muestra las dinámicas sociales de una familia de clase media –y dónde se encuentra la empleada doméstica dentro de estas–, así como varios aspectos de la realidad política y la vida cotidiana en el contexto histórico de la capital del país de finales de los sesenta e inicios de los setenta. Es importante denotar que Cuarón crea el guión a partir de sus memorias y testimonios de sus familiares, incluido el de Leboria Rodríguez, su empleada doméstica, a quien le dedica la película, como un agradecimiento por todo el apoyo y trabajo hecho a su familia. La película es, finalmente, un homenaje a las dos mujeres que lo criaron: su madre y nana.

Roma fue recibida de manera positiva por la mayoría de sus espectadores, consiguiendo el premio Óscar en el 2019 a Mejor Película Extranjera, Mejor Director y Mejor Cinematografía.¹ La cinta causó y sigue causando un impacto emocional entre las personas que la han visto, por tocar problemáticas muy presentes en la actualidad, tales como la situación económica y social de las empleadas domésticas, la situación de una familia de la clase media en la Ciudad de México, y la represión por parte de un gobierno autoritario en el contexto aludido. Además, las críticas recibidas hacen alusión al impacto que trae consigo la temática familiar abordada en el filme, a partir de escenas tan mundanas como ver una película, pelearse o jugar. Igualmente, se menciona que *Roma* es una

¹ IMDB, “Roma. Premios”, *IMDB*, s.f., https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards/?ref_=tt_awd

ventana a un pasado no tan lejano del cual muchos mexicanos tienen recuerdos, e incluso, pueden ser testigos directos de los sucesos narrados en la pantalla.

Historia y Cine

Hasta los años setenta, los historiadores consideraban al cine solamente como una forma de entretenimiento, fue Marc Ferro quien le otorgó la categoría de fuente documental.² De ahí que actualmente se le ve como una ventana para conocer una parte de la realidad social del pasado y presente. El historiador debe valorar el aporte cinematográfico y revisar su acercamiento a las problemáticas sociales. En este caso, *Roma* sirve como un referente para asomarnos a una parte de la realidad política, social y cultural de la Ciudad de México a finales de los sesenta y primeros años de los setenta, tomando en cuenta que la aproximación parte desde la perspectiva de Alfonso Cuarón.

Carmen Elisa Gómez Gómez afirma que "el cine como reflejo de la sociedad permite comprender las transformaciones de ésta".³ La función del cine traspassa los límites del entretenimiento y lo artístico, ya que parte de la realidad y la transforma, creando una visión única del entorno sociocultural donde se desarrollan las personas, mostrando situaciones de la vida cotidiana.⁴ Si bien, la película *Roma* se ubica en la categoría de cine de ficción, esto no equivale a que no presente escenarios fidedignos a la realidad que busca representar.

Es relevante señalar que este proyecto de investigación no es el primero en abordar al director Alfonso Cuarón, su trayectoria cinematográfica y la película *Roma*. Los escritos que rodean a Cuarón y su filmografía se pueden dividir en dos: las críticas hacia el director y sus técnicas de rodaje; y los análisis de las temáticas y representaciones encontradas en sus filmes. Algo a resaltar sobre Alfonso

² Marta García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica", en *Historia y Cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, ed. por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telésforo Hernández (Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico, 2015), 101, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/23/07garcia.pdf>

³ Secretaría de Cultura, "Cine y familia mexicana, temas de reflexión en la Cineteca Nacional". *Gobierno de México*, 09 de julio de 2015, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/cine-y-familia-mexicana-temas-de-reflexion-en-la-cineteca-nacional> Gobierno de México.

⁴ Jorge Grau Rebollo, "Introducción", en *La familia en la pantalla. Percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España*, (Oviedo, España: Septem Ediciones, 2001), III-IV.

Cuarón, es que mientras que él es categorizado como "cineasta mexicano", no todas sus obras priorizan su país de origen. Por ejemplo, él mismo menciona que *Gravity* (2013), no es una película mexicana aunque haya sido escrita, dirigida, producida y editada por un mexicano.⁵ Únicamente las películas filmadas en México –*Sólo con tu pareja* (1991), *Y tu mamá también* (2001) y *Roma*– son nombradas como parte del "cine mexicano actual".

En este apartado me enfocaré en los textos publicados en torno a la película de *Roma*, con el objetivo de dilucidar qué se ha analizado sobre el filme. Cabe aclarar que esta es una recopilación muy selecta de los textos más populares y que abordan múltiples temáticas, ya que existe un sinnúmero de ensayos analizando la película debido a su popularidad. Para comenzar, la tesis colectiva para obtener el grado de Licenciatura en Comunicación Social, titulada *La empleada doméstica: Imágenes de su representación en el cine mexicano* (2020), aborda la representación de la empleada doméstica en las películas *Hilda* (2014), *Roma*, y *El ombligo de Guie'dani* (2018). Su metodología es una propuesta hermenéutica del teórico Francisco Javier Gómez Tarín, que “toma como base el proceso de deconstrucción a través del estudio de los personajes como unidades psicológicas, físicas, y de acción”.⁶ En la sección de *Roma* hacen un análisis de los elementos técnicos, visuales y sonoros de la escena donde Cleo ve a los niños jugar en la azotea y finge estar muerta, y la escena donde Cleo salva a los niños de ahogarse. Las películas analizadas les permiten a los autores llegar a la conclusión que la forma en que el cine muestra a las empleadas domésticas es como mujeres inexpertas e inocentes, buscando crear solidaridad con su familia empleadora.

Segundo, en el ensayo de Isaac León Frías titulado “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*” (2021), se señalan y analizan

⁵ Alberto Nájara, “Alfonso Cuarón: el mexicano que ganó un Oscar, pero no para el cine de México”, *BBC News Mundo*, 03 de marzo de 2014, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140303_premios_oscars_mexico_reacciones_cuaron_mz#:~:text=%22Yo%20nunca%20he%20pretendido%20que,a%20Hollywood%20para%20triunfar%2C%20afirm%C3%B3.

⁶ Abraham González Bravo et al. “La empleada doméstica: imágenes de su representación en el cine mexicano” (Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2020), 70, <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/bitstream/123456789/24677/1/50541.pdf>

los procedimientos audiovisuales utilizados por Cuarón, como el uso de blanco y negro o el empleo de *travelling*, y el relato audiovisual, dividiendo la película en 12 bloques narrativos. Concluye que *Roma* contiene un estilo propio, separado del estilo hollywoodense y mexicano, y lo que yo rescato de esta propuesta es que la nombra como una “ficción realista”, se fundamenta en la idea de verosimilitud, “y no porque los hechos hayan sucedido, sino porque tienen el atributo de ser posibles o factibles en términos de correspondencia a un marco referencial de conductas, acciones y situaciones propias de la “vida real””.⁷ De la narración, comenta que la película provoca una reflexión en torno a los cambios sociales experimentados por la sociedad mexicana y de Latinoamérica a inicios de los años setenta, y añade que el éxito “taquillero” de *Roma* se dio gracias al involucramiento de la plataforma Netflix en su publicidad y distribución.

En tercer lugar se encuentra el artículo “Maternidades ‘heroicas’ en *Roma*, de Alfonso Cuarón” (2021) de Carmelo Esterrich, ensayo que propone los retratos de Cleo y Sofía –las dos mujeres principales– como “heroínas-no-hollywoodenses”. Para el autor, Cuarón despoja lo heroico de los hombres y lo reconfigura en las mujeres maternas, como un homenaje a su empleada doméstica. Agrega: “me gustaría proponer que Cuarón, en la figura de Cleo, propone una alternativa al mundo violento masculino con una reconfiguración de lo maternal”.⁸ Lo que resalto de esta aportación es que el autor considera que *Roma* no es una película neo-neorrealista, ya que “parece demasiado estilizado, demasiado controlado, demasiado pulido, para acercarse a la espontaneidad del neorrealismo en la Italia de la posguerra”.⁹

Por su parte, el cuarto es un ensayo publicado por Enrique Krauze en el *New York Times* y titulado “Roma, una historia de amor y servidumbre” (2018). Este mismo ha sido muy citado en otros escritos. Historiador y ensayista, Krauze realiza un breve análisis de la película de *Roma*, comparándola con “El laberinto

⁷ Isaac León Frías, “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*”, *InMediaciones de la Comunicación* 16, nº1 (2021) <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3101>, 123.

⁸ Carmelo Esterrich, “Maternidades ‘heroicas’ en Roma, de Alfonso Cuarón”, *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, cuaderno 91 (febrero 2021), <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3841>, 215.

⁹ Carmelo Esterrich, “Maternidades ‘heroicas’ en Roma, de Alfonso Cuarón”..., 213.

de la soledad” de Octavio Paz que toma temáticas similares. Además, algo que lo diferencia de los otros textos, es que da un contexto de la colonia Roma, el escenario principal de la película; y compara su experiencia propia con la de Cuarón. En sus palabras, *Roma* “Es el relato realista de una clase social privilegiada que tiene una enorme deuda de desigualdad social, racial y de género con el México campesino e indígena. Es el retrato de una efervescencia política que dio inicio en la década de los sesenta y setenta y que aún no cesa”.¹⁰ La importancia se percibe en el cotejo realizado por el autor entre lo representado en la pantalla y lo experimentado por él y su familia al vivir en una colonia (que él nombra) similar, la Condesa. Este ejercicio de comparación y contraste será realizado en esta investigación, sin embargo, contrario al recorrido histórico –muy superficial– de la colonia Roma y el uso de su memoria familiar que presenta Krauze, yo me enfocaré en el contexto social, cultural y político de la Ciudad de México, haciendo uso de la historiografía enfocada al periodo abordado en la película.

Quinto, el artículo colectivo titulado "Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma" (2020), el cual explora las fronteras del documental y la ficción en el ámbito de la práctica cinematográfica contemporánea en Latinoamérica, a partir del estudio de caso del largometraje *Roma*. Su análisis fílmico se basa en un modelo diseñado a partir del propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín (2006), quien aborda el filme desde tres perspectivas: parámetros contextuales, parámetros textuales y del lenguaje, y parámetros del autor y significación. Concluyen que la película es una hibridación entre documental y ficción, añadiendo que la cinta "se trata de un autorretrato de infancia y retrato histórico hiperrealista";¹¹ presenta un relato íntimo y a la vez colectivo a través de la mezcla de recursos estilísticos y formales que aluden a un formato documental,

¹⁰ Enrique Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”, *The New York Times*, 14 de diciembre de 2018, <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html>

¹¹ Francisco Julián Martínez-Cano, Begoña Ivars-Nicolás y Emilio Roselló-Tormo, “Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma”, *Fotocinema Revista científica de cine y fotografía*, n°20 (2020), 127, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7594>

pero con una historia de ficción. Dichas ideas son muy acertadas y serán revisadas de manera más profunda en esta investigación.

Algo peculiar que este escrito muestra es la similitud de esta película con *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, película que comienza con un texto mencionando que es una historia de ficción y procede a mostrar los problemas del país, específicamente las dificultades que tenían los habitantes en los barrios de la Ciudad de México —sobre todo los niños y los jóvenes—. Al respecto, Pablo Viñamata, hace una comparación más a detalle en su artículo "Luis Buñuel y Alfonso Cuarón: de 'Los olvidados' a 'Roma'" (2019), donde comenta que se puede calificar la película de Cuarón "como más esperanzadora, mientras que la de Buñuel tiene un mensaje mucho más duro y viene a decir que no hay solución para los que creía 'olvidados' en la sociedad mexicana: la juventud que vivía en los arrabales".¹²

Igualmente, por la popularidad de la película, hay escritos en otros idiomas, como el artículo de Franco Laguna, "Portraying Gender and Ethnicity in Black and White in *Roma* (2018) by Alfonso Cuarón" (2021). Este ensayo trata sobre el uso del blanco y negro en la película; es una teoría del autor sobre por qué Cuarón decidió evitar el uso del color: "[Es una] maniobra cinematográfica para saturar y obligar al espectador a establecer una relación crítica con la película mediante el despliegue tanto del contraste como de la nitidez".¹³

Así mismo, se encuentra el ensayo de Sergio de la Mora, "Roma: reparation versus exploitation" (2019), el cual se enfoca en lo que el autor considera un nuevo género cinematográfico: las historias de los trabajadores domésticos. En este, se brindan críticas negativas no encontradas en otros trabajos revisados. Primero, menciona cómo los críticos han visto con malos ojos la *aestheticization* de las labores domésticas; otros encuentran al filme condescendiente y culpan a Cuarón de crear violencia simbólica; mientras otros le cuestionan su derecho de contar la historia de una empleada doméstica. Desde su perspectiva, Roma es "la

¹² Pablo Viñamata, "'Luis Buñuel y Alfonso Cuarón: de 'Los olvidados' a 'Roma'", *Filmhistoria* 29, nº1-2 (2019), 120, <https://doi.org/10.1344/fh.2019.1-2.119-122>

¹³ Franco Laguna Correa, "Portraying Gender and Ethnicity in Black and White in *Roma* (2018) by Alfonso Cuarón", *PopMeC research blog*, (octubre 2021), 6, <https://popmec.hypotheses.org/4752> [Traducción propia]

continuación de un imaginario que sólo puede ver a las mujeres indígenas como la fuerza vital sustituta de una sociedad todavía colonial que es ajena a su arrogancia, y a su pasado, y a su indiferencia actual hacia la supervivencia de las mujeres indígenas”.¹⁴ Añade que *Roma* es una película, que aunque el personaje principal es una mujer indígena, sigue mostrando *white supremacy*.

Por último, me gustaría señalar el artículo de “Roma: una arquitectura de la memoria” (2018), por Brinkman-Clark, el cual analiza cómo por medio de los planos, movimientos de cámara y montaje, se logra revivir la memoria. Expone que en la película “no hay apología de la burguesía ni romantización de la pobreza; solo hay la imagen cruda de una sociedad que intenta infructuosamente esconder su naturaleza estamentaria casi feudal”,¹⁵ y lo sustenta con el análisis de tres cuadros de la película: el cuadro inicial de la casa, la familia comiendo helado en una banca y el abrazo en la playa tras el rescate de los niños por Cleo. Considero que esta publicación es la que más se acerca al trabajo que elaboraré, ya que aborda el tema de la memoria como la fuerza narrativa, llegando a opinar que el filme “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”.¹⁶ En ese sentido, Alfonso Cuarón recalca la importancia de la memoria al señalar que ella fue uno de los tres pilares obligatorios para la realización de la película. Mientras que para otras películas investiga el tema en libros y con expertos, su proceso con *Roma* fue perderse en sus memorias, la de su familia y de Leboria Rodríguez.¹⁷ Con todo eso, se comprende el argumento que Brinkman-Clark hace sobre *Roma* como reconstrucción de la sociedad mexicana, basado en la memoria personal de Cuarón (que es parte de una memoria colectiva), la cual es selectiva e intencionada.

¹⁴ Sergio de la Mora, “Roma: reparation versus exploitation”, *Film Quarterly* 72, nº4 (verano 2019), 48, <https://online.ucpress.edu/fq/article/72/4/46/42347/Roma-Reparation-versus-Exploitation> [Traducción propia]

¹⁵ William Brinkman-Clark, “Roma: una arquitectura de la memoria”, *Bitácora arquitectura* 40, (mayo 2019), 75, <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.40.69448>

¹⁶ William Brinkman-Clark, “Roma: una arquitectura de la memoria”..., 71.

¹⁷ BAFTA Guru. “Alfonso Cuarón|BAFTA Screenwriter’s lecture series”. Video de Youtube, 1:24:51, publicado el 23 de enero de 2019, <https://youtu.be/4EvkzXMPGns?si=46TSmmCmXqmbVuY8>

Estos escritos fueron realizados por licenciados en ciencias de la comunicación, doctores en literatura, profesores de comunicación audiovisual, periodistas y críticos de cine. Hay nula participación de historiadores, excepto Enrique Krauze, que analizan la película desde un enfoque histórico –al momento de esta publicación–. Después de la revisión de la bibliografía, se puede denotar que los textos, conferencias y sínodos realizados alrededor de *Roma* se enfocan más en sus temáticas (empleadas domesticas, de género, clasismo, racismo), el montaje, la composición y el guión; en otras palabras, la mayoría utiliza la película como una fuente primaria, mientras que pocos como el objeto de estudio. Es por esto mismo que mi investigación busca cubrir este hueco historiográfico, al centrarme en *Roma*, para cotejar lo presentado en pantalla con bibliografía del periodo histórico –y sus temáticas– representado.

Antes de continuar con la investigación, es necesario responder dos preguntas. Primero, ¿por qué el Cine? Porque vivimos en un mundo audiovisual. Cada año surgen nuevas tecnologías que nos empujan a una realidad más y más digital y audiovisual, donde el papel pronto será cosa del pasado. Nosotros, los historiadores debemos movernos y adaptarnos a los tiempos y herramientas del presente, ya que la historia se hace precisamente desde el presente. Además, el Cine permite la interacción entre individuos, sociedades y el pasado, sin importar límites temporales existentes. En palabras de Francesco Casetti –teórico del cine y la televisión–, el cine es capaz de recorrer el mundo “en todos sus componentes y aspectos y, asimismo, hacernos totalmente partícipes de ellos”.¹⁸ Segundo, ¿por qué *Roma*? Seguramente hay películas que se consideran más representantes de México y de la década. Igualmente esta película es reciente, no fue realizada en el periodo que representa, ¿por qué utilizarla entonces? Porque no solamente ha ganado una popularidad a nivel nacional e internacional –demostrado por la cantidad de publicaciones y conversatorios realizados en torno a la película–, sino que también es un ejercicio de memoria con el que la población se ha identificado. Además de ser de las pocas películas que trata todos los temas previamente

¹⁸ Francesco Casetti, “La pasión teórica”, en *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, coord. por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. (España: Ediciones Cátedra, 1995), 101.

mencionados (hasta cierto grado); *Roma* crea una coyuntura donde están presentes estas “cicatrices” de la sociedad, como aptamente les nombra Cuarón. El filme ha consolidado la importancia de los hechos presentados en la pantalla grande como parte fundamental del imaginario colectivo y lo ha proyectado a nivel internacional, destacadamente en América Latina.¹⁹ En el poco tiempo que ha estado publicada, se ha convertido en un hito del cine mexicano que pasará a la historia.

Hipótesis

La película *Roma*, por medio de escenas clave, retrata la vida cotidiana de una familia de clase media y la represión de un gobierno autoritario. Pese a que la trama sea parcialmente ficción, Alfonso Cuarón busca retratar un tiempo y espacio real basándose en su memoria personal –que es una manifestación de la memoria colectiva–; en todo caso su acercamiento al pasado no se queda en el lado subjetivo.

Al cotejar la visión cinematográfica con el hecho real-histórico presentado en la historiografía, se puede afirmar que ambas versiones se compaginan, demostrando así que *Roma* es una fuente para la Historia, ya que el filme funge como un reflejo verídico de: la política, mostrando la represión de estudiantes en el Halconazo; la cultura, por medio de la música, sonidos, carteles e imágenes de la ciudad; y la sociedad, con las dinámicas familiares de una clase media y sus empleadas domésticas, presente en la Ciudad de México en los primeros dos años de la década de 1970, visto desde la actualidad. La película pasa de ser una biografía íntima de la familia de Cuarón, a convertirse en un trabajo que captura la esencia de la época ya mencionada por medio de imágenes, que, gracias al realismo de lo presentado en pantalla, se convirtió en un trabajo parahistoriográfico el cual preserva y modifica la memoria colectiva sobre la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971.

¹⁹ Alberto del Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*. (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Memórica. México haz memoria, 2021), 182.

Objetivo general

- Identificar por qué la película *Roma* es una fuente audiovisual para la Historia.

Objetivos secundarios

- Exponer la relación de la Historia y el Cine.
- Precisar algunos objetos y eventos históricos que conforman el contexto político, económico, social y cultural de la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971.
- Cotejar la representación de los Halcones y El Halconazo con la historiografía, hemerografía y testimonios actuales.
- Cotejar la representación de la familia de clase media, y la inserción de las empleadas domésticas en ella, con la historiografía.
- Cotejar la representación del paisaje cultural de la Ciudad de México en 1970 y 1971 con la historiografía, hemerografía, y archivos fotográficos.

Propuesta metodológica

La investigación comenzará con un breve análisis de la relación entre la Historia y el Cine –nacional e internacional– por medio de una recopilación historiográfica, haciendo hincapié en la necesidad del historiador de trabajar con el Cine, el cual a su vez busca retratar una sociedad. Como Pierre Sorlin apunta, existe una homología entre los filmes y el medio en que nacen, los cineastas transponen el cuadro establecido por la sociedad como “realidad”, y le dan una visión de perspectiva que revela sus mecanismos y aclara sus trasfondos.²⁰ Por esto, se abordará la trayectoria del director Alfonso Cuarón a través de su biografía y analizando el contenido de sus filmes, además de exponer la intencionalidad y las

²⁰ Pierre Sorlin. *Sociología del cine* (México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 41.

características cinematográficas de la película *Roma*. Como dice Pierre Sorlin, se deben “considerar las realizaciones fílmicas como conjuntos, en que la inserción de cada elemento reviste una significación, y tratar de captar los esquemas que han determinado la puesta en relación, la organización de las distintas partes constitutivas del filme”.²¹ Por lo mismo, se realizará un análisis interno del filme (situaciones políticas, económicas, culturales y sociales) que busca responder las preguntas quién, cuándo y por qué. Por último, se presentarán las escenas y escenografías claves que retratan la política, sociedad y cultura de la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971 al cotejar estas referencias fílmicas con fuentes históricas, ya que, como expone Robert Rosenstone

Un largometraje siempre incluirá imágenes que serán, al mismo tiempo, inventadas pero ciertas; ciertas en la medida en que simbolizan o condensan conocimientos, en la medida en que nos ofrecen una visión de conjunto del pasado verificable, documentable y razonablemente sostenible [...] Todos los cambios [hechos por el filme al discurso histórico] y ficciones deben incardinarse en el corpus de conocimientos históricos. Todos los cambios respecto de lo documentado deben ser concordantes con los hechos e interpretaciones acreditados por la historia escrita.²²

Se tiene la finalidad de poner a dialogar a la Historia con el Cine y ponderar la capacidad que tiene este último de constituirse en fuente histórica al permitir conservar y darle continuidad al pasado con el presente, por medio de la memoria histórica. Es importante aclarar que la memoria histórica, según Colmeiro, cuenta con una naturaleza auto-reflexiva que permite generar una conciencia histórica sobre los hechos del pasado, mas esta surge de la memoria colectiva. La diferencia crucial es que la memoria histórica critica los acontecimientos históricos compartidos colectivamente,²³ desde un punto de vista externo a los colectivos, transformándose en una historia universal y objetiva.²⁴

Todo lo anterior va de la mano con el concepto de Historiofotía –el cual será utilizado en este trabajo– desarrollado por Hayden White en “Historiography and

²¹ Pierre Sorlin. *Sociología del cine...*, 37.

²² Robert A. Rosenstone. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia* (Barcelona, España: Editorial Ariel S.A., 1997), 59, 64.

²³ José F. Colmeiro. *Memoria histórica e identidad cultural de la postguerra a la postmodernidad* (Barcelona, España: Rubí, Anthropos, 2005), 18.

²⁴ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, 1ª edición española (España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 85, 88.

Historiophoty”, donde lo describe como “the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse”.²⁵ En este trabajo, se entenderá por representación la forma en la cual las imágenes y los diálogos reconstruyen las fuentes originales de manera intencional, y que son ahora interpretadas por el cineasta.²⁶ Como menciona Amaury Fernández, “si bien el cine no es la realidad en sí, puede funcionar como una representación de la misma”.²⁷ Varios autores aseguran que las imágenes muestran un discurso o interpretación de una cierta realidad social; el cine permite asir las características clave, el marco referencial de una época, con el fin de acercarse y reconstruir el pasado por medio de la propia visión del director. Nos encontramos en una “sociedad del espectáculo” en donde, según Guy Debord, la representación de la realidad sustituye a la realidad misma.²⁸ Y es dentro de esta sociedad que el filme histórico llama la atención “en la medida en que es un constructo o, como lo llama Rosenstone, una representación “modelada” (“shaped”) de la realidad”.²⁹

²⁵ [La representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico]. Hayden White. “Historiography and Historiophoty”, *The American Historical Review* 93, nº5 (1988), 1193, <https://www.jstor.org/stable/1873534>

²⁶ Basado en las definiciones brindadas por Hanna Fenichel Pitkin. *El concepto de representación*. (Madrid, España: Centro de Estudios Constitucionales, 1985), y Gordon Marshall [Ed.]. *Oxford Dictionary of Sociology*. 2ª edición. (Oxford: Oxford University Press, 1998).

²⁷ Amaury Fernández Reyes, “El cine mexicano como representación de la realidad del país”, en *Cine mexicano y realidad social. Distintas miradas*, coord. por Amaury Fernández Reyes (México: Universidad Autónoma del Estado de México, Archivo Histórico del Municipio de Colima, 2020), 16.

²⁸ Laura Adriana Hernández Martínez, “Biografía y memoria familiar”, *Secuencia*, nº100 (enero-abril 2018): 179.

²⁹ Hayden White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros, 2010), 221.

Capítulo 1. Cine e Historia

“El cine es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible”. – Román Gubern.³⁰

En 1816, el francés Joseph-Nicéphore Niepce consiguió fijar químicamente las imágenes reflejadas en el interior de una cámara oscura, creando así la primera fotografía.³¹ Con el tiempo se diseñaron juguetes que permitían acomodar imágenes en una secuencia que al mover el objeto, daban la ilusión de movimiento de las fotografías, como el zoótropo y estroboscopio. Charles-Émile Reynaud perfeccionó el zoótropo y consiguió proyectar sus imágenes, por reflexión, sobre una pantalla; creando lo que llamamos hoy “dibujos animados”.³² Años más tarde, en 1895, los hermanos Lumière crearon su propio cinematógrafo, el cual les permitió crear pequeñas filmaciones y proyectarlas al público. En adelante, las películas serán testimonios, crónica y reflejo de la sociedad y de la época en que nacen, con sus costumbres, aspiraciones, mitos y problemas, aunque traten de velarlos u ocultarlos, convirtiéndose por ello mismo en documentos significativos.³³

En este capítulo, se dará un breve repaso de los momentos claves en la Historia del Cine, enfocada mayoritariamente en los Estados Unidos, debido a que Hollywood ha sido y sigue siendo la capital del cine. También me enfocaré en México, ya que es la delimitación espacial de esta investigación. Sin embargo, esto no quiere decir que otros países no han brindado cambios cruciales en la técnica y producción cinematográfica.

La venta del cinematógrafo y las filmaciones hechas por los Lumière empujó a los exhibidores trashumantes a convertirse en productores al grabar las áreas que recorrían. En suelo nacional aparecen los primeros cineastas entre 1897 y 1904; pero antes en 1896, dos norteamericanos y tres franceses llegaron y

³⁰ Román Gubern, *Historia del Cine* (Barcelona, España: Anagrama, 2014), 7.

³¹ Gubern, *Historia del Cine...*, 12.

³² Gubern, *Historia del Cine...*, 15.

³³ Gubern, *Historia del Cine...*, 20-2.

crearon las primeras filmaciones del país, sin embargo, es Ignacio Aguirre el primer mexicano en realizar cine a partir de 1897.³⁴ El cinematógrafo se integró “de manera casi inmediata a la vida cotidiana de los capitalinos, y poco a poco, a la del resto de los mexicanos como una nueva forma de diversión popular”.³⁵ Estos primeros cineastas eran por lo general hombres de clase media “que se acogían a la objetividad supuesta en el cine documental”.³⁶ Es hasta mediados de la primera década del siglo XX, cuando el cine se establece como un espectáculo y entretenimiento, especialmente el cine de ficción,³⁷ que comenzó a realizarse en la capital en 1917.³⁸ Entre 1917 y 1920 hubo una relativa “época de oro” del cine nacional, con un promedio de una decena de películas por año.³⁹

Por otro lado, en Estados Unidos, Thomas Edison comenzó una guerra de patentes en 1897 –basándose en los derechos por su patente del kinetoscopio– para acabar con sus competidores, clausurando salones de exhibición y producción, y confiscando aparatos y películas.⁴⁰ A inicios del siglo XX, varios cinematógrafos se asentaron en Los Ángeles, Hollywood, huyendo del monopolio que Edison había creado en Nueva York. En este entorno se crearon compañías como la *Paramount Corporation*, donde entró a escena el guionista y director David Wark Griffith, quien enriqueció el lenguaje cinematográfico con usos de flash-backs, uso de plano medio y acciones paralelas.⁴¹ En general, los cortes, primeros planos y movimientos de cámara, fueron los primeros elementos técnicos que le dieron emoción al cine.⁴² Para 1918 se añadieron los cortes de continuidad, montaje paralelo, iluminación expresiva, actuación matizada, montaje en ángulo inverso y ajuste de líneas oculares.⁴³ Louis Feuillade (director francés) y Griffith,

³⁴ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997* (México: Ediciones Mapa SA de CV e Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998), 22-3.

³⁵ Esperanza Vázquez Bernal y Federico Dávalos Orozco, “Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)”, en: *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 32.

³⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 24.

³⁷ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 28.

³⁸ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 32.

³⁹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 32.

⁴⁰ Gubern, *Historia del Cine...*, 46-7.

⁴¹ Gubern, *Historia del Cine...*, 74, 76-7.

⁴² Mark Cousins, *The Story of Film* (Londres: Pavilion, 2012), 25.

⁴³ Mark Cousins, *The Story of Film...*, 42.

desarrollaron el “cine-novela”, el cual culminará con *Greed* (1923).⁴⁴ Paralizado el cine europeo por la Primera Guerra Mundial –en los años de 1914 a 1918–, “la industria de Hollywood pudo conquistar cómodamente unas posiciones comerciales y una primacía industrial, base de la situación que ha conservado hasta nuestros mismos días”.⁴⁵

Mientras Estados Unidos conseguía una hegemonía casi total del cine, en México llegó el colapso de la producción de largometrajes a partir de 1922, contando con una producción de únicamente 86 filmes en toda la década; tanto el *star system* hollywoodense (nacido en 1910) y el desdén al cine de la mayoría de los intelectuales mexicanos, aportaron al dicho colapso.⁴⁶ Alrededor del mundo, de 1918 a 1928, surgieron nuevos métodos y estilos cinematográficos: “naturalismo en Escandinavia, impresionismo en Francia, expresionismo en Alemania, edición en la Unión Soviética y la continuación del estilo frontal de Japón”.⁴⁷ Sus temas fueron la ciudad, las máquinas, triángulos amorosos, la arrogancia y el descenso a la locura.⁴⁸

En 1926, comenzó la época del cine sonoro en México, el que se generalizó hasta 1929, en parte gracias a los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes crearon el aparato ligero de sonido en Hollywood.⁴⁹ Los cineastas descubrieron que el sonido podía hacer que sus películas fueran más íntimas al permitir que los personajes expresaran sus pensamientos por medio de sus diálogos;⁵⁰ esto duplicó el número de espectadores e introdujo cambios revolucionarios en la técnica cinematográfica,⁵¹ además de generar una nueva cultura social de consumo cinematográfico.⁵² Sin embargo, al no estar afinada la

⁴⁴ Román Gubern, “Cien años de cine”, en *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. (España: Ediciones Cátedra, 1995), 269.

⁴⁵ Gubern, *Historia del Cine...*, 99.

⁴⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 52-3.

⁴⁷ Mark Cousins, *The Story of Film...*, 48.

⁴⁸ Mark Cousins, *The Story of Film...*, 81.

⁴⁹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 76-7.

⁵⁰ Mark Cousins, *The Story of Film...*, 84.

⁵¹ Gubern, *Historia del Cine...*, 176.

⁵² Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco, “Introducción”, en: *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 18.

técnica de doblaje, y el público no estar acostumbrado a leer subtítulos –o si quiera saber leer– Hollywood afinó una estrategia para no perder su hegemonía mundial. Comenzaron a crear versiones “hispanas” de sus películas, reemplazando el reparto de actores estadounidenses con hispanohablantes, sin embargo, este “cine hispano” –nombre genérico dado a estos largometrajes– no dio buenos resultados, brindando una oportunidad a varios cineastas mexicanos.⁵³ Fue *Santa* (1931), el primer largometraje hecho en México con sonido directo, la película que inauguró un nuevo periodo en el cine mexicano.⁵⁴ Aunque en 1932 sólo fueron realizados seis largometrajes de ficción en México, los siguientes cuatro años se hicieron más de veinte,⁵⁵ con películas clásicas como *El Compadre Mendoza* (1933), *Redes* (1936), *Dos Monjes* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935). Aun cuando para 1936 el cine mexicano todavía no había logrado crear una auténtica “estrella” –como en Estados Unidos–,⁵⁶ la sonorización fue un gran catalizador para la producción cinematográfica del país.

Con el crack de 1929 y la Gran Depresión, el público estadounidense buscó en el cine una manera de escapar de su realidad, lo que tuvo como consecuencia que la industria cinematográfica fuese una de las pocas del país que ascendió en estos años de crisis,⁵⁷ permitiendo la creación de nuevos géneros como los westerns, películas de terror, de guerra o de gánster, animaciones y dramas serios.⁵⁸ Igualmente, a finales de la década de los treinta, comenzó el cine a color, con la mejora del proceso del tecnicolor de tres colores, en películas como *El mago de Oz* (1939) y *Lo que el viento se llevó* (1939). Durante la Segunda Guerra Mundial –en los años de 1939 a 1945–, las películas de propaganda ganaron popularidad. Hollywood se puso al servicio de la lucha, glorificando a sus soldados e intentando tranquilizar a los pacifistas y objetores; por su parte, Inglaterra movilizó su cine al servicio de la contienda con documentales; mientras que en Alemania, el Tercer Reich buscó ensalzar a la nación alemana por medio de

⁵³ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 77.

⁵⁴ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 76.

⁵⁵ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 79.

⁵⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 99.

⁵⁷ Gubern, *Historia del Cine...*, 186.

⁵⁸ Cousins, *The Story of Film...*, 98.

películas propagandísticas; en el caso del cine soviético, este retornó a su preferencia de las películas documentales de conciencia; y por último, el cine francés, por la severa censura, eludió toda referencia a la grave situación.⁵⁹ Además, la guerra se convirtió en el telón de fondo de películas de gran éxito como *Casablanca* (1942).⁶⁰

Por su parte, en México surgió el enorme éxito de *Allá en el Rancho Grande* (1936), donde la industria cinematográfica notó las ventajas de la explotación del folclor mexicano.⁶¹ En 1939, el cine mexicano entraba en su primera crisis,⁶² pero ésta sería corta gracias al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Como ya he mencionado, Hollywood comenzó una campaña de propaganda que se extendió al resto del continente con ayuda del cine mexicano; además, esta situación de guerra significó una disminución de la competencia extranjera. En este contexto, por fin se contaba con un cuadro de “estrellas” con Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Arturo de Córdova y Pedro Armendáriz. Todos estos factores propiciaron una época de oro del cine mexicano.⁶³ Además, se creó el Banco Nacional Cinematográfico en 1941 para “respaldar a los productores y distribuidoras del cine mexicano”.⁶⁴

Entre 1946 y 1950 (la posguerra), los cineastas a nivel mundial no estaban desligados de los acontecimientos históricos que se seguían desarrollando a su alrededor. En Japón, Alemania e Italia se documentaron los cambios en la vida cotidiana tras la devastación de la guerra a través de documentales o filmes de ficción. Un caso interesante sobre el ámbito cinematográfico surgió en Italia con el “Neorrealismo”, movimiento que refleja las realidades cambiantes, donde se destaca el uso de ciudadanos como actores sin experiencia y sin el uso de sets; “la demolición de la trama fue el cambio revolucionario que efectuó el

⁵⁹ Gubern, *Historia del Cine...*, 243-54.

⁶⁰ Cousins, *The Story of Film...*, 129.

⁶¹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 81.

⁶² García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 103.

⁶³ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 120-2.

⁶⁴ Rodrigo Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)” (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006), 262.

neorrealismo”.⁶⁵ Esta nueva corriente y sus técnicas se extendieron por todo el mundo, especialmente en China, Brasil, Francia y Cuba. Una contraparte a este movimiento, surgió en Estados Unidos donde se produjeron filmes escapistas y de *film noir*.⁶⁶ Al mismo tiempo, fue exhibida la película *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, la cual cuestiona la idea de una única verdad social, convirtiéndose en el tercer paso en la maduración del cine post-Segunda Guerra Mundial.⁶⁷ Con el retorno del cine estadounidense y europeo, las clases media y alta de México perdieron interés en el cine nacional, por lo que las producciones se vieron obligadas a bajar sus costos, creando un “cine barato” y menos cosmopolita dirigido al público hispanohablante analfabeta o semianalfabeta.⁶⁸ Los géneros más abundantes en la década de los cuarenta fueron: el melodrama de cabaret, arrabalero y familiar; la comedia, y cine ranchero.⁶⁹

En el decenio de 1950, en todo el mundo comenzó la guerra entre el cine y la televisión, lo que causó que el primero experimente revoluciones tecnológicas, como el relieve o 3D, la proyección panorámica y el Cinemascope, entre otros que no ganaron popularidad.⁷⁰ Además, surgieron películas vírgenes más sensibles y equipos más ligeros que facilitaron el rodaje afuera de los estudios, reduciendo los costos.⁷¹ Por otro lado, la difusión y auge de la televisión causó un cambio en la forma en que los espectadores consumían información audiovisual: primeros planos, encuadre dinámico y montaje rápido. El cine se ve influido, los directores buscaron una puesta en escena más dinámica, “los encuadres abandonaron el equilibrio, se incrementa el movimiento interno de los planos, los movimientos en el montaje se reduce progresivamente, mientras se aumenta su número, [y] se explotan distorsiones de la perspectiva”.⁷²

⁶⁵ Cousins, *The Story of Film...*, 134-6.

⁶⁶ Cousins, *The Story of Film...*, 144, 146, 148, 151.

⁶⁷ Cousins, *The Story of Film...*, 149.

⁶⁸ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 151, 164.

⁶⁹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 132, 150, 157.

⁷⁰ Gubern, *Historia del Cine...*, 300-2.

⁷¹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 186.

⁷² Alejandro Vallejo, “La incidencia de la tecnología en la realización”, en *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. (España: Ediciones Cátedra, 1995), 47.

Igualmente, la cultura popular experimentó grandes cambios, los cineastas estadounidenses no pudieron ignorar el surgimiento de los adolescentes –con temas como las drogas y el sexo– y la paranoia de la Guerra Fría.⁷³ La mayoría de los directores de Europa del Este comenzaron a utilizar símbolos para evadir las restricciones políticas, mientras que otros utilizaron metáforas y simbolismos para enriquecer sus obras.⁷⁴ En México se puso en marcha el plan Garduño que se proponía estimular el llamado “buen cine”,⁷⁵ aunque realmente sólo impidió la renovación de la cinematografía nacional;⁷⁶ y se retornó al cine ranchero, surgiendo al mismo tiempo los géneros de la violencia (como cine de horror y enmascarados) por la popularidad de la lucha libre,⁷⁷ y el cine de prostitutas o de las cabareteras.⁷⁸ Además, a pesar del declive del melodrama, este se empeñó en sancionar las nuevas modas estadounidenses y la rebeldía en la juventud.⁷⁹

Para los sesenta, los directores se concentraron en desafiar las viejas normas estilísticas y los contenidos; los cines experimentaron una renovación. Es en Francia, específicamente, donde comienza un nuevo movimiento cinematográfico que se extendió a otros países como Italia, Japón, Estados Unidos, India, entre otros, llamada la “Nueva Ola”. Esta *nouvelle vague* trajo consigo la exaltación del cine de autor, donde se filma la vida cotidiana sin filtros, mostrando su imaginación, su fragilidad y alienación.⁸⁰ En esta década comenzaron a realizar cine autóctono en Irán, Senegal, y en el África negra.⁸¹ Por su parte, el cine mexicano a inicios de los sesenta, experimentó un deterioro de calidad además de experimentar disputas entre productores, distribuidores y exhibidoras.⁸² Sin embargo, comenzó su proceso de renovación por medio del cine independiente, cuyos directores manifestaron preocupaciones morales,

⁷³ Cousins, *The Story of Film...*, 161.

⁷⁴ Cousins, *The Story of Film...*, 175.

⁷⁵ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 185.

⁷⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 210.

⁷⁷ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 187, 193.

⁷⁸ Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)”..., 242.

⁷⁹ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 213.

⁸⁰ Cousins, *The Story of Film...*, 190-2.

⁸¹ Cousins, *The Story of Film...*, 223-5.

⁸² Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)”..., 246.

sociales y políticas, estimuladas en gran medida por los sucesos de 1968.⁸³ Felipe Cazals, director mexicano, afirma que este último año señalado fue un parte aguas sociocultural y político en México, ya que ocasionó la toma de conciencia del cambio social entre los nuevos cineastas, quienes se dieron cuenta del valor del cine para contar la verdad de la historia del país.⁸⁴ Lo sectores ilustrados y los universitarios asimilaron la perspectiva francesa del cine de autor, mientras la clase media mexicana se tornó nuevamente al cine europeo y estadounidense. Además, se fundó: en 1960, la Filmoteca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México); 1962, la colección de *Cuadernos de Cine*;⁸⁵ 1963, la primera escuela de cine en el país, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos); y en 1965 se celebró el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje,⁸⁶ donde se reflejó un “nuevo clima cultural mexicano caracterizado por la vocación mundana y el rechazo de las limitaciones localistas”.⁸⁷ En suma, el cine mexicano de los sesenta fue uno de transición, donde el Estado consolidó su participación en la industria.

La innovación de los sesenta continuó hasta bien entrados los setenta. Para competir con los nuevos desarrollos tecnológicos de la televisión, surgieron “superproducciones espectaculares, euforizantes y escapistas”.⁸⁸ La mayoría de las películas de esta última década abordaron temas tradicionales con nuevos esquemas o utilizaron técnicas fílmicas tradicionales para explorar problemas históricos y étnicos. Pero, algunas zonas del mundo –como India, el norte de África y Medio Oriente– experimentaron una renovación más radical en su enfoque cinematográfico, abandonando no sólo las viejas formas, sino también los viejos contenidos.⁸⁹ En Estados Unidos, saltaron a la popularidad cintas de terror, pornografía dura, ciencia ficción, psico-thrillers, y de gánsteres, como *El exorcista* (1973), *Tiburón* (1975) y *Star Wars* (1977). Éstas películas cambiaron el Cine a nivel mundial, ya que ahora “la razón para hacer una película era que el público

⁸³ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 256, 259.

⁸⁴ Fernández Reyes, “El cine mexicano como representación de la realidad del país”..., 12-3.

⁸⁵ Vázquez Bernal y Dávalos Orozco, “Las revistas mexicanas de cine (1925-2012)”..., 45.

⁸⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 235-6.

⁸⁷ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 238.

⁸⁸ Gubern, *Historia del Cine...*, 411.

⁸⁹ Cousins, *The Story of Film...*, 260.

quisiera verla, no que un director quisiera hacerla”,⁹⁰ la era “blockbuster” había comenzado. En México se creó la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores del Estado (Conacite I y II),⁹¹ se inauguró la Cineteca Nacional en 1974, comenzaron las labores del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975, y en general, se vivió una gran libertad en cuanto a la realización de películas; además, en 1976 se facilitó que la producción de filmes volviera a manos privadas, lo cual impulsó la exhibición de cine “pirata”, barato, protopornográfico y “lépero”.⁹²

Los ochenta fue una década de optimismo en Estados Unidos, la mayoría de las películas trataron temas sobre fantasía y aventuras, la diversión refrescante de la niñez o la adrenalina del poder masculino, como *Top Gun* (1986), usando la estética y tecnología del televideo.⁹³ Los temas de terror también gozaron de gran popularidad en Europa, donde la sexualidad y las nuevas tecnologías fueron los dos motores del cine.⁹⁴ En México, en 1983 se fundó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), y en 1986 se creó el Plan de Renovación Cinematográfica.⁹⁵ En general, la producción privada se mantuvo en el cine lépero y violento, mientras los estudiantes del CUEC y CCC junto con otros directores, realizaron cine independiente.⁹⁶ A finales de los ochenta e inicios de los noventa surgió un “nuevo marco empresarial, en el que muchos directores o estrellas actuaban como sus propios productores independientes”.⁹⁷

La tercera época del cine comenzó en la década de 1990, gracias a las nuevas técnicas del cine digital;⁹⁸ cada país experimentó un renacimiento de confianza cinematográfica, lo que les llevó a crear más filmes originales y nuevos movimientos estéticos; repensando al cine a la luz de las posibilidades abiertas por la producción digital, como el uso de pantalla verde y mejores efectos

⁹⁰ Cousins, *The Story of Film...*, 266.

⁹¹ Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)”..., 248.

⁹² García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 304-5.

⁹³ Cousins, *The Story of Film...*, 242, 274.

⁹⁴ Cousins, *The Story of Film...*, 286.

⁹⁵ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 330-331.

⁹⁶ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 342, 347.

⁹⁷ Gubern, *Historia del Cine...*, 447.

⁹⁸ Cousins, *The Story of Film...*, 306.

especiales por medio del CGI.⁹⁹ La “revolución videográfica” permitió la revisión inmediata de la grabación producida, la eliminación de los procesos de mediación en laboratorios, y la posibilidad de borrado y regrabado de la cinta instantáneo.¹⁰⁰

El poderío económico y tecnológico estadounidense robusteció la hegemonía de Hollywood, el cual volvió la vista hacia sus logros cinematográficos anteriores, que condujo al posmodernismo de los noventa y plantó la semilla de la producción, postproducción y exhibición digitales.¹⁰¹ Por su parte, la producción cinematográfica mexicana decayó por dos factores: el país entró en una profunda crisis económica en 1994 y la restricción de la exhibición pública de la pornografía dio un golpe a las películas léperas, trayendo consigo un colapso industrial y de los géneros comerciales del cine nacional.¹⁰² Aún así, el IMCINE promovió el cine de autor, apoyando económicamente a nuevos y antiguos directores.¹⁰³ Esto dio paso al llamado “Nuevo Cine Mexicano”, con películas como *Solo con tu pareja* (1991), *Cronos* (1993), *Amores Perros* (1999), e *Y tu mamá también* (2001), las cuales ganaron popularidad alrededor del mundo. El cambio de tono, su riqueza visual y la incorporación de tragedia dentro de la trama, representó la nueva estética desarrollada en Sudamérica.¹⁰⁴ Éste periodo será visto a fondo más adelante.

En suma, cada década o evento histórico modificó al cine, no solo en el sentido tecnológico, mas en las temáticas y los géneros abordados. Por todo lo anterior, es claro que las películas son testimonios y reflejo de la sociedad y de la época en que son creadas. Como Francisco Peredo Castro, menciona: “los filmes, como productos culturales, son construcciones de individuos en contextos específicos, y es perfectamente válido ver a un filme como un texto en su

⁹⁹ Cousins, *The Story of Film...*, 309.

¹⁰⁰ Román Gubern. “El cine después del cine”, en *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. (España: Ediciones Cátedra, 1995), 294.

¹⁰¹ Cousins, *The Story of Film...*, 340.

¹⁰² García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 356, 388.

¹⁰³ García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997...*, 357.

¹⁰⁴ Cousins, *The Story of Film...*, 340.

contexto”.¹⁰⁵ Por esto mismo se afirma que hay una gran relación entre el Cine y la Historia: ambas influyen una a la otra.

1.1. El Cine como aliado de la Historia

Conociendo los cambios y transformaciones que el cine experimentó desde su creación hasta nuestros días, tornamos la mirada hacia cómo han sido abordadas las relaciones del Cine y la Historia, con el objetivo de conocer el uso que el historiador le ha dado al Cine a través de los años y justificar la relevancia de utilizar la película *Roma* de Alfonso Cuarón como medio para comunicar la Historia de las familias de clase media, las empleadas domésticas, y la cultura y política en general de la Ciudad de México a inicios de los setenta.

En 1916 se publicó el texto *The Camera as Historian* por H.D. Gower, Louis Stanly Jast y W. W. Topley –ninguno es Historiador–, el que se enfoca en el uso de las fotografías fijas como una forma de dejar una evidencia de una sociedad en un espacio, y funciona como precursor en el debate historiográfico de la relación entre la Historia y el Cine. El Cine como *fuentes* para la investigación histórica fue ignorado por los historiadores hasta la obra *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán* (1947) de Siegfried Kracauer. La relevancia del texto recae en su afirmación de la teoría del cine como un "reflejo" de la sociedad que lo produce, convirtiendo a la pantalla grande en el instrumento ideal para registrar la realidad.¹⁰⁶ Esta idea del cine como espejo o registro de la "realidad histórica" se ha codificado como simplista u obsoleta en la actualidad, sin embargo, fue el disparo de salida para la discusión de la relación entre Historia y Cine. Años más tarde, Kracauer publicó el libro *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1989), donde propone que el séptimo arte registra la realidad física por sí misma

¹⁰⁵ Francisco Peredo Castro, "Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956)". *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de su trama (1896-1966)*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 274.

¹⁰⁶ Marta García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica". *Historia y Cine: la construcción del pasado a través de la ficción*. (2015), 105, <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/23/07garcia.pdf>

y representa al mundo en movimiento, revelando regiones de la realidad de otro modo ocultas.¹⁰⁷

En los años setenta, Marc Ferro publica una serie de trabajos donde le otorgó al cine la categoría de agente histórico y/o fuente documental.¹⁰⁸ Al mismo tiempo, surge un texto nodal para el análisis de las relaciones entre la Historia y el Cine: *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana* (1977), escrito por el sociólogo Pierre Sorlin, quien propone al cine como un producto cultural del cual se debe analizar la producción y al público; así como el argumento y temáticas de la película como el montaje del relato, del material visual y sonoro. Sorlin señala que el estudio del cine siempre deberá tomar en consideración las ideologías y el medio social en el que se encuentra inserto; pensándolo como un lenguaje a comprender.¹⁰⁹ Afirma que lo mostrando en el cine, la mayoría de veces, es parcial, típico y limitado;¹¹⁰ "la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada".¹¹¹

Igualmente, es en esta década que surgen los ensayos enfocados en el espectador como sujeto, con autores como Jean-Louis Baudry, Christian Metz y Laura Mulvey, quienes hicieron uso de las teorías del psicoanálisis para cuestionar, problematizar y comprender el impacto del cine.¹¹² Será en las siguientes dos décadas que el espectador será revisado a más profundidad. De la mano del psicoanálisis, surgieron las teorías feministas en los estudios del filme, analizando el papel pasivo dado a la mujer por la mirada masculina.¹¹³

¹⁰⁷ Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. (Barcelona: Paidós, 1989), 205.

¹⁰⁸ García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica"..., 101.

¹⁰⁹ Pierre Sorlin. *Sociología del cine*. (México D.F., México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 61.

¹¹⁰ Marcos Díaz Martín, "Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el *New Hollywood*". Tesis Doctoral. (Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, 2015), 25.

¹¹¹ Sorlin. *Sociología del cine*..., 28.

¹¹² Manuel Palacio, "La noción de espectador en el cine contemporáneo", en *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*, coordinado por Manuel Palacio y Santos Zunzunegui. (España: Ediciones Cátedra, 1995), 79.

¹¹³ García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica"..., 107.

En la década de los ochenta se produjo la irrupción de la escuela estadounidense, sus integrantes aportaron aproximaciones metodológicas y una nueva forma de entender la relación Historia-Cine, apoyados en las teorías de Ferro. Aquí se reforzó el postulado de la relación entre las dos materias y se dio un debate sobre la naturaleza del filme como documento, por lo que "el estudio del cine no puede ser monolítico, sino plural como la historia misma".¹¹⁴ En estos años surgió un debate crucial propuesto por Robert Rosenstone sobre la capacidad del cine para transmitir adecuadamente las dimensiones complejas y críticas del pensamiento histórico sobre los acontecimientos del pasado. Lo que llevó a Hayden White a proponer el concepto de "Historiofotía", y afirmar que el historiador ha utilizado las imágenes meramente como una ayuda visual en vez de explotar las posibilidades de utilizar las imágenes como medio principal de representación discursiva.¹¹⁵

Por su parte, el sociólogo Stuart Hall (1989), propuso que el cine no debe entenderse como un espejo que refleja una identidad cultural existente, sino como una representación capaz de construir nuevos sujetos e identidades. Agrega que el cine se convierte así "en un espacio para la difusión de representaciones con las que el espectador se identifique o identifique como ajenas y contribuyan a la elaboración de identidades colectivas".¹¹⁶ La cinta *Roma* sirve como difusora de la representación de una familia de clase media a inicios de 1970 en la Ciudad de México, y al hacerlo, permite que los espectadores se identifiquen o identifiquen a sus familias como parte de estas relaciones.

En referencia a los esfuerzos por historiar la figura del espectador, surgen entre los ochentas y noventas nuevas teorías cinematográficas que consideran las identificaciones sociales (sexo, género, edad, familia, clase social, religión, nación, etnicidad, y más adelante la orientación sexual) como factores que determinan la lectura e interpretación que realiza el espectador de una película.¹¹⁷ Los especialistas Stuart Hall y David Morley son quienes, a través de los estudios

¹¹⁴ Díaz Martín, "Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el *New Hollywood*"..., 22.

¹¹⁵ White. "Historiography and Historiophoty"..., 1194.

¹¹⁶ García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica"..., 108.

¹¹⁷ Palacio, "La noción de espectador en el cine contemporáneo"..., 78.

socioculturales, crean una “guía” para el estudio del espectador teniendo como puntos principales: uno, el espectador debe teorizarse en cada marco cultural e histórico; dos, el texto fílmico posee un significado relativo que va de la mano con la situación social del espectador, creando una dialéctica entre ambos; tres, la metodología debe basarse en observaciones empíricas.¹¹⁸

A finales del siglo XX e inicios del XXI, se entendía al filme como un texto complejo con tensiones ideológicas, escenarios conflictivos de discursos en pugna por la hegemonía, y como una práctica social y medio de representación que opera dentro de un sistema cultural.¹¹⁹ Peter Burke, especialista en historia cultural, afirma en *Visto y no visto* (2001) que "el significado de las imágenes depende de su «contexto social» [...] las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material".¹²⁰ Este libro se enfoca en la reivindicación de la imagen (ya sea pintura, fotografía o cine) como incitadora de interpretaciones y conocimientos para el historiador. En relación al cine, comenta que "una historia filmada, lo mismo que una historia pintada o escrita, constituye un acto de interpretación",¹²¹ ya que al director –en conjunto con los actores, equipo de rodaje, guionista, editor, etcétera– le interesa no sólo lo que sucedió, "sino también contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores".¹²² Burke solidifica la idea del cine como un lenguaje inserto en un medio social y sus ideologías, propuesto por Pierre Sorlin.

En su libro *El cine, una visión de la historia* (2003), Marc Ferro hace una selección de películas de varias décadas para sacar a relucir las conexiones del cine y su contexto. Él se centra en la relación pasado-presente que nos brindan los filmes históricos, los cuales pueden ser explícitos, como las películas-memoria que se basan en testimonios, o implícitos, como películas de ficción donde el

¹¹⁸ Palacio, "La noción de espectador en el cine contemporáneo"..., 85-6.

¹¹⁹ García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica"..., 109.

¹²⁰ Peter Burke. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (España: cultura Libre, 2005), 227.

¹²¹ Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico...*, 202.

¹²² Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico...*, 202.

entorno histórico sirve como marco de acción para la trama. Ferro considera al cine y a la televisión como reflejos de los acontecimientos, proyectando la forma de ver el mundo por los directores,¹²³ idea universalmente apoyada por historiadores, sociólogos y cineastas. Agrega: "Lo cierto es que ninguna buena película nos muestra la realidad como la conocemos comúnmente; solo muestra cómo la percibe un cineasta particular".¹²⁴ Aún así, la propuesta destacada de Ferro es que "el pasado evocado debe leerse como una transcripción de los problemas del presente".¹²⁵ Siguiendo sus señalamientos, la película de *Roma*, se posicionaría en ambas categorías, siendo una película-memoria que utiliza el contexto histórico como marco para la trama.

En los últimos años se ha dado una convergencia entre los *Film Studies* y la Historia, expresado en el texto de Andrew Spicer "Film studies and the turn to History" (2004), donde se afirma que los estudios de cine deben ser vistos desde la Historia cultural sin perder de vista las propiedades del filme, la industria cinematográfica y el cinema como una institución social.¹²⁶ Así mismo, José Óscar Ávila Juárez, en su ensayo "Historia y Cine, un diálogo necesario en busca de una mejor comprensión de la sociedad" (2021) menciona que el cine abre para el historiador una ventana para comprender la realidad social al cubrir todo el espectro social; "los filmes son documentos con sentido histórico al mostrar espacios y sentimientos en el tiempo".¹²⁷

A nivel nacional, las investigaciones sobre el cine comenzaron en la década de 1960, enfocado en reseñas de cine o con un enfoque sociológico, con

¹²³ Díaz Martín, "Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el *New Hollywood*"..., 26.

¹²⁴ Edward Dmytryk. *El cine. Concepto y práctica*. (México: Limusa Noriega Editores, 1995), 106.

¹²⁵ Marc Ferro. *El cine, una visión de la Historia*. (Madrid, España: Ediciones Akal, S.A., 2008), 163.

¹²⁶ Andrew Spicer (2004), citado en García Carrión, "De espectador a historiador: cine e investigación histórica"...108.

¹²⁷ José Óscar Ávila Juárez, "Historia y Cine, un diálogo necesario en busca de una mejor comprensión de la sociedad", en *Historia y Cine. Un acercamiento a sociedades contemporáneas de diversos continentes*, coord. José Óscar Ávila Juárez y Olivia Solís Hernández (Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía; Maestría en Educación y Desarrollo Profesional Docente; Cuerpo Académico 184, 2021), 30.

publicaciones como la revista *Nuevo Cine*. Es en 1969 cuando se inicia la publicación de *Historia documental del cine mexicano* por Emilio García Riera. Posteriormente, en los setenta y ochenta otros historiadores como Aurelio de los Reyes y Carlos Monsiváis publicaron trabajos historiográficos del cine, con títulos como *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* (1972) y *Breve historia de México* (1976), respectivamente. Es a partir del año 2000 cuando se diversificaron las investigaciones del cine –viendo su relación con otras disciplinas como la antropología, la semiótica, la filosofía, la hermenéutica, el psicoanálisis, la educación, entre otros–, llegando a publicarse en el país 450 títulos sobre cine del año 2000 al 2016, aún sin contar con un Instituto de investigaciones cinematográficas en el país.¹²⁸

Por todo lo anterior, se puede concluir que la importancia de realizar un trabajo historiográfico sobre el cine se basa en la constante que es la relación pasado-presente existente dentro y fuera de la película, pues representa un contexto histórico con lo siguiente: la vestimenta, la música, los diálogos, los muebles, los objetos y el paisaje. El mensaje que el director busca promover es finalmente una interpretación que le da la audiencia sobre diversas épocas y contextos, así como el impacto del contexto presente en la producción fílmica. Como menciona José Óscar Ávila Juárez:

El historiador debe valorar el aporte cinematográfico, revisar su acercamiento a la realidad social y evaluar la pertinencia para los usos historiográficos. Tiene que aprovechar su representación de un espacio y un tiempo histórico, para buscar comprender el andar de los individuos en el día a día, sus emociones y sensibilidades con respecto a la vida.¹²⁹

Yo sostengo el hecho de que actualmente nos encontramos en una era donde las pantallas no solo predominan, sino que son favorecidas. No creo que la palabra escrita desaparezca en un futuro próximo, pero ciertamente esta siendo lentamente relegada como el método para compartir información. Como se ha

¹²⁸ Lauro Zavala Alvarado, "Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo", *Miguel Hernández Communication Journal*, n°8 (2017), 53-4, 57, 60-1.

¹²⁹ Ávila Juárez, "Historia y Cine, un diálogo necesario en busca de una mejor comprensión de la sociedad"..., 33.

visto, la cultura e historia de diversas sociedades han sido plasmadas y representadas en la pantalla grande desde los fines del siglo XIX, dejando sus huellas para futuras generaciones, haya sido este su propósito o no. Como los autores presentados anteriormente mencionan, el cine no es un registro de la "realidad histórica", pero sí es una ventana hacia la sociedad y periodo representado, al estar inserto en un medio social y sus ideologías.

Como historiadores no podemos dejar de lado toda una veta de información por considerarla "meramente ficción". Es claro que debemos tomar ciertas precauciones al trabajar con el Cine, ya que, ciertamente, las películas muestran cómo el cineasta, guionista, editor, y/o productor ven y perciben el mundo. No obstante, ya sean creadas en la misma época que representan o sean retroactivas, sean ficticias o documentales, las películas dejarán un punto de vista sobre el pasado representado que dejará una marca en la memoria colectiva; en fin, los filmes pueden cambiar la forma en que recordamos la Historia.

Capítulo 2. El Nuevo Cine Mexicano, Cuarón y *Roma*

2.1. Nuevo Cine Mexicano

“El cine no debe ser una copia de la vida real, sino una interpretación de la misma”– Alfonso Cuarón.

Para poder realizar el diálogo entre la Historia y el Cine a través de la película *Roma*, se requiere comprender al guionista, fotógrafo, director y productor de la misma, ya que es su visión y mensaje el que será reflejado en el filme. Para comprender al autor, necesitamos primero conocer el contexto cinematográfico donde surge como director, el cine de los noventa e inicios del nuevo milenio. La biografía y trayectoria de Alfonso Cuarón será abordada en el siguiente apartado.

Como ya se mencionó, en la década de 1990 comenzó la tercera época del cine mundial, donde cada país experimentó un renacimiento, y México no fue la excepción. Es importante recordar que en este periodo, la producción cinematográfica del país decayó por la crisis económica iniciada en 1994 y la restricción de la exhibición pública de la pornografía. En los ochenta, el promedio de producción cinematográfica en México fue de 81 películas, más un promedio de 72 películas mexicanas estrenadas; mientras que en los noventa, la producción se redujo a 34 y se estrenaron en promedio 43 películas mexicanas. Ángel Miquel, en su artículo “Panorama del cine mexicano contemporáneo” (2006), afirma que la crisis de la industria privada “también tuvo raíces en el agotamiento de los dos géneros dirigidos al público popular de menos recursos en el que basaba su existencia: las comedias eróticas y las cintas de pistoleros”.¹³⁰ A pesar de esto, el cine logró renovarse y transformarse de manera radical gracias a tres elementos: el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), estímulos monetarios del Gobierno Federal como el Foprocine, y la incorporación de temáticas cercanas a

¹³⁰ Ángel Miquel, "Panorama del cine mexicano". *Inventio* 2, nº4 (2006), 81, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2540911>

la sociedad, lo que desembocó en la creación del ahora llamado “Nuevo Cine Mexicano”.

Siendo rigurosos, la etiqueta de “Nuevo Cine Mexicano” fue utilizada desde la década de los sesenta, como señalan José Felipe Coria y Gustavo García en su libro *Nuevo cine mexicano* (1997), argumentando que comenzó en 1964 con el lanzamiento de la convocatoria para el “Primer Concurso de Cine Experimental”. Según este esquema, el Nuevo Cine Mexicano "sería nada más que la consecuencia imprescindible de la estética vanguardista de la época de los sesenta o del lenguaje fílmico del llamado cine de autor europeo".¹³¹ Esto va de la mano con lo previamente mencionado por Felipe Cazals, quien afirmó que 1968 fue una partida sociocultural y política en México que causó un cambio en la forma de utilizar el cine. Además, María Dolores Pérez Murillo, en su artículo "El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas" (2013), menciona que el Nuevo Cine o *Cinema Novo* fue un movimiento de jóvenes cineastas de la década de los cincuenta y, sobre todo de los sesenta, que decidieron elevar el cine y convertirlo en el medio de expresión de una facción intelectual y progresista de la clase media latinoamericana, especialmente en Brasil y Argentina.¹³² Este cine buscó como principal escenario los exteriores, la realidad, tanto urbana como rural, desde donde surgió un cine popular, que convirtió al pueblo en protagonista, y que persiguió 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 erigió en actor de la transformación social de su propio entorno.¹³³

Mas la historia del cine mexicano no es lineal como lo proponen estos autores. Con esto en mente, se podría decir que es en los sesenta cuando comienza el cambio en el panorama cinematográfico mexicano y latinoamericano

¹³¹ Friedhelm Schmidt-Welle, "El callejón de los milagros y el nuevo cine mexicano", en *Nationbuilding en el cine mexicano*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr (Iberoamericana Vervuert, 2015), 185.

¹³² María Dolores Pérez Murillo, "El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas", *Boletín americanista*, n°66 (2013), 82.

<https://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/271821>

¹³³ Pérez Murillo, " El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas"...., 82.

en general, pero será en los noventa cuando realmente cambiará el proceso de producción y presentación de las películas, dando paso a un Nuevo Cine en México, manteniendo los valores y temáticas practicados por el *Cinema Novo* de 1960. Sin embargo, ésta es solo una teoría que debe ser investigada más a fondo en otro momento.

El historiador mexicano, Jorge Ayala Blanco, en su libro *La fugacidad del cine mexicano* (2001), define al Nuevo Cine Mexicano como aquel que "privilegia la invención formal sobre la espectacularidad y sobre los golpes bajos sentimentalistas, las primicias de un gran cine que no se realizará gracias a las instituciones sino a pesar de ellas".¹³⁴ Sabine Pflieger y Sabine Schlickers describen al Nuevo Cine Mexicano como aquél que no sólo "dinamiza viejos temas, sino que también se rebela contra estructuras añejadas y se atreve a retratar realidades sociales con una inusual frescura, tanto en el nivel de la narración como en el de los recursos cinematográficos empleados".¹³⁵ Añaden que el cine mexicano actual incorpora con mayor frecuencia "los temas que duelen a la sociedad en las películas ficcionales y factuales".¹³⁶

Para el crítico de cine mexicano y ex director de la Cineteca Nacional, Leonardo García Tsao, es en ésta década cuando revive el cine mexicano de calidad, anunciado por la publicación de *Rojo Amanecer* (1989). García Tsao comenta que este repunte fue gracias a dos factores: la participación estatal por medio del IMCINE, que cobijó la inversión financiera junto con otras productoras; y la reunión de tres generaciones de directores, guionistas, fotógrafos y demás técnicos, que enriquecieron la producción y crearon una gran variedad de géneros, intereses y estilos en el cine de los noventa.¹³⁷ La cineasta Carla González Vargas añade que es gracias a la preparación y posterior firma del TLCAN entre 1992 y 1994, que el sector cinematográfico mexicano representó un área de inversión

¹³⁴ Jorge Ayala Blanco. *La fugacidad del cine mexicano*. (México D.F., México: Editorial Océano de México, 2001), 17.

¹³⁵ Sabine Pflieger y Sabine Schlickers, "La Ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual". *La colmena*, nº74 (2012), 42, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5621>

¹³⁶ Pflieger y Schlickers, "La Ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual"..., 47.

¹³⁷ Leonardo García Tsao, "Los años del resurgimiento", en *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, Carla González Vargas (CONACULTA-IMCINE, Landucci, 2006), 9.

atractiva. Con la liberación del precio del boleto del cine por la nueva Ley Cinematográfica de 1992, la iniciativa privada tomó la resolución de invertir en éste sector, naciendo empresas como Cinemark (1994), Cinemex (1993) y Cinépolis (1994).¹³⁸ Agrega que "el cine mexicano se enfrentaba a un nuevo nicho de espectadores: la clase media y alta. Además de ser condicionado a competir en igualdad de circunstancias con producciones extranjeras".¹³⁹

Sin embargo, varios autores difieren con la idea del TLCAN como un factor que ayudó al cine nacional. Jaime Serra Puche, quien en 1993 fue secretario de Comercio y jefe de la representación mexicana, "dijo que en ese momento confiaron 'en la fortaleza' de la cultura nacional para enfrentar a los productos estadounidenses",¹⁴⁰ cosa que no sucedió.

Por su parte, Lucila Hinojosa Córdova, autora vocal sobre el tema, en su artículo "Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico" (2018), habla acerca de cómo el TLCAN realmente causó más problemas que soluciones. Compara la legislación de cine vigente hasta 1992, donde se establece que las películas nacionales podían ser exhibidas hasta en un 50% del total de pantallas a nivel nacional (cuota de pantalla), número que se reduciría a un 10% como resultado de las negociaciones posteriores al TLCAN. Agrega: "Esta apertura del mercado, los cambios regulatorios y las privatizaciones del sector trajeron consigo una gran crisis del cine mexicano en la década de los noventas".¹⁴¹ Hinojosa expone que fue en 1997, cuando el Gobierno federal implementó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) y el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (Eficine), como respuesta a la crisis de la producción, que comenzó la recuperación del cine nacional.

¹³⁸ Carla González Vargas, "Las rutas del cine mexicano", en *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, Carla González Vargas (CONACULTA-IMCINE, Landucci, 2006), 31.

¹³⁹ González Vargas, "Las rutas del cine mexicano"..., 32.

¹⁴⁰ Alberto Nájjar, "La batalla de México para proteger a su cine del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, el TLCAN", *BBC News Mundo*, 07 de diciembre de 2017, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42248728>

¹⁴¹ Lucila Hinojosa Córdova, "Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico", *Palabra clave* 22, n°3 (2019), 5-6.

En su tesis de doctorado, Rodrigo Gómez García concuerda con varios de los argumentos expuestos por Hinojosa, recalcando que el problema con el que se encontraron las películas nacionales fue la falta de interés y apoyo por parte de los exhibidores, gracias a la reducción de la cuota de pantalla. Mas afirma que en el ámbito de número de salas y su recaudación, los cambios traídos por el TLCAN fueron positivos, llegando a quedar en el cuarto lugar en el sector de exhibición del mundo en el año 2000.¹⁴² Textos como “El tratado de Libre Comercio de América del Norte y su impacto en la industria cinematográfica mexicana” de Juan Ramón Obón León, “*Güeros*: fragmentación social, agencia política y la industria mexicana del cine bajo el neoliberalismo” de Jacobo Asse Dayán y “El cine mexicano *post* TLCAN: 20 años de crisis y transformaciones” de Lucila Hinojosa Córdova, aportan el mismo análisis sobre una crisis neoliberalista en el cine mexicano de los noventa.¹⁴³

En resumen, mientras que es correcta la afirmación hecha por la cineasta González Vargas sobre el impulso a las salas de cine y su recaudación debido al TLCAN al abrir la industria cinematográfica a las empresas privadas, esta misma apertura afectó gravemente a la producción y exhibición de las películas mexicanas que debieron competir contra las estadounidenses, con tan solo un 10% de cuota de pantalla. Por otro lado, la creación de los diversos estímulos económicos de parte del Estado, fueron y siguen siendo clave para la realización, exhibición y distribución de nuevos trabajos de cineastas mexicanos, siendo este el caso de Alfonso Cuarón, quien produjo su *Ópera Prima* con apoyo del IMCINE.¹⁴⁴

Concretizando, las bases del llamado Nuevo Cine Mexicano se destacaron por hacer denuncia social, explorar desde otra perspectiva las relaciones humanas, además de capturar la esencia de la época con escenas memorables.

¹⁴² Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)”..., 289.

¹⁴³ Los análisis sobre los impactos del TLCAN en la industria son más visualizados en trabajos de economía política, se recomiendan leer las obras referenciadas para conocer más a profundidad sobre el tema, que no es central para esta investigación.

¹⁴⁴ Gómez García, “El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)”..., 275.

Si bien, la década comenzó plagada de películas en formato de video home del cine de frontera, sexy comedias y cintas de bajo presupuesto,¹⁴⁵ y a pesar del complejo panorama económico traído por las nuevas leyes neoliberales, surgieron nuevos e importantes cineastas contemporáneos como Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu, entre otros, los que más adelante cambiaron el rostro al cine nacional.

El Nuevo Cine Mexicano comprende lo siguiente: la pluralidad y el trabajo activo de los cineastas que comenzaron sus carreras a finales de los sesenta e inicios de los setenta; la generación siguiente de los ochenta, también llamada generación perdida; y a los jóvenes egresados de escuelas de cine, quienes debutaron profesionalmente entre los años de 1989 y 1991.¹⁴⁶ Alfonso Cuarón es parte de éste último grupo, aunque oficialmente no haya egresado de la escuela.

2.2. Alfonso Cuarón

Nacido el 28 de noviembre de 1961 en la Ciudad de México en una familia de clase media-alta, cuya casa estaba cerca de los Estudios Churubusco en la Colonia Roma, desde los 12 años estaba obsesionado con filmar todo lo que veía. Su madre lo apoyó en su proyecto de ser director, fue quien lo acercó a los libros de historia del cine, y a los cineclubs que existían en la Ciudad de México. Recibió formación en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), donde en 1983 creó dos cortometrajes: *Vengeance is Mine* y *Who's he, Anyway?*;¹⁴⁷ desertó en 1984 del Centro por no dejarle comercializar el primer corto. Al mismo tiempo estudió filosofía, carrera que tampoco finalizó.¹⁴⁸ En 1981, con tan solo 20 años, nació su primer hijo, Jonás, y Cuarón se olvidó de su sueño de hacer cine para buscar la forma de mantenerlo. Empezó a trabajar en el Museo Nacional de

¹⁴⁵ Andrei Maldonado, "Cine mexicano de los 90's: una década guerrillera", *Cinefagos* (blog), 28 de octubre de 2021, <https://revistacinefagos.blogspot.com/2021/10/cine-mexicano-de-los-90s-una-decada.html>

¹⁴⁶ García Tsao, "Los años del resurgimiento"... , 9.

¹⁴⁷ Adele Smith, et al. *Film. A World History*. (Barcelona, España: BLUME, 2009). 428.

¹⁴⁸ Fundación TELMEX TELCEL, "Alfonso Cuarón en México Siglo XXI "LO HACES TÚ"". Video de Youtube, 50:59. Publicado el 06 de septiembre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=2GKMAeSIAjU>

Arte; fue rescatado por el productor Fernando Cámara y el director José Luis García Agraz, quienes le ofrecieron un trabajo de asistente de director para una de sus películas. Al respecto, Marcela Valdés comenta que Cuarón fue “operador de consola, editor, asistente de producción, asistente de camarógrafo: aceptó todos los trabajos que pudo hasta que se estableció como el mejor asistente de director para las producciones extranjeras que se filmaban en México”.¹⁴⁹

En 1986, lo contrataron para dirigir seis y grabar cinco episodios de *La hora marcada*, una serie de suspenso de Televisa.¹⁵⁰ Igualmente, trabajó como asistente de dirección en producciones extranjeras y nacionales, colaborando en el filme *Nocaut*.¹⁵¹ Junto con su hermano, Carlos Cuarón, y el fotógrafo Emmanuel Lubezki, realizaron el largometraje titulado *Sólo con tu pareja* (1991), el que fue financiado por el IMCINE, y el cual se convirtió en un éxito global.¹⁵² La película es una comedia romántica de clase media urbana y moderna en torno a un publicista mujeriego en la Ciudad de México, quien cree falsamente tener SIDA. El crítico de cine, Leonardo García Tsao, comenta que esta película marcó las pautas y fórmulas para algunos títulos posteriores centrados en la comedia urbana, de enredos y con toque de humor negro.¹⁵³

A partir de esto, fue reclutado en 1993 por Sydney Pollack para que participara en Estados Unidos en la serie *Fallen Angels*, cuyo episodio ganó un premio CableACE a la mejor dirección.¹⁵⁴ Ya en Hollywood, dirigió *La Princesita* (1995) –adaptación de la novela de Frances Hodgson Burnett–, que le ganó sus primeras nominaciones a los Óscar, y *Grandes esperanzas* (1998) –adaptación del libro de Dickens–.¹⁵⁵ Regresó a México, donde montó la compañía

¹⁴⁹ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”, *The New York Times* (13 de diciembre de 2018), <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html>

¹⁵⁰ Adele Smith, et al, *Film. A World History...*, 428.

¹⁵¹ Carla González Vargas, *Las Rutas del cine mexicano contemporáneo 1990-2006*. (México D.F, México: Editor Landucci e IMCINE, 2006), 52.

¹⁵² “Biografía de Alfonso Cuarón”, *DeCine21* (2006), <https://decine21.com/biografias/alfonso-cuaron-57300>

¹⁵³ García Tsao, “Los años del resurgimiento”..., 20.

¹⁵⁴ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”.

¹⁵⁵ “¿Cuáles son todas las películas de Alfonso Cuarón? Desde “Sólo con tu pareja” hasta “Roma””, *N+* (2020), <https://www.nmas.com.mx/cultura/cuales-son-todas-las-peliculas-de-alfonso-cuaron-desde-solo-con-tu-pareja-hasta-roma/>

Producciones Anheló con el millonario Jorge Vergara, y junto a su hermano, Carlos Cuarón, escribió y dirigió el éxito *Y tu mamá también* (2001), un *road-movie* sobre dos jóvenes que viajan a la playa con una ciudadana española, quien les empuja a transgredir sus límites, el cual obtuvo el premio a la mejor película en el Festival de Venecia. La película muestra una realidad mexicana con comentarios sociales hechos por una voz en *off*. Paralelamente, Cuarón se consolidó como productor con títulos como *El asesinato de Richard Nixon* (2004) de Niels Mueller, *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero, y *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo Del Toro. Procedió a dirigir *Harry Potter y el Prisionero de Azkaban* (2003) –adaptación de la novela homónima de J.K. Rowling– e *Hijos de los hombres* (2006) – adaptación de la novela homónima de P.D. James–, donde utilizó nuevas técnicas para crear planos secuencia, “con la combinación de meticulosa coreografía, avanzada tecnología de cámara y un poco de edición digital”.¹⁵⁶

Es en 2013 cuando dirigió su éxito *Gravity*, coescrito con su hijo Jonás –con quien ya había coescrito un corto años anteriores–, que le galardonó tres Óscarés a mejor película, dirección y montaje.¹⁵⁷ La cinta cuenta la historia de la doctora Ryan Stone, una científica que parte al espacio para reparar un telescopio, debe intentar sobrevivir después de que una nube de basura espacial golpea su trasbordador. *Gravity* la realiza porque, en sus palabras, él ya no tenía dinero para pagar la renta, y su otro proyecto perdió su financiamiento tras la crisis financiera de 2008. Gracias al éxito de esta película, recolectando más de 700 millones de dólares, le permitió filmar lo que él quisiera. Al respecto comenta lo siguiente en una entrevista con *The New York Times*: “se me ofrecían películas más grandes con más presupuestos, más todo”.¹⁵⁸ Sin embargo, decidió crear su proyecto más personal a la fecha.

Si *Gravity* surge de una necesidad de sobrevivir, “*Roma* fue una necesidad más casi existencial de tratar de encontrar y reconectar, no solo reconectarme

¹⁵⁶ Adele Smith, et al, *Film. A World History...*, 428.

¹⁵⁷ “Biografía de Alfonso Cuarón”, *DeCine21*.

¹⁵⁸ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”...

sino más bien, reconciliarme con mis raíces, con lo que soy”.¹⁵⁹ Por esto mismo, *Roma* se convirtió en su proyecto más personal: “En realidad no sé cuándo empezó *Roma* y cuándo era nada más parte de ese proceso de memoria”.¹⁶⁰ En 2016, comenzó a filmar, y presentó la película en el Festival Internacional del Cine de Venecia en el 2018, donde obtuvo el León de Oro; y en el Festival de San Sebastián, donde la calificaron como “obra maestra”. Estas participaciones le ayudaron a impulsar su popularidad. Cuarón se inspiró en las mujeres de su infancia para producir “un retrato vívido del conflicto doméstico y la jerarquía social en pleno momento de agitación política”.¹⁶¹ Por esto mismo, se debe ponderar la importancia del retorno al régimen priista en el año 2012, y la desaparición de estudiantes a finales del 2014, condiciones similares a la vividas en el año de 1971 (año representado en el filme), para la producción y exhibición de *Roma*.

El nombre de Alfonso Cuarón había hecho historia unos años antes con *Gravity* al ser el primero mexicano en recibir el Oscar a Mejor Director, por lo que los críticos y el público general esperaba conocer su siguiente obra. Tras ser compartida la película, a pesar de ser una historia personal resonó con un amplio público, ya que, en palabras de Krauze, “varias generaciones tuvieron una infancia como la que reconstruye Cuarón pero solo él la ha llevado, proustianamente, al cine”.¹⁶² Asimismo, en entrevista con Noticias ONU, cuando se le pregunta a qué le atribuye el éxito y resonancia de *Roma* con el público a nivel internacional, dice lo que sigue:

La película habla de nuestra existencia como una experiencia de soledad que busca compañía, una experiencia común de soledad. Sólo las relaciones afectivas nos pueden dar algún sentido, creo que de ahí viene el impacto emocional y, después, cada persona y cada sociedad ven sus propias cosas.¹⁶³

¹⁵⁹ Fundación TELMEX TELCEL, “Alfonso Cuarón en México Siglo XXI “LO HACES TÚ”...”

¹⁶⁰ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio, febrero 2020, <https://www.netflix.com/mx/title/81085934>

¹⁶¹ “Roma, la aclamada película de Alfonso Cuarón, se exhibe en la UNAM”, *Cultura UNAM* (2018), <https://www.filmoteca.unam.mx/roma-la-aclamada-pelicula-de-alfonso-cuaron-se-exhibe-en-la-unam/>

¹⁶² Enrique Krauze, “Las vetas de Roma”, *Enrique Krauze*, 01 de abril de 2020, <https://enriquekrauze.com.mx/las-vetas-de-roma/>

¹⁶³ Carla García, “Alfonso Cuarón: la relación entre clase social y bagaje étnico es la misma en todo el mundo”, *Noticias ONU*, 20 de febrero de 2019,

Por otro lado, el equipo de producción se enfocó en compartir la película en todo el país, ya que para ser considerada para los Óscar, el filme necesitaba haber tenido su estreno en el cine antes de estar disponible en la plataforma de streaming. El equipo dialoga sobre los cuatro pasos de exhibición por los que pasaron para traer la película a la mayor parte de México, creando incluso hashtags en las redes sociales que le dio aún más visibilidad no solo a nivel nacional, pero internacional igualmente.

En todo caso, como dice el cineasta Alan Gutiérrez, “al final cualquier película que haga Cuarón siempre estarán los ojos del mundo encima”.¹⁶⁴ Además, Cuarón mismo dice que su película destaca “justamente por mis propias raíces, el cine que yo pude ofrecer es distinto al que hacen [en Hollywood]”.¹⁶⁵ Y aunque dudó que alguien se interesara en verla, definitivamente sobresalió entre las demás producciones. Es por todo lo anterior, en mi opinión, que éste largometraje le consiguió más premios y nominaciones que sus anteriores producciones, con tres Óscar a mejor película extranjera, director y cinematografía; ganó Oro por mejor película y Plata por dirección, edición, fotografía y guión en los Premios Ariel, y contó con un total de 255 premios.¹⁶⁶

Por otro lado, Cuarón creó la productora Esperanto Filmoj, compañía con sede en Londres, que tuvo créditos en las películas *Roma*, *Temporada de patos*, *El laberinto del fauno* y *Gravity*.¹⁶⁷

Podemos concluir que la mayoría de sus trabajos personales tienen temáticas de impacto social, que buscan mostrar una realidad de la sociedad mexicana o global; a la vez son historias cercanas a Cuarón, basadas en sus

<https://news.un.org/es/interview/2019/02/1451451#:~:text=Roma%20expone%2C%20entre%20otra%20cosas,pa%C3%ADs%20sino%20que%20son%20generalizados>.

¹⁶⁴ Mariana Perales, “¿Por qué *Roma* fue nominada al Oscar? Experto nos cuenta, *Conecta, Tecnológico de Monterrey*, 23 de febrero de 2019, <https://conecta.tec.mx/es/noticias/estado-de-mexico/educacion/por-que-roma-fue-nominada-al-oscar-experto-nos-cuenta>

¹⁶⁵ Fundación TELMEX TELCEL, “Alfonso Cuarón en México Siglo XXI “LO HACES TÚ”...”

¹⁶⁶ “Premios”, *IMDb* (s.f.), https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards/?ref_=tt_awd

¹⁶⁷ “About us”, *Esperanto Filmoj* (s.f.), <https://www.esperantofilmoj.com/about-us>

experiencias personales. Como bien dice: “muchas de las películas que he hecho, la verdad, la vida las ha dictado”.¹⁶⁸

Su estilo cinematográfico ha cambiado y evolucionado a través de toda su carrera. En sus inicios, tuvo lo que le llama su “etapa verde”, donde sus filmes estaban saturados de las tonalidades de dicho color. Al terminar *Grandes Esperanzas*, comentaría que tanto él como Lubezki, no tenían interés en realizar una película con *dollies*, disolvencias y *close ups* de nuevo.¹⁶⁹ Tras su éxito de *Y tu mamá también*, afirmaría que no realizaría una película similar porque “no quería repetirse en su trabajo”.¹⁷⁰ En *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* utilizó por primera vez el CGI, técnica que volvió a aplicar en *Hijos de los hombres*, donde comienza a darle más enfoque a la creación de tomas largas y continuas mezcladas con tomas digitales.¹⁷¹ *Gravity* fue más allá al ser rodada en 3D y con efectos especiales de última generación, creando su propia tecnología.¹⁷² Para la realización de *Roma*, dijo que “quería como cineasta cuestionarme los procesos de cómo he hecho cine, la manera convencional como lo he hecho, quería reinventar mi propio proceso entrado a un proceso donde yo no sabía cómo hacer las cosas”.¹⁷³ En general, su forma de trabajo siempre ha sido la renovación personal, en sus propias palabras: “I’m interested in new worlds, new universes, new challenges. I always said the only reason to make a film is not for the result but for what you learn for the next one”.¹⁷⁴ En definitiva, Alfonso Cuarón se ha mantenido firme en su palabra, su trabajo se transforma constantemente, buscando, e incluso, creando nuevas técnicas para transmitir su mensaje humanista. Personalmente, tras ver su filmografía considero que Cuarón ha logrado mejorar como director con cada película publicada, gracias al nivel de

¹⁶⁸ Fundación TELMEX TELCEL, “Alfonso Cuarón en México Siglo XXI “LO HACES TÚ”...”

¹⁶⁹ Carla González Vargas, *Las Rutas del cine mexicano contemporáneo 1990-2006*... 216.

¹⁷⁰ Luis Tovar, *CINEXCUSAS I. Cine mexicano 1999-2009*. (México: Ediciones Sin nombre, 2022), 248.

¹⁷¹ Emily Yoshida, “Career Arc: Alfonso Cuarón”, *Grantland*. (07 de octubre de 2013), <https://grantland.com/hollywood-prospectus/career-arc-alfonso-cuaron/>

¹⁷² Fabiola Ayala, “Alfonso Cuarón y la tecnología artesanal detrás de Gravity”, *Publimetro*. (02 de julio de 2013), <https://www.publimetro.com.mx/mx/tecnologia/2013/07/03/alfonso-cuaron-tecnologia-artesanal-detras-gravity.html>

¹⁷³ Netflix Latinoamérica, “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX”. Video de Youtube, 1:01:46, 17 de diciembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=4sQjKQKT5Lw>

¹⁷⁴ Emily Yoshida. “Career Arc: Alfonso Cuarón”...

detalle y pasión que inserta en sus proyectos; además de contar con amistades como Guillermo del Toro, Alejandro Iñárritu y Emmanuel Lubezki, entre otros, que lo impulsan y con quienes puede compartir y expandir sus ideas.

En todo caso, aunque su proceso como director haya sido uno de reinención personal, todas sus innovaciones cinematográficas fueron clave para el producto final que es *Roma*. Su trabajo con el CGI y la inteligencia artificial le permitió utilizarlos como herramientas clave para las tomas fotográficas y sonoras de todo el filme, como se explicará en el siguiente apartado.

2.3. La creación de *Roma*

Habiendo sido revisada la biografía y técnicas cinematográficas de Alfonso Cuarón –Director, Productor, Fotógrafo y Guionista–, es momento de analizar la película *Roma* con todos sus elementos internos y externos. En el capítulo anterior se concluyó que los trabajos personales de Alfonso Cuarón tienen temáticas de impacto social, y esta cinta es el ejemplo perfecto.

Filmada en digital, 65mm., a blanco y negro, del género cinematográfico “drama social”, protagonizada por Yalitza Aparicio y Marina de Tavira, le da vida a las memorias de la infancia de Cuarón en un contexto familiar, local y nacional. Lo que inició como una idea de crear un memorial a Leboria, la empleada doméstica que lo crió, se convirtió en un repositorio de la memoria para temas como las trabajadoras del hogar, las mujeres indígenas, la diferencia de clases sociales (enfocado en la clase media), el machismo, El Halconazo, e incluso, la cultura de la Ciudad de México en 1970 y 1971. El equipo detrás de la película contó con personajes como Gabriela Rodríguez y Nicolás Celis como co-productores, Adan Gough en la edición, José Antonio García en el sonido, Eugenio Caballero en escenografía, y Anna Terrazas en Vestuario.¹⁷⁵ Es una coproducción de Esperanto

¹⁷⁵ *Roma*, dirigida por Alfonso Cuarón, noviembre de 2018, <https://www.netflix.com/mx/title/80240715?source=35>

Filmoj y Participant Media, con apoyo del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica a través del Imcine.¹⁷⁶

En relación a la decisión de presentar la película en blanco y negro, Cuarón comenta que “es la manera en que tenía sentido. No entiendo esta película a color”.¹⁷⁷ Sergei Eisentein en su libro *El sentido del cine* (1999) comenta que el color “ha sido (y es todavía) utilizado para *decidir* el asunto de la *correspondencia auditivo-pictórica, absoluta o relativa*, y como exteriorización de *emociones humanas* determinadas”.¹⁷⁸ Por otro lado, Edward Dmytryk asegura en su libro *El cine. Concepto y práctica* (1995) que “el cine en color es más indulgente y menos demandante que el cine en blanco y negro”.¹⁷⁹ Hoy día, éste cine se ha utilizado como un recurso narrativo donde tradicionalmente evoca escenas del pasado, o atmósferas nostálgicas y melancólicas; para darle a las imágenes un sentido atemporal; para crear intriga, misterio o abstracción; o para crear composiciones más limpias y minimalistas.¹⁸⁰ Para el caso de *Roma*, es claro que la ausencia de colores servirá para evocar el pasado, sin embargo, Alfonso Cuarón decidió utilizar el formato digital 4K enteramente, eliminando por completo el grano, ya que “yo no quería una fotografía en blanco y negro nostálgica, no quería hacer una película que pareciera una película de los sesenta o los cincuenta. Yo quería que fuera una película que pareciera del 2018, pero en blanco y negro”. Quizá, lo hizo con la intención de eliminar ese subjetivismo que podría tener al presentar un tema tan personal, ya que comenta que buscaba realizar una película objetiva. Por esto mismo, utilizó el formato abierto de 65 mm y la técnica del paneo en muchas escenas –en lugar de *close-ups* de los personajes–, en sus palabras “no hay nada más objetivo que un movimiento paralelo a la distancia”. Lo que sí demuestra es que la mirada funge como una mirada *hacia* el pasado y no el pasado mismo.

¹⁷⁶ Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*. (México: IMCINE y Secretaría de Cultura, 2019), 56.

¹⁷⁷ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

¹⁷⁸ Sergei Eisenstein, *El sentido del cine*, 8ª edición en español. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1999), 64.

¹⁷⁹ Edward Dmytryk, *El cine. Concepto y práctica*. (México: Limusa Noriega Editores, 1995), 107.

¹⁸⁰ Sony, “El blanco y negro en la cinematografía”, *Alpha universe* (s.f.) <https://www.sony.com.ar/alphauniverse/stories/el-blanco-y-negro-en-la-cinematografia#:~:text=Muchas%20pel%C3%ADculas%20se%20valen%20del,o%20lugar%20diferente%20del%20real>.

A pesar de que la trama sea parcialmente ficción, Alfonso Cuarón intentó replicar una realidad que conoció de niño en su guión, sin enfocarse en crear actos y sin modificarlo tras haberlo finalizado; posicionándose en un año que le impactó y del cual hay varias fuentes, para darle un mayor sentido y orden a la historia. Cuarón cuenta su proceso de filmación en el documental *Camino a Roma* (2020), realizado por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio para la plataforma Netflix, donde agrega lo siguiente: “Primero nacieron los momentos que íbamos a retratar, y después se fue dando la historia a partir de esos momentos”.¹⁸¹ Por lo aquí expresado se podría caracterizar a esta película como “Cine de autor”, entendiendo a este como uno que ignora el carácter popular –hollywoodense– de cine y donde el director tiene un papel preponderante (casi todopoderoso), dando una visión exclusivamente suya a un guión propio, y quien hace de la obra la extensión de su universo personal, enfrentándolo con el mundo exterior.¹⁸²

Menciona que uno de los pilares de la película es la memoria, por lo que se permitió “perderse” en sus recuerdos.¹⁸³ Buscó tomar el mayor detalle de su memoria y plasmarlo, reproducir todo como fue en su momento, cotejando no solo con Leboria y su familia, sino también estudiando las fotografías y películas de la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971.¹⁸⁴ Repite en varias entrevistas que el guión fue hecho en tres semanas, nunca fue alterado y nunca fue compartido a ningún actor o miembros del personal, ya que “sólo quería preservar la pureza de estos recuerdos”,¹⁸⁵ llegando incluso a reproducir vestuarios, calles, anuncios, muebles, edificios, sonidos y ambientes al milímetro de cómo los recordaba o como se ven en fotografías de la época. Necesariamente usó fuentes históricas primarias para acercarse al contexto, y a la vez, posicionar sus recuerdos con hechos más factibles de la realidad. La memoria y los recuerdos de Cuarón pasan de ser meramente abstractos a una entidad física; tal como lo comenta Itzel Arely

¹⁸¹ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

¹⁸² Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, editado por Rita Eder (México: MUAC-UNAM, 2014), 134.

¹⁸³ BAFTA Guru, “Alfonso Cuarón|BAFTA Screenwriter’s lecture series”. Video de Youtube, 1:24:51, publicado el 23 de enero de 2019, <https://youtu.be/4EvkzXMPGns?si=46TSmmCmXqmbVuY8>

¹⁸⁴ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

¹⁸⁵ BAFTA Guru. “Alfonso Cuarón|BAFTA Screenwriter’s lecture series”...

Rodríguez Cancino: “La forma en que las personas ‘recuerdan el pasado’ es haciendo”.¹⁸⁶

En relación a la memoria y la Historia, de acuerdo con Dominick La Capra, la relación entre ambas es compleja “estos conceptos no constituyen una oposición binaria, ni tampoco se diluyen entre sí”.¹⁸⁷ Para Jacques Le Goff, la memoria es la materia prima de los historiadores;¹⁸⁸ añade que “el proceso de la memoria en el hombre hace intervenir no sólo la preparación de recorridos, sino también la relectura de tales recorridos”.¹⁸⁹ El Sociólogo Maurice Halbwachs concuerda al comentar que el recuerdo es, “en gran medida, una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados del presente, y preparada de hecho con otras reconstrucciones realizadas en épocas anteriores”.¹⁹⁰ Esto mismo es lo que Alfonso Cuarón realiza en *Roma*, utiliza sus recuerdos y las memorias de sus familiares junto con las fuentes históricas para reconstruir la Ciudad de México en la que creció.

Es necesario aclarar que, de acuerdo con Halbwachs, cada grupo social crea su propia memoria colectiva (donde se ve inserta la memoria individual), y ella se mantiene dentro de los límites de dicho grupo,¹⁹¹ la familia siendo un claro ejemplo. Laura Adriana Hernández Martínez añade que la memoria familiar tiene recuerdos propios que, “aunque aluden a acontecimientos que han sido relevantes para esa familia, también se relacionan con recuerdos de otros colectivos sociales”.¹⁹² Ninguna memoria está aislada, esto quiere decir que lo que comenzó como un proyecto de la memoria de Cuarón como individuo, prontamente

¹⁸⁶ Itzel Arely Rodríguez Cancino, “La memoria de la guerra. Análisis de la película “La Tumba de las Luciérnagas”” (comunicación presentada en V Coloquio de Historia y Cine: distintos enfoques sobre realidades contemporáneas, Querétaro, 7-8 de diciembre de 2023).

¹⁸⁷ Carolina Ibarra, “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”..., 37.

¹⁸⁸ Ana Carolina Ibarra, “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”, en *Memorias (in)cógnitas: contiendas en la historia*, coord. por Maya Aguiluz Ibarquén y Gilda Waldman M. (México: UNAM, Centro de Investigaciones Intredisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2007), 24.

¹⁸⁹ Jean-Pierre Changeux, en Jacques Le Goff, *El orden de la memoria* (España, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991), 132.

¹⁹⁰ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, 1ª edición española. (España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 71.

¹⁹¹ Halbwachs, *La memoria colectiva* ..., 26, 85.

¹⁹² Hernández Martínez, “Biografía y memoria familiar”..., 168.

evolució. *Roma* no solamente se centró en la vida familiar de Cuarón, también habla de una cicatriz personal y una social, con elementos que son perpendiculares y abordan ambas.¹⁹³ Como menciona Halbwachs: “la vida de un niño se sumerge más de lo que pensamos en los medios sociales”,¹⁹⁴ así como el poder de algunos acontecimientos nacionales para modifican todas las existencias.¹⁹⁵ Precisamente, al director le interesa la relación del sujeto y su contexto, por lo que se enfoca en momentos que marcan la vida de un individuo y de la sociedad en general, menciona que “quería crear una película que mirara al pasado a través del prisma del presente, una experiencia objetiva, vista desde la comprensión que tiene como adulto”.¹⁹⁶

Roma muestra entonces los momentos que más impactaron la juventud de Alfonso Cuarón, como atestiguar un incendio, casi matar a su hermano, y sobre todo, la masacre de estudiantes y el abandono de su padre. Es posible que el filme mismo funcionó como una forma de catarsis para comprender y soltar estos traumas de su niñez; él mismo lo dijo, buscaba una “reconciliación” con su pasado. Aunque sea un proyecto íntimo y personal, no se debe desvalidar su memoria, y el impacto que generó en un amplio número de espectadores. Aún así, debemos cuestionarnos qué tanta ficción (verosímil) hay en la reconstrucción, interpretación y explicación que hace Alfonso Cuarón del pasado.

Encarna García Monerris menciona que “el historiador también hace uso de la imaginación cuando trabaja en la reconstrucción del pasado”.¹⁹⁷ Entonces, así como el historiador establece qué hechos o procesos son significativos y cuáles no, así el cineasta seleccionará las escenas y secuencias que presentará; así

¹⁹³ Vampiro Cósmico. “Clase Magistral de Alfonso Cuarón en el 16º Festival Internacional de Cine en Morelia”. Video de Youtube, 1:10:24, publicado el 25 de octubre de 2018, <https://youtu.be/mlw8prv-WHQ?si=9QHb7mG0HXsazONG>

¹⁹⁴ Halbwachs, *La memoria colectiva...*, 70.

¹⁹⁵ Halbwachs, *La memoria colectiva...*, 78.

¹⁹⁶ Kristopher Tapley, “Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind ‘Roma’”, *Variety*, 23 de octubre de 2018, <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>

¹⁹⁷ Encarna García Monerris, “*La Regenta*. ¿Versión original?”, en *Historia y Cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, editado por Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo Hernández (Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico, 2015), 84.

Cuarón eligió los recuerdos y memorias. Y, de acuerdo con Hayden White, las secuencias, el uso de montaje y los primeros planos “pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito. [...] puede seguramente hacer todas las cosas que Jarvie consideraba que constituían la esencia del discurso histórico.”¹⁹⁸ Por su parte, Marc Ferro dice que:

La especificidad de la Historia en el cine de ficción es la forma que toma la inventiva del director. Su genio consiste, creo, en lo que imagina para devolverle al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que dé cuenta de una situación que la rebasa, ya sea un marco de acción que funcione como microcosmos revelador, ya sea un pequeño hecho de la vida cotidiana que permita extraer lo que no se dice ni se ve en una sociedad.¹⁹⁹

Por todo esto, desde mi punto de vista, *Roma* no está tan alejada de ser considerada un trabajo histórico como lo es una biografía. Primero, uno de los objetos de la Historia es tender un puente entre el pasado y el presente,²⁰⁰ y ésta, como se anotó en la propuesta metodológica, se compone del recuerdo colectivo. Segundo, para que se llegue a la realidad histórica, el recuerdo tendrá que salir de sí mismo y del grupo; la Historia lo convierte en algo universal, objetivo e imparcial.²⁰¹ No pretendo afirmar que todo lo presentado en la pantalla por Cuarón cumple con las últimas tres características. Sin embargo, el mismo director afirma la importancia que tuvo el diálogo pasado-presente con sus recuerdos en la creación de la película. Además, en palabras de Milada Bazant, en la elaboración de una biografía, el historiador oscila entre lo verdadero, lo verosímil y lo ficticio, “entre lo que en realidad sucedió y en lo que piensa, casi está seguro, por toda la enorme información que tiene entre manos, que también pudo haber sucedido”.²⁰²

Si los historiadores aceptan una verdad-ficción en lo escrito, ¿qué nos detiene de aceptar aquello mismo en una biografía fílmica—hasta cierto límite—? En

¹⁹⁸ White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica...*, 222.

¹⁹⁹ Marc Ferro, “La Historia en el cine”, *ISTOR* V, nº20 (2005), 11.

²⁰⁰ Halbwachs, *La memoria colectiva...*, 80.

²⁰¹ Halbwachs, *La memoria colectiva...*, 85.

²⁰² Milada Bazant, “Retos para escribir una biografía”, *Secuencia*, nº100 (enero-abril 2018): 64-5, 76.

mi opinión, Cuarón ha realizado un trabajo parahistórico²⁰³ en donde reconstruye el pasado haciendo uso del método histórico: buscó y recopiló fuentes orales, fotográficas y escritas, tanto primarias como secundarias, analizó su validez y las contrastó entre sí y con sus propias memorias para acercarse a la “realidad”. En palabra de Encarna García Monerris, “ver una película nos permite vivir la experiencia indirecta de una época y un lugar diferentes”.²⁰⁴ No hay razón por la que una representación filmada no sería tan analítica y realista como cualquier relato escrito. En fin, eso es lo que pretende probar esta investigación.

Continuando con la creación de la película, es en 2016 cuando comenzó la filmación de *Roma*, se grabó en orden cronológico, el rodaje duró poco más de 110 días y, espacialmente, se filmó mayoritariamente en la Ciudad de México, sobre todo en Tepeji #22 en la Colonia Roma, inmueble gemelo a la casa de la infancia de Alfonso Cuarón (en el #21);²⁰⁵ otras localidades fueron creadas desde cero como la calle de la Avenida Baja California con Insurgentes y un hospital del Seguro Social. Utilizó una combinación de actores profesionales y no profesionales, además de poner mucha atención en los extras de cada escena, haciendo una separación demográfica para imitar la estética visual del periodo. Para Cuarón, el montar las escenas era lo más importante por su pretensión de querer retratar un momento “de verdad”. Por lo mismo, los actores tenían ciertas libertades, no ensayaban mucho, y ninguna toma era igual a la otra;²⁰⁶ se buscaba autenticidad en sus interpretaciones. La película se caracteriza por largos planos secuencia, que son una particularidad de la cinematografía de Cuarón, con la misma finalidad de tener un ritmo más fluido y natural.

En la parte de post-producción, Alfonso Cuarón y su equipo hicieron uso del VFX (pantallas verdes y azules) para reconstruir el paisaje de la ciudad en los setenta, igual que edificios específicos como el Centro Médico o el tranvía en la

²⁰³ Parahistoriografía es un término acuñado por Álvaro Matute (2005), para definir aquellos documentos que sí contiene elementos historiográficos, pero no todos los requeridos; añade que una novela y un tramo autobiográfico son magníficos ejemplos de documentos parahistoriográficos.

²⁰⁴ García Monerris, “*La Regenta*. ¿Versión original?”..., 88.

²⁰⁵ Redacción El Universal. “¿Quién vive en la casa donde se filmó “Roma”?”, *El Universal*, 26 de enero de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/quien-vive-en-la-casa-donde-se-grabo-roma/>

²⁰⁶ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

Avenida Insurgentes. Igualmente la iluminación y las sombras fueron un elemento resaltado gracias a los efectos especiales que oscurecían ciertas zonas, cambiaban la exposición de la toma, o hacían énfasis en algunas luces, todo con el fin de dar un efecto natural.²⁰⁷ En la parte sonora, tuvo el apoyo del equipo de Dolby Atmos, donde se utilizó la ubicación sónica para darle capas a los sonidos así como mover los sonidos según los objetos o personas se muevan en la pantalla, y así crear todo un entorno dinámico, dándole más realismo a la película.²⁰⁸

La cinta fue presentada por primera vez en el 75º Festival Internacional del Cine en Venecia, donde ganó el León de Oro. En 2018, la industria cinematográfica mexicana se encontraba entre los primeros lugares de producción mundial, produciendo 186 películas, exhibiendo 115 en salas comerciales y 65 en la Cineteca Nacional. El preestreno tuvo lugar en la Ciudad de México, durante la primera semana de septiembre de 2018, en el Cinemanía Loreto y Cine. A partir del 21 de noviembre se exhibió en la Cineteca Nacional, donde rompió record con la asistencia de 32 436 espectadores,²⁰⁹ el Cine Tonalá y Cinemanía de la Ciudad de México. Por la alta demanda, tan solo ocho días después se unieron cinco salas más en la capital del país y Oaxaca, y para el 6 de diciembre ya se contó con 100 salas en 30 estados de la República. El 12 de diciembre, se agregaron 12 espacios, para llegar a 31 entidades con un total de 112 salas.²¹⁰ Fue hasta el 14 de diciembre de 2018 que se publicó y distribuyó oficialmente en la plataforma de Netflix, donde se mantiene hoy en día, y en menos de un año, alcanzó 3.6 millones de reproducciones en Netflix México.²¹¹ El crítico de cine, Isaac León Frías, comenta que “su difusión en Netflix le permitió una amplia campaña publicitaria que facilitó su breve estreno en muchos países antes de su

²⁰⁷ *Memory and imagination: The look of Roma*, producido por Kim Hendrickson, (Estados Unidos de América: The Criterion Collection, 2019), DVD.

²⁰⁸ *The sound of Roma*, producido por Kim Hendrickson, (Estados Unidos de América: The Criterion Collection, 2019), DVD.

²⁰⁹ Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*, 49.

²¹⁰ Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*, 56.

²¹¹ Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*, 60.

lanzamiento en streaming y la catapultó a las candidaturas de los Premios Óscar”.²¹²

Otra parte de la estrategia de exhibición de *Roma* fue la habilitación de los Cinemóviles, salas itinerantes instaladas en la parte trasera de un tráiler, con capacidad para 91 espectadores. De acuerdo con el Instituto Mexicano de Cinematografía, “en su primera etapa llegaron a 12 localidades en los estados de Oaxaca, Veracruz, Morelos y Tabasco. En la segunda fase, a partir de febrero de 2019, se cubrieron Jalisco, Guanajuato e Hidalgo con 10 localidades más”.²¹³ Además, se mantuvo comunicación en las plataformas de Facebook, Instagram, Twitter y una página web, acumulando más de 204 mil seguidores. Se convirtió en todo un fenómeno que cruzó fronteras, por la estética y los temas de la sociedad que presenta el filme.

La película ha ido más allá de ser un recuento de momentos personales de Alfonso Cuarón, abriendo conversaciones sobre las condiciones de empleadas domésticas y la manera en que se trata a las minorías. Noticias ONU señala que *Roma* expone la discriminación racial y de clase que existe en México, la cual se acentúa contra los indígenas. De acuerdo a Carla García, “la acogida que la película ha tenido a nivel internacional sugiere que los problemas que toca no son exclusivos de un país, sino que son generalizados.”²¹⁴ Cuentan los productores, Gabriela Rodríguez y Nicolás Celis, que lograron trabajar con la Alianza de Trabajadores Domésticos, proyectándoles la película a ellos, a senadores, a los patrones de los trabajadores “porque queríamos que comprendieran lo importante que son los derechos de los trabajadores domésticos”.²¹⁵ Como consecuencia, en diciembre de 2018, la Suprema Corte de Justicia de la Nación determinaría que era inconstitucional y discriminatorio que los empleadores no estuviesen obligados

²¹² Isaac León Frías, “Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*”, *InMediaciones de la Comunicación* 16, n°1 (2021), 4.

²¹³ Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*, 59.

²¹⁴ Carla García, “Alfonso Cuarón: la relación entre clase social y bagaje étnico es la misma en todo el mundo”...

²¹⁵ *Roma brings us together: the theatrical tour in México*, producido por Kim Hendrickson, (Estados Unidos de América: The Criterion Collection, 2019), DVD.

a inscribir a las empleadas domesticas el Instituto Mexicano de Seguridad Social.²¹⁶

Roma también ha ayudado a romper paradigmas, si la historia de Cleo resonó por todo México, la historia e imagen de la actriz, Yalitza Aparicio, una mujer indígena del estado de Oaxaca, ha dejado huella a nivel internacional. Celis comenta: “Creo que la primera reacción de la gente fue: Me estoy viendo. No he visto un personaje así en una película, en una serie de TV, en una revista, en ningún lado. Veo a Yalitza y veo que se me parece”. Y no solo es la imagen, pero la lengua también, el uso de mixteco en la película no solo remarca el hecho que en México existen lenguas indígenas, sino que, en un país donde hablar dichas lenguas es visto negativamente, las realza. Yalitza declaró que la película representó “una oportunidad para que se valore nuestro lenguaje, nuestra identidad, nuestra cultura”.²¹⁷

Ella ha aparecido en portadas de revistas de circulación nacional, como *Vogue*, además de haberse presentado ante la ONU el Día Internacional de la Mujer, para hablar sobre la importancia de los derechos de los trabajadores domésticos. De acuerdo a Nicolás Celis, ella está abriendo las puertas a las nuevas generaciones, “ella dignifica a sus culturas, a sus comunidades. No hay nada malo en ser diferente. Y en un país tan clasista y racista, me parece que es algo muy importante e histórico”.²¹⁸

2.4. Trama de *Roma*

La acción de la película tiene su centro en una casa familiar situada en la calle Tepeji N° 22, en la colonia Roma, en un sector residencial de las clases media y media-alta de la capital mexicana. Se narra un año de la vida de la familia de dicha casa, a principios de 1970. El personaje principal es Cleo, una empleada doméstica en la casa de Sofía y su esposo Antonio, quienes tienen cuatro hijos

²¹⁶ Organismo Internacional de Juventud para Iberoamérica, “‘Roma’, más allá de la pantalla grande”, *oij.*, 25 de febrero de 2019, <https://oij.org/roma-mas-alla-de-la-pantalla-grande/>

²¹⁷ Emma Martinell Gifre, “Reacciones ante *Roma* de Alfonso Cuarón: no sólo una película”, *Diseminaciones* 2, n°3 (2019), 184.

²¹⁸ *Roma brings us together: the theatrical tour in México*, producido por Kim Hendrickson.

pequeños. En la casa se encuentra la madre de Sofía, Teresa, y otra empleada doméstica, Adela. Ambas empleadas son de origen indígena, oaxaqueñas, y hablan tanto español como su lengua materna, el mixteco.

El desglose a continuación se centrará en las secuencias más simbólicas, desde mi punto de vista, que permitirá al lector que no haya visto el filme, comprender el análisis. La película abre con un paneo que sigue a Cleo mientras realiza sus tareas de limpieza y cuidado de los niños, junto con Adela. Así pasan los primeros minutos, acompañando a Cleo en sus labores y relaciones diarias con la familia, como lavar ropa, dar de cenar, acostar a los niños, entre otras actividades domésticas.

Al día siguiente, seguimos a Adela y Cleo en su día libre, donde corren por las calles para comer en “La casa del pavo”, mientras esperan a sus citas, que las llevan al cine. Sin embargo, Cleo se va con su pareja, Fermín, a una habitación, donde él le enseña su habilidad con las artes marciales. Con un corte regresamos a un día laboral con Cleo, donde el doctor Antonio, tras despedirse de su esposa e hijo menor, se va de la casa con rumbo a Canadá. La siguiente escena pinta un panorama similar con Cleo comentándole a Fermín que cree estar embarazada, a lo que él responde con una excusa de ir al baño, del cual no regresa.

El plano cambia a un día lluvioso y de granizo, donde la madre, Sofía, avisa a sus hijos que su padre se tardará en regresar a la casa, y donde posteriormente Cleo le avisará a Sofía de su embarazo. Con un corte viajamos al interior del auto donde la señora Sofía y Cleo están de camino al hospital. Por estar en sus propias preocupaciones familiares, Sofía causa un pequeño accidente automovilístico, mas logran llegar a su destino, donde Cleo tiene una cita con la ginecóloga mientras Sofía habla con el compañero de trabajo de su marido.

Con un corte saltamos en el tiempo y espacio al festejo de Año Nuevo, en una hacienda familiar a las afueras de la Ciudad de México. Seguimos a Cleo, quien se encuentra embarazada, y otra empleada doméstica, Benita, quienes ordenan cosas y cuidan a los niños, mientras los adultos tienen su propia diversión. En medio de las celebraciones, Benita lleva a Cleo a otra zona de la casa, donde se encuentran los demás trabajadores de la hacienda celebrando a

su manera. En su regreso, Cleo ve los inicios de un incendio a lo lejos, al que nos acercamos con un corte. Todas las personas se unen para apagar el fuego que rápidamente se expande. La última escena en la hacienda es una caminata con los niños por el cerro y jugando, y Cleo piensa sobre su pueblo natal en Oaxaca por la similitud que tiene ese lugar.

Otro corte, otro salto. De regreso en la casa de Tepeji, la familia decide ir al cine a ver *Atrapados en el espacio*. En su caminata de ida, el hijo mayor y su amigo corren sobre la Avenida Insurgentes hacia el cine, seguidos por una Cleo preocupada. Al llegar, se ve brevemente al doctor Antonio saliendo del cine con otra mujer. Más adelante, una transición nos lleva adentro de un camión el cual llega a Nezahualcóyotl, a las afueras de la ciudad, donde con una toma panorámica vemos a la comunidad en malas condiciones. Cleo va caminando por la misma, donde con un *tracking* se nos muestra sus casas y las personas que viven en la zona; busca a Fermín –quien la dejó embarazada–, y con ayuda logra llegar a un estadio de futbol donde hay un grupo de hombres entrenando artes marciales. Un plano muestra a tres hombres de corte militar, tanto mexicanos como estadounidenses, que están observando el entrenamiento. Al final, Fermín niega ser el padre y amenaza a Cleo para que lo deje en paz.

De regreso a la casa, Cleo limpia mientras de fondo se escucha a la señora Sofía hablando por teléfono sobre su esposo, quien recientemente la ha abandonado y no le ha mandando dinero; con un paneo vemos que uno de los niños se acerca a escuchar la conversación de su madre, pero es sorprendido y obligado a secretar. La siguiente escena muestra a Cleo acomodando ropa, en donde ve el anillo que ha dejado el doctor Antonio. La hija, Sofía, le llama para romper una pelea entre sus otros hermanos, la cual termina en uno lanzando una pelota contra el otro, y Cleo abrazando a la niña para reconfortarla. Esa misma noche, al llegar la señora Sofía, quien rompe un trozo de pared y rasga el auto por su estado de ebriedad, le dice a Cleo “Estamos solas. No importa lo que te digan, siempre estamos solas”, y se retira a su habitación. Cleo y Adela cierran la puerta y se van.

Saltamos a una escena dentro del auto en las calles de México con el chofer, donde van la abuela Teresa y Cleo, y pasan cerca de una manifestación de estudiantes. Tras estacionarse, hay un paneo que sigue a los tres por las calles, mostrando a policías armados que se encuentran a los lados de la manifestación. Dentro de la mueblería se da una breve conversación antes del paneo por la ventana del establecimiento, donde se ve de lejos a los estudiantes siendo golpeados, perseguidos y asesinados. En la conmoción, la fuente de Cleo se rompe y los siguientes planos nos muestran a Cleo pasando las calles donde hay más estudiantes siendo perseguidos y asesinados, hacia el auto hasta el hospital, donde nace su bebé muerta.

Se retorna a la casa, donde Cleo con Adela siguen realizando sus tareas diarias. Sofía anuncia a sus niños que irán a la playa de Tuxpan en Veracruz e invita a Cleo a vacacionar con ellos. Corta a la familia llegando a la playa, donde Cleo les ve de lejos; en el hotel ella apoya a la madre a cuidar de los niños. Se pasa a un restaurante donde Sofía revela la realidad de la separación. La última escena en la playa (considerada como el clímax de la película) es un paneo siguiendo a Cleo, quien ha sido encargada de cuidar a los niños. Al notar que han entrado a una zona muy profunda y que comienzan a ahogarse, ella entra al mar y salva sus vidas. La escena concluye con Cleo cayendo en la arena con los niños, y la madre con sus otros hijos entran del otro lado de la toma para todos abrazarla.

La última escena nos retorna a la calle de Tepeji, donde Adela recibe a la familia, quien sube y, con un paneo, vemos a los niños yendo a sus nuevas habitaciones reacomodadas; Cleo deja las cosas de la familia en sus cuartos y comienza a limpiar y recoger, mientras la familia se sienta a la tele y le piden aperitivos. Seguimos a Cleo arriba, pasando por la cocina hasta la azotea donde va a lavar las sábanas sucias que ha recogido. La película finaliza con la toma fija del cielo, mientras aparece el título y los créditos.

3. Análisis Histórico-fílmico

3.1. Adentro del universo de *Roma*. Panorama de México, 1960-1970

“La película no me interesaba meramente como un mosaico de recuerdos personales. A mí me interesaba eso en el contexto del México en el que crecí”. – Alfonso Cuarón, 2020.²¹⁹

En este apartado se realizará una revisión historiográfica del contexto recordado por Alfonso Cuarón y presentado en el filme, la realidad de las familias de clase media y de la asistencia doméstica a finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta, además del momento de represión social vivido por la sociedad mexicana en aquellas fechas: El Halconazo.

La película se desarrolla entre los últimos meses de 1970 y comienzos de 1971; es decir, entre la etapa final del sexenio gubernamental de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños –presidente de México desde diciembre de 1964 hasta noviembre de 1970– y los primeros meses del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, cuya presidencia se extendió hasta 1976. Ambos salieron del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó México durante varias décadas en forma ininterrumpida. Sin embargo, hubo un claro intento de separación por parte de Luis Echeverría debido a la Matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Ese fue el momento en que la sociedad dejó de creer en el sistema del PRI, por lo que Echeverría se postuló como una “nueva página” para el país, como se explicará más adelante.

Mientras que durante 1940 y 1950 se dieron movilizaciones obreras, durante los sesenta fueron sectores específicos de las clases medias los que criticaron el régimen y demandaron más participación política. Al respecto, Rogelio Hernández Rodríguez en el libro *América Latina en la historia contemporánea. México Tomo 5 1960-2000, la búsqueda de la democracia* (2012) señala lo que sigue: “Estos movimientos mostraron no solo que el sistema no tenía canales adecuados y particulares para esos sectores sino, lo más grave, que tampoco era

²¹⁹ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

capaz de responder política e institucionalmente, sino con la violencia.”²²⁰ Las políticas represivas de Díaz Ordaz, que culminaron en la masacre de Tlatelolco, fueron el mejor reflejo del gran abismo existente entre el aparato político y los de estudiantes y maestros. Dicha represión rompió la confianza del pueblo en el sistema del PRI, marcó un cambio fundamental en la relación entre la sociedad mexicana y el Estado, evidenció la incapacidad del sistema para responder a las nuevas demandas, perdió credibilidad,²²¹ y lo más importante, puso en duda su legitimación social. 1968 es la fecha que define un nuevo principio en las relaciones del Estado y la sociedad. El desgaste del régimen institucional instaurado por el PRI y el milagro mexicano, empezó a sentirse desde fines de los sesenta y principios de los setenta. Ante esto, Isabelle Rousseau opina que “la búsqueda de un nuevo paradigma no fue sino su consecuencia”.²²²

Por todo lo anterior, la campaña electoral de Luis Echeverría expresa el deseo de romper con el pasado inmediato y de volver a los grandes valores revolucionarios, busca la “apertura democrática”, procura proyectar una distancia abismal con el programa económico de Díaz Ordaz y el autoritarismo de la figura presidencial.²²³

En relación a la economía, el inicio de la Segunda Guerra Mundial tuvo como consecuencia un aumento en la demanda de productos industriales mexicanos, además de que durante la presidencia de Miguel Alemán se redujeron las presiones del pago de la deuda externa, se reanudó el financiamiento internacional y se impulsó a la industria mexicana.²²⁴ Los siguientes sexenios se limitaron a mantener un buen ritmo de crecimiento y alentar la industrialización,

²²⁰ Alicia Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea. México. 1960-2000, la búsqueda de la democracia*, Tomo 5 (Madrid, España: Santillana Ediciones Generales S.L., 2012), 35.

²²¹ Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, nº63 (enero-abril 2006), 124.

²²² Isabelle Rousseau, *México, ¿una revolución silenciosa? Élités gubernamentales y proyecto de modernización 1970-1995*. (México D.F., México: El Colegio de México, 2001), 63, 77.

²²³ Rousseau, *México, ¿una revolución silenciosa?...*, 83-4.

²²⁴ Antonio Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época* (México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2000), 24, 28.

dejando de lado las consideraciones sociales como el nivel de vida de los obreros y campesinos.²²⁵ Numerosos autores señalan a las clases media como “producto y sustento” del milagro mexicano.²²⁶ Es a fines de los sesenta que comienza a decaer el llamado Milagro Mexicano, llegando a su fin definitivo a principios de 1970. De acuerdo con Edmund Fitzgerald, a mediados de los sesenta el crecimiento agrícola se desaceleró, como resultado de la declinación de la inversión pública de los cincuenta, la industrialización se estancó y la producción de minerales decayó seriamente. Como consecuencia, las exportaciones declinaron mientras que las importaciones (principalmente insumos industriales) se mantuvieron estables, causando un déficit fiscal y reduciendo el crecimiento del PNB.²²⁷ Jaime Ros confirma que el agotamiento de la expansión industrial en los sesenta dio lugar a un deterioro económico en la década posterior que estranguló el crecimiento de la producción y aumentó las tasas de desempleo e inflación.²²⁸

Igualmente, el exterior afectó a la economía mexicana, por ejemplo, Antonio Ortiz Mena comenta que al terminar la Segunda Guerra Mundial, los países desarrollados comenzaron a reorientar su economía, lo que deterioró sensiblemente la demanda de productos mexicanos.²²⁹ En los sesenta, la economía estadounidense experimentó un desaceleramiento seguido por una rápida alza inflacionaria que repercutió en la economía mexicana, al no contar con gran demanda de bienes y servicios mexicanos. Por otro lado, la banca estadounidense tenía fondos adicionales gracias a la crisis en la balanza de pagos, por lo que la gestión de Luis Echeverría disfrutó de un crédito externo aparentemente ilimitado. Considerando que desde los sesenta los préstamos del

²²⁵ Olga Pellicer y Esteban L. Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1960* (México: El Colegio de México, 1978), 225.

²²⁶ Soledad Loaeza, “III. Clases medias y el autoritarismo, 1940-1960” en *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1963*. (México: El Colegio de México, 1988), https://muse.jhu.edu/pub/320/oa_monograph/chapter/2586398

²²⁷ Edmund Valpy Knox Fitzgerald, “La política de estabilización en México: el déficit fiscal y el equilibrio macroeconómico de 1960 a 1977”, en *Investigación Económica* 37, nº. 144 (abril-junio 1978), 189-190, 203. <https://www.jstor.org/stable/42842257>

²²⁸ Jaime Ros, “La crisis económica: un análisis general”, en *México ante la crisis. El contexto internacional y la crisis económica 1*, coord. por Pablo González Casanova y Héctor Aguilar Camín. 8ª edición (México: Siglo XXI Editores, 2003), 137.

²²⁹ Antonio Ortiz Mena, *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época...*, 35.

exterior representaban la mitad del financiamiento, consumiendo el 50% de los ingresos, éste plan solo aumentó la ya aplastante deuda externa.²³⁰

Por otra parte, de acuerdo con Olga Pellicer y Esteban Mancilla, a partir de los sesenta la política económica se caracterizó por una creciente participación del sector público y el sector paraestatal, buscando incrementar las inversiones hacia la asistencia social, financiado mayoritariamente con empréstitos externos.²³¹ En los setenta se hizo una renovación al gasto gubernamental en materia de seguridad social a fin de “mantener unido” el tejido social; el Estado mexicano diseñó un programa que buscaba renovar la base de los recursos naturales, revivir el progreso industrial y reobtener el apoyo obrero, lo que causó una expansión considerable del gasto público, y ante la ausencia de ingresos y reformas, el déficit creció.²³² En el artículo titulado “La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación” (1977) los autores C. Gribomont y M. Rime comentan que el gobierno de Echeverría buscó una nueva estrategia para lidiar con las dos crisis existentes (internacional y del modelo económico mexicano).²³³ Sin embargo, en los setenta la inflación era la más alta registrada desde 1955; de acuerdo con el economista mexicano Enrique Cárdenas, “la política económica del primer año del gobierno de Luis Echeverría fue sumamente cautelosa [austeridad interna] y para mediados de 1971 era evidente que se había entrado en una recesión más profunda de la que se había planeado”.²³⁴ En suma, la economía mexicana pasó de un desarrollo estabilizador a un intento de estabilizar el desequilibrio de la balanza interna y externa.

En la década de los sesenta se benefició a las clases medias urbanas y altas, mientras que empeoró la situación económica de las áreas más pobres y

²³⁰ Fitzgerald, “La política de estabilización en México: el déficit fiscal y el equilibrio macroeconómico de 1960 a 1977”..., 190-1, 198, 210.

²³¹ Olga Pellicer y Esteban L. Mancilla, *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1960...*, 283-4, 289.

²³² Fitzgerald, “La política de estabilización en México: el déficit fiscal y el equilibrio macroeconómico de 1960 a 1977”..., 192, 221.

²³³ C. Gribomont y M. Rime, “La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación”, en *El Trimestre Económico* 44, nº176(4) (octubre-diciembre 1977), 782. <https://www.jstor.org/stable/20856661>

²³⁴ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 149.

rurales del país.²³⁵ Isabelle Rousseau menciona que se dio una “acelerada urbanización ligada al modelo de desarrollo económico (privilegiar la industria en perjuicio de la agricultura)”.²³⁶ De acuerdo con Ricardo Pozas Horcasitas, el cambio económico y social de los sesenta a los setenta se mostró en el tránsito de un mundo esencialmente agrario a uno tendencialmente urbano e industrial, lo cual fue resultado de un rápido crecimiento de la población.²³⁷ Por su lado, Soledad Loaeza comenta que la modernización económica produjo una ruptura entre la sociedad rural y la urbana; la concentración de recursos y el impulso de crecimiento en determinadas zonas geográficas generó profundos desequilibrios y marcadas disparidades sociales.²³⁸ Cabe aclarar que es en la década de los cuarenta que las migraciones hacia la capital fueron más intensas,²³⁹ pero sobre todo, en los sesenta continuaron los flujos de migrantes rurales, quienes consideraron su traslado a las ciudades como un éxito que mejoró su calidad y alcance de vida, al mismo tiempo que abrió oportunidades para sus hijos.²⁴⁰

De acuerdo con el IX Censo General de Población de 1970, la población mexicana alcanzó 48.2 millones de habitantes, casi el doble de la existente en 1950.²⁴¹ El grado de urbanización aumentó a un 58.6%, mas la urbanización mexicana fue marcadamente asimétrica, con una tasa anual de 4.87%, mientras el campo solo experimentó una tasa anual del 1.51%, entre 1960 y 1970.²⁴² Tan solo la Ciudad de México (incluyendo su área metropolitana) representaba el 14.2% de la población total, con 6.8 millones de habitantes;²⁴³ cuando una década atrás

²³⁵ Coral, “La clase media mexicana”..., 104.

²³⁶ Rousseau, *México, ¿una revolución silenciosa?*..., 76-7.

²³⁷ Ricardo Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* LXIII, n°234 (2018): 115.

²³⁸ Loaeza, “III. Clases medias y el autoritarismo, 1940-1960”...

²³⁹ Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira, “Migración, oportunidades de empleo y diferencias de ingreso en la Ciudad de México”, *Revista Mexicana de Sociología* 38, n°1 (1976): 54.

<https://doi.org/10.2307/3539808>

²⁴⁰ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea*..., 210.

²⁴¹ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*. (México: INEGI, 2001), 1.

²⁴² Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Indicadores sociodemográficos de México (1930-2000)*..., 21.

²⁴³ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, “IX Censo General de Población 1970”, INEGI, s.f., <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1970/#tabulados>

estuvo por encima del millón.²⁴⁴ Esta ciudad específicamente se convertiría en el polo de atracción más fuerte para los jóvenes de las ciudades pequeñas e intermedias, quienes, de acuerdo con Ricardo Pozas, “se sentían ahogados por el peso de los valores tradicionales católicos y la falta de instituciones y espacios culturales, de cines, teatros, editoriales, librerías y galerías de arte”.²⁴⁵

De igual forma, en los años sesenta, el ímpetu modernizador capitalino se expandió en las periferias del país, se introdujeron las tiendas autoservicio y de cafeterías a la americana (Sanborns y Vips), se dio la fragmentación de los centros urbanos y la transformación de los hogares familiares, se abrieron grandes bulevares, carreteras de cuatro carriles, pasos a desnivel y puentes como símbolos de distinción.²⁴⁶ Sin embargo, como afirma Olga Rojas, el intenso crecimiento de las ciudades “contribuyó a la perpetuación de la desigualdad social y a la ampliación de la población en situación de pobreza en los márgenes de los nuevos contextos urbanos”.²⁴⁷ De los 6 millones de habitantes de la Ciudad de México, 2.3 millones eran migrantes,²⁴⁸ expulsados de los centros rurales a causa de la falta de fuentes de trabajo. Éstas personas se ocuparon “en los servicios domésticos de las ciudades, en los trabajos de construcción, en las obras de infraestructura y en el comercio ambulante”.²⁴⁹ Según el Censo del INEGI, 1.3 millones de personas trabajaban en el quehacer doméstico –aunque la cifra se refiere a personas económicamente inactivas–, 122 mil en construcción, 310 mil en comercio, y 717 mil en servicios.²⁵⁰ Los sociólogos Humberto Muñoz y Orlandina de Oliveira en su ensayo “Migración, oportunidades de empleo y diferencias de ingreso en la Ciudad de México” (1976), dividen el sector de servicios en cuatro: distributivos, al productor, sociales y personales;

²⁴⁴ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 130, 199-200, 210.

²⁴⁵ Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México”..., 122.

²⁴⁶ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 234.

²⁴⁷ Olga Rojas, “Mujeres, hombres y vida familiar en México. Persistencia de la inequidad de género anclada en la desigualdad social”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* 2, n^o3 (enero-junio 2016), 79.

²⁴⁸ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, “IX Censo General de Población 1970”, *INEGI...*

²⁴⁹ Isabel de Pozas y Ricardo Pozas, *Los indios en las clases sociales de México*. 14^a edición (México: Siglo Veintiuno editores, 1985), 152.

²⁵⁰ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, “IX Censo General de Población 1970”, *INEGI...*

categorizando el trabajo de servicio doméstico en éste último, el cuál en 1970 era el 8.8% de la fuerza total de trabajo del Distrito Federal, con 188 mil trabajadores.²⁵¹

Por otro lado, la influencia de Estados Unidos se volvió decisiva en la configuración de la cultura de consumo y las aspiraciones materiales de las clases medias.²⁵² Los sectores medios (urbanos y rurales), contaron con acceso a nuevos productos como electrodomésticos, línea blanca y autos particulares, con un creciente consumo de productos de entretenimiento, información y espectáculos.²⁵³ Nuevos ídolos musicales como Elvis o los Beatles, y nuevas formas de peinado y vestido, reflejaron la necesidad de imitar a los nuevos íconos de la pantalla; la clase media soñaba con ser estadounidense.²⁵⁴ Paralelamente, la radio siguió siendo una fuente importante para el imaginario popular, con las canciones rancheras e ídolos de la canción como José Alfredo Jiménez, Javier Solís, o cantores y comediantes como Pedro Infante, Jorge Negrete, Cantinflas, el Piporro y Tin-Tan. En palabras del historiador Guillermo Zermeño Padilla: “Modernidad y tradición se dan la mano sin mayor conflicto”.²⁵⁵

3.1.1. El Halconazo en la pantalla

"El Halconazo es una de esas cicatrices que compartimos como mexicanos, cicatrices sociales [...] Y creo que es una cicatriz que además conlleva tanta problemática que seguimos viviendo hasta nuestra época".
– Alfonso Cuarón, 2018.²⁵⁶

Como se precisó anteriormente, el contexto en el que se da El Halconazo era uno plagado de movimientos sociales en toda la República mexicana; hacia 1970, además de los movimientos de protesta pacífica de los estudiantes de distintas

²⁵¹ Muñoz y de Oliveira, “Migración, oportunidades de empleo y diferencias de ingreso en la Ciudad de México”..., 59, 68.

²⁵² Coral, “La clase media mexicana”..., 125.

²⁵³ Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México”..., 120.

²⁵⁴ Gabriel Careaga, *Biografía de un joven de la clase media*. 3ª edición (México: Ediciones Océano S.A., 1987), 15.

²⁵⁵ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea*..., 236, 240.

²⁵⁶ Netflix Latinoamérica, “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX”...

universidades, había aproximadamente 15 grupos de jóvenes que trabajaban en la clandestinidad y reivindicaban la lucha armada como el camino para el cambio social.²⁵⁷ Ahora bien, Ricardo Pozas manifiesta que el peso económico y político que tenía la Ciudad de México en los años sesenta y setenta “explica que se convirtiera en el espacio de los nuevos movimientos sociales protagonizados mayoritariamente por los jóvenes”.²⁵⁸ Es necesario indicar que en 1960, 73% de los estudiantes universitarios se concentró en la Ciudad de México;²⁵⁹ el número de estudiantes creció un 11% entre 1962 a 1966, y de 1966 a 1972 un 143%.²⁶⁰ Son las profundas contradicciones sociales y económicas del país, las que impidieron el acceso a la educación y la movilidad social de las clases medias, las que estimularon el descontento de la juventud y su creciente identificación con la izquierda militante.

La radicalización entre los estudiantes evidenció importantes fallas, tanto en las políticas estatales que buscaron captar a las clases medias, como en la cruzada cultural que Estados Unidos impulsó desde el inicio de la Guerra Fría;²⁶¹ periodo de subordinación de la mayor parte de los gobiernos de Latinoamérica hacia los designios de Washington, que buscó eliminar los peligros de cambios políticos bajo la justificación de un supuesto avance del comunismo.²⁶² Por otro lado, continúa Ricardo Pozas afirmando que la Revolución Cubana se convirtió en un punto de inflexión en toda América Latina y en la “evidencia” que acreditó “una nueva ideología política juvenil de la justicia social, constituida por la búsqueda de una diferente identidad nacional y cosmopolita formada con valores morales del cambio social y político a través de la revolución armada”.²⁶³ Por lo que, diversos

²⁵⁷ Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985” en *Nueva Historia General de México*. (México: Himali, 2010), 689.

²⁵⁸ Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México”..., 119.

²⁵⁹ Coral, “La clase media mexicana”..., 122.

²⁶⁰ Fernando Pérez Correa, “La universidad: contradicciones y perspectivas” en *La vida política en México 1970-1973* (México: El Colegio de México, 1974), 145.

²⁶¹ Coral, “La clase media mexicana”..., 121-2.

²⁶² Alberto del Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*. (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Memórica. México haz memoria, 2021), 30.

²⁶³ Pozas Horcasitas, “Los años sesenta en México”..., 128.

grupos ideológicos se disputaron el control de las sociedades de alumnos en las universidades, mientras grupos de extrema derecha instauraron el terror.²⁶⁴

La masacre del 68 cerró todo un capítulo de protesta con la cancelación del Consejo Nacional de Huelga (CNH), mas la Comisión Coordinadora de Comités de Lucha (CoCo) continuó organizando a los estudiantes, enfocándose en la lucha por la autonomía universitaria. Es a finales de la década de 1960, que la Universidad de Nuevo León (UNL), tanto profesores como estudiantes, presentaron una ley orgánica donde se proponía un gobierno paritario. Gracias a ésta llegó a la rectoría Héctor Ulises Leal Flores en 1971, consiguiendo su autonomía al mismo tiempo (UANL). Sin embargo, el gobernador Eduardo Elizondo redujo los presupuestos y nombró a una asamblea universitaria en la que los estudiantes constituyeron una minoría; lo que causó el inicio de una huelga a favor de su autonomía.²⁶⁵

El día jueves 10 de junio de 1971, estudiantes de, principalmente, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Instituto Politécnico Nacional (IPN), salieron a las calles en apoyo a la huelga de la UANL²⁶⁶ y otras demandas democráticas.²⁶⁷ La marcha iniciaría en las inmediaciones del Casco de Santo Tomás, para después tomar la calle de Carpio y salir hacia la Calzada México-Tacuba. Sin embargo, al dar la vuelta de la Avenida de los Maestros hacia la Calzada, a la altura de la parada del metro Normal, los llamados “Halcones” –un grupo paramilitar– se lanzaron contra los estudiantes, mientras otros abrieron fuego desde las alturas. Por ello, esta matanza se conoce como “Halconazo”.²⁶⁸ Se trataría de la primera vez que los estudiantes volverían a salir a las calles de la

²⁶⁴ Pérez Correa, “La universidad: contradicciones y perspectivas”..., 145.

²⁶⁵ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 33.

²⁶⁶ Oficialmente, días antes de la manifestación, Echeverría destituyó al gobernador y, a través de su secretario de Educación, derogó la Ley Orgánica impuesta para restablecer la anterior. A pesar de ello, los Comités de Lucha del IPN y la UNAM decidieron continuar con la marcha. Véase Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 34.

²⁶⁷ Las demandas eran: democratización de la enseñanza, abajo la reforma educativa burguesa de LEA, libertad a los presos políticos, democracia e independencia sindical, desaparición de las escuelas de los grupos porriles, y cogobierno a Nuevo León. Véase Álvarez Mendiola, *El movimiento estudiantil cogobiernista en la UNAM (2023)*, 323; y *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coord. José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (2023), 21.

²⁶⁸ Comisión Nacional de los Derechos Humanos. “Conmemoración de la Matanza del Jueves de Corpus “El Halconazo”. 10 de junio”, *CNDH*, s.f., <https://www.cndh.org.mx/noticia/conmemoracion-de-la-matanza-del-jueves-de-corpus-el-halconazo-10-de-junio>

Ciudad de México después de la matanza de 1968, en un contexto de supuesta “apertura democrática”.²⁶⁹ Fue un mensaje clarísimo de Echeverría de cómo tratar a los movimientos sociales en su gobierno, y los Halcones fueron los mensajeros.²⁷⁰

Como afirma Felipe Arturo Ávila Espinosa, las represiones del 2 de octubre y del 10 de junio siguen siendo una herida abierta en la sociedad mexicana en el último medio siglo porque nunca se castigó a los culpables, nunca se reparó el daño a las víctimas y, sobre todo, porque prevaleció la impunidad y el cinismo del régimen priista.²⁷¹ Es por esta misma razón, que Alfonso Cuarón inserta la trama de su película dentro de este contexto. Al respecto, comenta en una entrevista que

A pesar de que de niño yo era consciente del 2 de octubre, el Halconazo me sucedió en una época donde empezaba a ser un poco más consciente de que había una complejidad más grande en mi país que nada más esa burbuja [clases medias]. Porque además fue cuando, el estar hablando de estudiantes, yo me reconocí como estudiante, ya el estudiante no era el otro, era alguien como yo, nada más grande. [...] Y creo que en mi vida eso empezó a crear una reflexión o quizá una mayor consciencia de lo que estaba sucediendo, cómo funcionaban las cosas en mi país.²⁷²

Con la finalidad de valorar la forma en que Cuarón representó El Halconazo, se analizarán dos escenas, cuyos contenidos serán cotejados con fotografías y testimonios de la época, así como investigaciones posteriores, ya sean escritas o fílmicas.

En primer lugar, se analizará la escena del entrenamiento –que va de la hora 1:17:50 a 1:19:25– la cual comienza con un plano general donde vemos a Cleo llegando a un campo de fútbol, a lo lejos se ve una fila de personas viendo a un grupo de jóvenes haciendo movimientos de artes marciales con un palo al ritmo

²⁶⁹ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 18.

²⁷⁰ BBC News Mundo. “Los Halcones, el brutal grupo paramilitar que aparece en Roma, de Alfonso Cuarón”, *Animal Político*, 14 de diciembre de 2018, <https://www.animalpolitico.com/2018/12/roma-cuaron-los-halcones-paramilitar>

²⁷¹ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 14.

²⁷² Netflix Latinoamérica. “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX”...

de las órdenes de un militar coreano. Corta a un plano americano de los jóvenes entrenando y luego a las mujeres, señores y niños que están viéndolos con curiosidad a una distancia segura, donde lentamente se inserta Cleo. Vuelve a un plano general de los jóvenes haciendo la repetición de los mismo movimientos, a lo lejos vemos una colina con la inscripción "LEA Edo. de México". Intercala planos americanos de los jóvenes, donde se puede ver a Fermín, la ex-pareja romántica de Cleo, y los espectadores. Al finalizar el entrenamiento, se escucha la orden de "flanco derecho, ¡ya!", y corta a un plano general de tres hombres de corte militar que están observando al grupo de jóvenes.

A través de esta escena corta, se pueden encontrar múltiples señaléticas del PRI, como en la pared del lado izquierdo que tiene dos anuncios, uno lee "Vota así" con el logo del PRI tachado, el otro lee "Luis Echeverría. La grandeza de México"; dos mujeres llevan una playera con el logo del PRI y las iniciales o el nombre del presidente. Yo le adscribo a estas señales dos propósitos: que nos sitúan en el tiempo histórico, meses después de las elecciones presidenciales de 1970 donde una vez más ganó el PRI con su candidato Luis Echeverría Álvarez; e indican quién (el PRI) está detrás de la creación y organización de este grupo paramilitar de Los Halcones. Cuarón afirma que fue la forma de señalar que fue el PRI el que reclutó a Los Halcones, entre personas del nivel socioeconómico más bajo.²⁷³

Figura 1. Entrenamiento de Halcones, con señalética del PRI



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 2. Mujeres viendo el entrenamiento



Roma (2018) Alfonso Cuarón

A estas alturas de la película, no se explica quiénes son los jóvenes ni para qué entrenan, no obstante, posteriormente queda en claro que ellos son unos de los tantos individuos que formaron parte del grupo denominado Los Halcones.

²⁷³ Marcela Valdés, "Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos"...

Dicho grupo no fue conformado por mercenarios profesionales, fueron personas jóvenes que fueron contratadas bajo la nómina del Departamento del Limpia, Panteones, Parques y Jardines, y de la vigilancia de los bosques de Chapultepec y San Juan de Aragón;²⁷⁴ y agrupados en brigadas de 100 elementos, dirigidas por un militar de rango medio, para ser entrenados como grupo de choque.²⁷⁵ Específicamente, el coronel Manuel Díaz Escobar fungió como jefe y creador del grupo, "encargado de reclutar y entrenar a jóvenes de barrios marginados, así como militares en activo o desertores del Ejército",²⁷⁶ de acuerdo a las investigaciones de Jacinto Rodríguez Munguía. En palabras de Cuarón, "eran básicamente los oprimidos entrenados para oprimir a otros oprimidos, y dándoles un sentido de, sí una lana, pero también un sentido de pertenencia, un sentido de misión".²⁷⁷

En tal sentido, si se me permite retomar la escena del minuto 25:00 al 27:15, en donde Fermín le muestra a Cleo sus habilidades en las artes marciales en la habitación de un hotel, y procede a contarle su historia sobre cómo pasó de huérfano a ser abusado por el resto de sus familiares, a convertirse en alcohólico y drogadicto hasta que lo introdujeron a las artes marciales. Cuarón humaniza al personaje (y de esta manera a los jóvenes que se convirtieron en Halcones) y nos da una explicación –no una justificación– detrás de su lealtad a este nuevo grupo, ya que las artes marciales le "salvaron la vida".

En igual forma, la zona donde se realiza el entrenamiento no es en una ciudad moderna, es en un campo abierto a las orillas de Ciudad Nezahualcóyotl, en los límites de la Ciudad de México y el Estado de México. Mientras que en las investigaciones y documentos que hacen referencia a los entrenamientos afirman que estos se realizaban en terrenos de la llamada "Cuchilla del Tesoro" y en el

²⁷⁴ José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz, "Introducción", en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coordinado por José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 18.

²⁷⁵ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 31.

²⁷⁶ Alberto Nájjar. "Quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la película "Roma" de Alfonso Cuarón", *BBC News Mundo*. 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46562349>

²⁷⁷ *Netflix Latinoamérica*. "Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX"...

Aeropuerto de la Ciudad, atrás de la Pista 5.²⁷⁸ Considero que Cuarón decidió cambiar el escenario para ejemplificar los lugares de donde venían estos jóvenes reclutados: pueblos con poco alumbrado, sin pavimentación y con chozas de lata. Justamente, es de las zonas marginadas como la “Cuchilla del Tesoro” y la “Ciudad Netzahualcóyotl” de donde provenían algunos de los jóvenes Halcones, mientras otros procedieron de los ya conocidos porros de los centros educativos.²⁷⁹ De cualquier forma, mantiene una cercanía con el aeropuerto, ya que en la escena se pueden escuchar y ver aviones a lo lejos, posiblemente como un guiño al verdadero escenario.

Retomando el análisis, el entrenamiento que están realizando Los Halcones es una lección de kendo, una tradicional arte marcial japonés donde se usa una vara de bambú. Para confirmar que se trata de un entrenamiento japonés, resalto en la escena donde Fermín muestra sus habilidades los subtítulos que indican que las palabras que dice son japonesas. De acuerdo con Jacinto Rodríguez Munguía, investigador de la historia de los aparatos de inteligencia de México, “el grupo recibió entrenamiento muy especial de artes marciales y defensa personal”.²⁸⁰ Mas aún, éste entrenamiento es liderado por un militar coreano –Fermín le cuenta a Cleo que llegó recientemente–, lo que nos habla del involucramiento de agencias de seguridad foráneas. María de los Ángeles Magdaleno afirma que mandaron a los “jefes de grupo” a Japón para entrenarse en artes marciales, por eso el uso de la vara de kendo.²⁸¹ Debo adicionar que el 12 de junio de 1971, la Asociación de Reporteros Gráficos de los Diarios de México y del Sindicato Nacional de Redactores de Prensa, señaló que Los Halcones eran cerca de mil jóvenes entre los 18 y 22 años de edad, entrenados militarmente por medio del karate, judo y box.²⁸²

²⁷⁸ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 104.

²⁷⁹ Guadalupe Ana María Vázquez Torre, “Jueves de Corpus, la otra vuelta de tuerca” en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coordinado por José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 152.

²⁸⁰ Nájjar. “Quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la película “Roma” de Alfonso Cuarón”...

²⁸¹ Proceso, “El Halconazo: medio siglo de impunidad”, *Proceso*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Uyp9OvxUT6s>

²⁸² Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 46.

Figura 3. Entrenamiento con varas kendo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

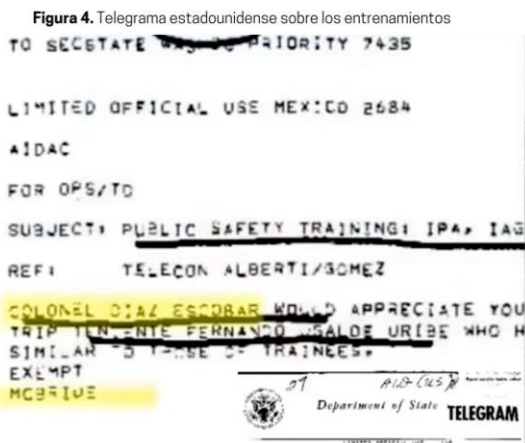
Al finalizar el entrenamiento se pueden apreciar a tres hombres, un militar mexicano y dos militares estadounidenses. Deduzco que son de Estados Unidos por sus características físicas y por la sudadera que porta uno, cuyo logo es similar al de "West Point", la academia militar de Estados Unidos –además, Fermín dice que ya llevan tiempo con el entrenador gringo–. Carlos Montemayor en el documental *Halcones. Terrorismo de Estado* (2006), menciona que "en los primeros días de su administración, Luis Echeverría, a través de su canciller, el oficial mayor de las Relaciones Exteriores, y particularmente a partir del Coronel Martín Díaz Escobar, pidió un apoyo oficialmente a los Estados Unidos para entrenamiento a los grupos paramilitares conocidos como Los Halcones".²⁸³ Recientes archivos desclasificados de la inteligencia estadounidense confirman el vínculo entre Los Halcones y los Estados Unidos, a través de un entrenamiento militar y policiaco realizado a inicios de 1971.²⁸⁴ Incluso, Jacinto Rodríguez comenta que "en algunas fotos desclasificadas aparecen, en los campos de entrenamiento de Los Halcones, algunos personajes clave de las agencias de seguridad y el Ejército".²⁸⁵ Lamentablemente, yo no pude encontrar dichas fotografías para hacer una comparación con lo presentado en pantalla, excepto

²⁸³ Nancy Ventura y Jesús Martín del Campo, "Halcones. Terrorismo de Estado", *Canalseisdejulio, Memoria y Verdad A.C.*, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=cEwAZ6GIVeA>

²⁸⁴ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 32.

²⁸⁵ Nájjar. "Quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la película "Roma" de Alfonso Cuarón"...

por las fotografías de los telegramas mostrados en el documental previamente mencionado.



Halcones. Terrorismo de Estado (2006) Nancy Ventura y Jesús Martín del Campo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Por todo lo anterior, la escena del entrenamiento de Los Halcones realizada por Alfonso Cuarón representa realmente cómo fueron estos entrenamientos, según las fuentes ya citadas: formado por, mayoritariamente, jóvenes de barrios pobres y marginados, teniendo un adiestramiento en artes marciales japonesas, con la presencia de militares mexicanos y estadounidenses.

En segundo lugar, se analizará la escena del Halconazo –que aborda los minutos de 1:32:00 a 1:36:42– que comienza con Cleo, la abuela de la familia y su chofer viajando en auto hacia una mueblería para comprar una cuna, cuando se encuentran con la manifestación de estudiantes. La frase que nos introduce a la escena (y que funciona como premonición) es "Ay Dios, que no los vayan a golpear otra vez" por parte de la abuela. Mientras se estacionan, vemos con un plano general a un grupo de jóvenes pintando un cartel y a muchos otros caminando hacia la calle principal para unirse a la marcha con sus propios carteles. Corta a un *tracking* de plano medio donde seguimos al trío sobre la calle Lauro Aguirre camino al cruce con la Calzada México-Tacuba, pasando por varios carros de granaderos, quienes están muy cómodamente sentados, parados o incluso dormidos en sus camionetas, como si estuvieran a espera de algo, y de fondo se escucha que cantan el himno nacional y la porra de la UNAM; al final del *tracking* se queda en un plano general donde se ven a Halcones a la orilla y policías a lo ancho de la calle, y de fondo la mueblería.

Se corta al interior de la tienda donde planos primarios muestran algunos objetos de la tienda, como los relojes que nos indican que están pasadas las 17:05 horas. La cámara sigue a Cleo y la abuela por la tienda hasta una cuna, la empleada se retira para preguntar el precio cuando se escucha el grito de "¡Viva el Che Guevara!", precedido por gritos de pánico y terror. Con un paneo de la tienda vemos a los compradores correr a las ventanas para comprender la causa de tal conmoción; por las ventanas miramos el caos de la calle: jóvenes estudiantes corriendo por sus vidas mientras son perseguidos por Los Halcones, jóvenes con varas de bambú –mismas que utilizaron en el entrenamiento–, otros estudiantes están siendo golpeados en el suelo y otros yacen heridos, inconscientes o muertos. El paneo termina enfocado en las caras de terror de la abuela y Cleo, cuando corta a un plano general de la entrada de la mueblería donde aparecen dos estudiantes. La chica grita "¡Ayuda, nos están matando!" mientras el chico corre a esconderse en un armario, en seguida entra un grupo de Halcones y con un paneo les seguimos hasta donde está el chico a quien sacan de su escondite y asesinan a sangre fría, dejando a la chica sola. Sobrepuesto a esto se ve un arma que apunta directamente a Cleo. Con un corte a plano medio vemos a quién apunta, es Fermín, el cual no se mueve hasta que sus compañeros lo llaman para huir de ahí –confirmando que la brigada con quien Fermín entrenaba eran Halcones–. La cámara corta a un plano medio de Cleo aterrorizada y con un paneo hacia abajo vemos que su fuente se ha roto. Otro corte nos lleva a un plano general de la calle donde se observa a un grupo de Halcones causando destrozos y asesinando a más estudiantes con sus varas y, además, pistolas. Con un paneo vemos a gente huyendo, siendo perseguida por Halcones, y al trío principal salir de la mueblería sobre la calle Quetzalcóatl, en dirección a su auto para ir al hospital. La escena termina con un plano americano de una estudiante sosteniendo a un compañero muerto en sus brazos mientras grita por ayuda.

Informes y fotografías recuperadas del Fondo Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS) del Archivo General de la Nación (AGN) muestran a los jóvenes universitarios llegando al lugar de la marcha con mantas, pancartas y banderas rojas. Aunque claramente la película está en blanco

y negro, se pueden observar a las personas que rodean el auto donde se encuentran nuestros protagonistas al inicio de la escena, cargando banderas y carteles con mensajes, puños e incluso la cara del Che Guevara. Igualmente, cuando se alejan del auto, se puede ver claramente a dos jóvenes terminando un cartel que parece contener el mensaje “Viva la revolución socialista”, mensaje presente en una de las tantas mantas realizadas en los preparativos de la marcha.

Figura 6. La marcha del 10 de junio.



AGN, Fondo Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales, Caja 1266B, exp. 4.

Figura 7. Llegando a las compras, llegando a la marcha



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 8. Preparativos de la marcha del 10 de junio de 1971



Archivo Paco Ignacio Taibo II

Figura 9. Estudiantes pintando una lona



Roma (2018) Alfonso Cuarón

En la caminata por la calle Lauro Aguirre, se ubican tres carros largos con granaderos, dos pequeños de la policía y dos motocicletas, algunas de las cuales están bloqueando la salida hacia la Calzada México-Tacuba. Varias fuentes afirman que las calles perpendiculares con esquina a la Avenida Maestros estaban bloqueadas por granaderos y agentes policiacos de la misma manera, los cuales intentaron impedir el paso de los estudiantes,²⁸⁶ mas después de una deliberación sobre la legalidad de la marcha se les permitió continuar. Tras las intimidaciones

²⁸⁶ Eduardo Ruiz-Healy. «De 1971 – En la Ciudad de México tiene lugar la Matanza del Jueves de Corpus», Ruiz-Healy Times. 2016, <https://ruizhealytimes.com/eduardoruizhealy/de-1971-en-la-ciudad-de-mexico-tiene-lugar-la-matanza-del-jueves-de-corpus-2/>

fallidas, los estudiantes comenzaron a cantar el Himno Nacional,²⁸⁷ cantico que se puede escuchar claramente de fondo durante el recorrido.

Figura 10. La Prensa, 11 de junio de 1971, p. 33.



Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público

Figura 11. Granaderos esperando en sus autos



Roma (2018) Alfonso Cuarón

El detalle al final de la escena donde se ve en conjunto tanto granaderos como Halcones en la esquina de la calle, juzgo yo, fue la manera en la que Cuarón buscó dejar en claro el involucramiento del gobierno y la policía en estos eventos. Ambos grupos se encuentran cerca de un poste que tiene visiblemente un cartel con el logo del PRI y el nombre “Echeverría” a lo alto, lo que reafirma la participación del presidente también. En el acervo de la DGIPS²⁸⁸ existen crónicas e informes de los policías presentes, sobre los hechos acontecidos aquel 10 de junio de 1971, demostrando así la participación del gobierno en la planeación de la agresión por parte de Los Halcones y, en palabras de Alberto del Castillo Troncoso, “que el presidente Echeverría estuvo muy bien informado sobre los sucesos”.²⁸⁹

²⁸⁷ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 36-7.

²⁸⁸ Actualmente, estos documentos son considerados como confidenciales y han ido cerrando gradualmente su consulta desde el régimen de Peña Nieto.

²⁸⁹ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 164-5.

Figura 12. Policías y Halcones esperan en las calles



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Dentro de la mueblería, se nos presentan los relojes que marcan las 17:05; Cuarón menciona que es importante ya que “son cinco minutos antes del evento histórico”.²⁹⁰ Me gustaría aclarar que todas las fuentes revisadas²⁹¹ cuentan con diferentes cronologías, cada una sitúa el inicio de la marcha y del ataque en horas distintas, sin embargo al compararlas puedo definir que aproximadamente entre las 4:30 y 5:00 de la tarde dio comienzo la marcha, pasadas las 5:00 –unos afirman 5:05, otros 5:15, y otros 5:30– inicia el choque principal sobre la Avenida México-Tacuba en donde la violencia continuará durante hora y media o dos, y al filo de las 9:45 de la noche se informa que la situación quedó bajo control. Lo más importante es que nos sitúa en un horario específico.

Minutos después se escucha claramente al fondo el grito de “Viva el Che Guevara”, evento confirmado por Alfredo Sánchez Ariza en el documental “Halcones. Terrorismo de Estado” (2006), quien recuerda ver un contingente en marcha con la consigna “Ché, Ché, Ché Guevara” y al acercarse para filmarlos empezaron a golpearlo con palos y lo detuvieron inmediatamente en un camión.²⁹²

²⁹⁰ The New York Times, “How Shopping for a Crib Turns Violent in Alfonso Cuarón’s ‘Roma’”. Anatomy of a Scene”. Video de Youtube, 2:30. Publicado el 14 de diciembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=jCa6tRUretU>

²⁹¹ Las fuentes revisadas son las siguientes (bibliografía completa al final del texto): Alberto del Castillo Troncoso, *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*, la cual cuenta con los periódicos del *Excelsior* y *El Heraldo*; Óscar Fernández, “Historia. Roma y su recreación fidedigna del “Halconazo””; Héctor Aguilar Camín y Enrique Krauze, “La saña y el terror”; y Canal Seis de Julio “Halcones: Terrorismo de Estado”.

²⁹² Ventura y del Campo, “Halcones. Terrorismo de Estado”.

Aquí es donde entra en juego la primera referencia fotográfica clave utilizada por Alfonso Cuarón. Tomada por Armando Lenin Salgado,²⁹³ se distingue a uno de los Halcones más conocidos en la actualidad, sujetando su palo kendo en plena carrera por la Avenida México-Tacuba junto con sus compañeros, y un joven huyendo de ellos, con una mueblería al fondo. En el caso de la película, en lugar de estar al nivel del suelo como la fotografía, Cuarón cambió el enfoque para que el espectador vea desde las ventanas de aquella lejana mueblería hacia el caos de la calle; en sus palabras: “Desde niño a mí me impactaba esa gente en esa mueblería. Esas gentes en esa mueblería, viendo lo que estaba sucediendo allá abajo”.²⁹⁴ De hecho, el equipo de filmación cerró unos días la Avenida México-Tacuba para recrear la matanza, y el edificio, que actualmente es un gimnasio, fue remodelado para lucir como en la fotografía.²⁹⁵

Figura 13. 10 de junio de 1971.



Archivo Fotográfico Armando Salgado

Figura 14. Viendo la masacre desde las alturas



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Alberto del Castillo resume excelentemente el inicio del Halconazo:

una decena de jóvenes de cabello corto armados con varas de membrillo, chacos y cadenas, con tenis, playera blanca con efigies del Che Guevara y pantalones de mezclilla se abrieron paso entre las vallas de granaderos y se lanzaron contra los jóvenes y los reporteros [...] casi a la misma hora, otro grupo de agresores armados descendieron de autobuses y camionetas del Departamento del Distrito Federal frente al cine Cosmos, a la altura de la avenida México-Tacuba, en la colonia Tlaxpana, con rifles automáticos y

²⁹³ Armando Lenin Salgado (Iguala, Guerrero 1938-Cuervanaca, Morelos 2008). Fotógrafo y ciudadano de izquierda comprometido con las causas populares. Cubrió algunos episodios vinculados a la guerrilla en Colombia, sobre el guerrillero Genaro Vázquez, y registró el movimiento estudiantil del 68 y del 71.

²⁹⁴ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

²⁹⁵ Óscar Fernández, “Historia. Roma y su recreación fidedigna del “Halconazo””, *La Izquierda Diario*, 10 de junio de 2020, <https://www.laizquierdadiario.mx/ROMA-y-su-recreacion-fidedigna-del-Halconazo>

pistolas de distinto calibre y comenzó a disparar contra estudiantes y periodistas, apoyados con tanques antimotines que lanzaron granadas lacrimógenas, así como diversos francotiradores apostados en los techos de viviendas y edificios de la zona.²⁹⁶

En los breves segundos que dura el paneo de las ventanas se puede no solo ver a los universitarios huyendo y siendo agredidos, pero a lo lejos, si se presta atención se puede notar la falta de acción de parte de los granaderos, quienes se mantienen a lo ancho de las calles, cerrando el paso. Testimonios como el de los reporteros José Castellanos, Sotero Garcíarreyes, Roberto Fernat y Abelardo Martín, destacan la inmovilidad de la policía y de los granaderos, permitiendo así la violencia al dejar pasar a los Halcones entre sus filas.²⁹⁷ Reforzando la colaboración de gobierno-Halcones, los informes de los agentes de la policía describen de forma precisa el ataque de los segundos con varillas y rifles M1, así como la pasividad de granaderos y policías.²⁹⁸ Uno de ellos destaca lo siguiente:

Una vez interceptada y dividida en varias partes la marcha, *Los Halcones* arremetieron en contra de los manifestantes utilizando kendo, garrotes, bastones eléctricos, pistolas de diversos calibres, y metralletas M-1, M-2 y R-16. [...] quedaría ampliamente demostrado que *Los Halcones* habían sido llevados y solapados por la policía, no para detener y dispersar la marcha [...] sino con la orden de disparar ya no al viento para asustar, sino directamente a los cuerpos de los manifestantes.²⁹⁹

Figura 15. Granaderos cerrando las calles, visto desde la ventana



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 16. Granaderos cerrando las calles



Junio 10, Testimonio y Reflexiones un año después (1972) Contrainformación

²⁹⁶ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 37-8.

²⁹⁷ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 78.

²⁹⁸ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 80, 172.

²⁹⁹ Rivas Ontiveros y Vallez Ruiz, "Introducción" en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971...*, 23.

Figura 17. Fermín apunta. Halcones asesinan.



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 18. Estudiante pide ayuda mientras sostiene a su compañero muerto



Roma (2018) Alfonso Cuarón

La continuación de la escena muestra la persecución y asesinato de uno de los dos jóvenes que busca resguardo dentro de la mueblería, lo cual va de la mano con testimonios que hablan sobre la determinación de los Halcones para llevarse a heridos o rematarlos, aún estando estos dentro del Hospital Rubén Leñero;³⁰⁰ aunque solo a los varones,³⁰¹ justo como la escena nos presenta.

Saliendo a la calle, encontramos la segunda y tercera referencia fotográfica clave utilizada por Cuarón. Del mismo Lenin Salgado, ésta captura a un grupo de Halcones detrás de un auto disparando a los estudiantes, con las carabinas M1, el más distinguido con una playera oscura con bordado con una pistola y una vara kendo en cada mano. En relación a la escena, Cuarón comentó: “Las mismas caras, el mismo vestuario [...] Todo se trató de encontrar las mismas caras”.³⁰² Por otro lado, la otra fotografía del mismo autor muestra a un joven Halcón rompiendo las ventanas de un auto con su vara kendo, frente a la estación del metro. Las dos referencias se unen en esta escena final.

³⁰⁰ Castillo Troncoso, *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 40.

³⁰¹ Ventura y del Campo, “Halcones. Terrorismo de Estado”.

³⁰² Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”...

Figura 19. Comparación de fotografías y la película



Roma: ¿cómo se reconstruyeron los años 70? (2019) Confabulario, El Universal

Antes de finalizar, me gustaría hacer una última comparación, pero en este caso con otra película mexicana de ficción que igualmente representó al Halconazo: *El Bulto* (1991) de Gabriel Retes. La escena inicial de la película dura menos de cinco minutos, y en poco tiempo logra resumir los eventos de la matanza del 71. La película inicia con lo que se asume es un oficial del ejército dando un discurso a jóvenes que están formados y moviendo una vara kendo entre sus manos (y otros con pistolas): “No creen en México. No creen la institución. Son comunistas. Vamos a darles una lección”.³⁰³ El señalar a los estudiantes como comunistas no solo tiene importancia debido al contexto de la Guerra Fría, sino que, según Soledad Loaeza, “el comunismo adquirió en México la identidad de adversario ideológico de la nación”;³⁰⁴ en otras palabras, el gobierno —en la película— les señala de traidores a la patria. En la siguiente escena, vemos a un joven tomando fotografías (quien más adelante aprendemos se llama Lauro) de la marcha de estudiantes, quienes cantan “el pueblo unido jamás será vencido”.

³⁰³ *El Bulto*, dirigida por Gabriel Retes (México: Cooperativa Río Mixcoac, 1991), VHS.

³⁰⁴ Loaeza, “III. Clases medias y el autoritarismo, 1940-1960”...

Figura 20. Halcones



El Bulto (1991) Gabriel Retes

Figura 21. Recibiendo "motivación"



El Bulto (1991) Gabriel Retes

Figura 22. Fotografiando Halcones



El Bulto (1991) Gabriel Retes

Con otro corte, se ve el comienzo de los golpes de parte de Los Halcones en contra de los estudiantes, entre golpes y forcejeos, se aprecia a Lauro tomando fotografías y corriendo de las agresiones. Sin embargo, otro fotógrafo no corre la misma suerte, él es golpeado y despojado de su cámara por un Halcón. Esto es importante ya que hay testimonios de la presencia de múltiples fotógrafos y reporteros de casi todos los diarios, quienes fueron agredidos y robados por los Halcones.³⁰⁵ Enrique Treviño Tavares asegura que se ordenó “quitar las cámaras fotográficas y de televisión que periodistas nacionales y extranjeros traían, para ocultar los hechos, y tuviera más credibilidad la interpretación “oficial””.³⁰⁶ Inclusive, la censura continuó en los laboratorios de revelado y a las afueras de los periódicos, donde les decomisionaban el material.³⁰⁷ En las escenas posteriores, se escuchan los gritos y disparos, la cámara se mueve tanto como los estudiantes que corren, como si la cámara *fuera* uno de ellos. Al final, se muestran los resultados: jóvenes muertos o desangrándose en el suelo mientras dos Halcones con sus pistolas merodean. Un joven se mueve, retorciendo como de dolor, y recibe un balazo; y a su lado, está el fotógrafo Lauro.

³⁰⁵ Castillo Troncoso, *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria...*, 38, 52.

³⁰⁶ Enrique Treviño Tavares, “El 10 de junio de 1971 *Jueves de Corpus*”, en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coordinado por José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 147.

³⁰⁷ Arturo Garmendia Gómez, “Así se filmó *Los Halcones*”, en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coordinado por José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 89.

Figura 23. Jóvenes marchando



El Bulto (1991) Gabriel Retes

Figura 24. Lauro desmayado siendo revisado por un Halcón



El Bulto (1991) Gabriel Retes

El Bulto, a comparación de *Roma*, da una perspectiva desde abajo (literalmente), con la gente directamente involucrada. Observamos –aunque brevemente– el pensamiento del gobierno y Los Halcones, el de los estudiantes y el de los medios de comunicación. La acción es rápida y errática, pausando brevemente cuando se presentan los créditos en la pantalla. En *Roma*, el Halconazo pasa como un suceso más de la vida, la cámara es lejana y estable, mostrando el punto de vista de un ciudadano ajeno o ignorante a la situación política y social. La matanza no es el enfoque, y por lo mismo, no se muestran los antecedentes o las consecuencias de dicha matanza. La historia principal de *El Bulto* se desarrolla en los años noventa, mas aún, esto le permite un poco de diálogo sobre las consecuencias y cambios a partir del Halconazo, con comentarios hacia los periódicos que dijeron verdades a medias, muy similar a lo que sucedió en el 68, y el hecho de que los sucesos del 10 de junio cancelaron el diálogo entre Gobierno y estudiantes.

Figura 25. Ataque de los Halcones contra estudiantes y fotógrafos



El Bulto (1991) Gabriel Retes

Figura 26. Ataque de los Halcones contra estudiantes visto desde la mueblería



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Con todo lo anterior, queda claro que para la realización de esta escena, Alfonso Cuarón se basó en hemerografía, fotografías, escritos y testimonios orales de los sobrevivientes, él mismo lo reafirma en entrevistas y el documental de *Camino a Roma*, diciendo que “fue muy publicado y de hecho puedes ver, todavía hay muchísimas fotografías del Halconazo, además de eso hay muchas narrativas [...], hay muchísima gente que sigue viva y que sigue escribiendo”.³⁰⁸ De igual forma, Arturo Garmendía Gómez, miembro del colectivo *Contrainformación*, compartió con los productores algunos fragmentos de su cortometraje *Junio 10, Testimonio y Reflexiones un año después*, el cual contiene imágenes reales tomadas por sus compañeros quienes estuvieron presentes en la marcha.³⁰⁹

Roma recrea con rigor documental los eventos del 10 de junio de 1971, llegando a contratar a más de ochocientos extras para la escena,³¹⁰ para que hicieran de estudiantes (incluso dividiéndoles por escuelas participantes en la marcha),³¹¹ paramilitares, policías y transeúntes. Leonardo Lomelí Vanegas escribió que “magistralmente quedó representado en la película *Roma*” el uso de grupos paramilitares, constituidos por jóvenes marginados, para someter a sus iguales.³¹² Por su parte, Castillo Troncoso comentó que se suscribe “plenamente [a] las palabras del cineasta cuando afirma que el 10 de junio de 1971 perforó para siempre la burbuja del confort clasemediero en el que vivía”.³¹³ Y la corta pero concisa escena en *El Bulto* reafirma los hechos presentados por Alfonso Cuarón: que el gobierno creó a Los Halcones para reprimir y asesinar a los jóvenes universitarios con varas de kendo, rifles e impunidad.

Antes de cerrar este apartado, me gustaría mencionar qué sucedió tras esta tragedia, de acuerdo con José Rivas Ontiveros y Rosa Valles Ruiz, el Movimiento Estudiantil fue abandonado de poco en poco, para buscar una nueva identidad,³¹⁴ uniéndose a las organizaciones y partidos de izquierda, las organizaciones

³⁰⁸ Netflix Latinoamérica. “Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX”...

³⁰⁹ Arturo Garmendía Gómez, “Así se filmó *Los Halcones*”..., 85.

³¹⁰ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”...

³¹¹ Fernández, “Historia. Roma y su recreación fidedigna del “Halconazo””...

³¹² Leonardo Lomelí Vanegas, “Prólogo”, en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, coordinado por José René Rivas Ontiveros y Rosa María Vallez Ruiz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023), 13.

³¹³ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*, 21.

³¹⁴ Rivas Ontiveros y Vallez Ruiz, “Introducción” en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*..., 26.

sociales campesinas y de ciudad, los grupos guerrilleros, los movimientos culturales, la academia y el periodismo. Luis Echeverría debió aceptar públicamente la existencia del grupo paramilitar Los Halcones, gracias a las múltiples fotografías y notas periodísticas. Así mismo, prometió llevar una exhaustiva investigación para encontrar y castigar a los autores de la masacre, y destituyó al jefe del Departamento del Distrito Federal, Alfonso Martínez Domínguez, y al director de Policía y Tránsito del Distrito Federal, el general Rogelio Flores Curiel.³¹⁵ Echeverría aprovechó el evento para también eliminar de su gabinete algunas personas que habían trabajado con Díaz Ordaz e instaurar a su propia gente de confianza.³¹⁶ Nunca se ofreció un resultado de la susodicha investigación.

Estos temas no son mostrados por Alfonso Cuarón, ya que, mientras que el Halconazo es un evento de gran importancia para nuestro país, en la película solo ocupa un pequeño trozo de la trama, la cual se enfoca prioritariamente en Cleo y la familia con quien vive y trabaja. Debido a esto, en el siguiente apartado se abrirá aún más el debate entre la reconstrucción de los hechos pasados por medio de la memoria de Cuarón con lo estudiado por los Historiadores sobre las familias mexicanas en el tiempo y espacio presente en *Roma*.

3.1.2. Memoria e Historia: La familia de clase media

Como fue para el caso del Halconazo, es necesario complementar el contexto general brindado anteriormente, previo al análisis y comparación de las escenas seleccionadas. Debo aclarar que no se puede hacer referencia a una sola familia mexicana, hay muchas tipologías y cada una presenta dinámicas propias, aún así, se hará uso de las generalizaciones descriptivas brindadas por diversos historiadores. En este caso específico, me referiré a una familia de clase media que vive en la Colonia Roma de la Ciudad de México, donde el padre es médico del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), la madre maestra de preparatoria

³¹⁵ Rivas Ontiveros y Vallez Ruiz, "Introducción" en *El Halconazo: Testimonios 1968-1971...*, 24.

³¹⁶ Rousseau, *México, ¿una revolución silenciosa?...*, 88.

y con cuatro hijos, viviendo con la abuela materna y sus dos empleadas domésticas que a veces son tratadas como “de la familia”.

Debe señalarse a qué me refiero al decir “clase media”. De acuerdo con Isabel y Ricardo Pozas, es un grupo de personas que gozan de un nivel de vida muy por encima del de la clase obrera industrial y del trabajador agrícola, que suelen dedicarse a actividades terciarias (servicios), entre los que se encuentran empleados de gobierno.³¹⁷ Según Soledad Loaeza y Claudio Stern, la clase media se caracteriza por su trabajo en tareas no manuales, su perfil predominantemente urbano y su alto nivel educativo; José Itturiaga menciona su acceso a la cultura urbana organizada (“alta” cultura) y a los productos de consumo; y Emilio Coral reafirma su trabajo no manual, siendo la clase media parte de los sectores intelectuales, burócratas, comerciales o de servicios, los cuales tienen un acceso privilegiado a los servicios culturales, de salud y de recreación.³¹⁸ Halbwachs dice que la conforma los artesanos y pequeños comerciantes, personas que trabajan solas o por su cuenta, los burócratas y empleados; mientras que Gabriel Careaga resalta que la clase media es el resultado del crecimiento y desarrollo económico,³¹⁹ conformada por todos aquellos que son parte del aparato técnico, burocrático e intelectual de lo que se puede llamar “el sector servicio”.³²⁰ Además de realizar actividades similares, este grupo social se encuentra localizado en los centros urbanos y poseen un nivel de educación superior al promedio del país.³²¹

Todos estos autores enlistan diversos grupos que conforman, según su opinión, la clase media, como lo son: oficinistas, clérigos, abogados, doctores, maestros, publicistas, periodistas, expertos, profesionistas, estudiantes, burócratas, pequeños comerciantes, intelectuales, técnicos, gerentes de banco, ejecutivos, administradores, y las secretarías, entre otros. En sí, la clase media es aquella que liga al proletariado y la burguesía, son quienes no realizan trabajo

³¹⁷ de Pozas y Pozas, *Los indios en las clases sociales de México...*, 146-7.

³¹⁸ Coral, “La clase media mexicana”..., 105-6.

³¹⁹ Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*. 11ª edición (México D.F., México: Cal y Arena, 1993), 18, 21.

³²⁰ Careaga, *Biografía de un joven de la clase media...*, 11.

³²¹ María Luisa Tárres, “Del Abstencionismo Electoral a La Oposición Política: Las Clases Médias en Ciudad Satélite”, *Estudios Sociológicos* 4, nº12 (1986), 364, <http://www.jstor.org/stable/40419896>

manual pero tampoco son dueños de los medios, que poseen un alto nivel de educación, y cuentan con ingresos que les permiten satisfacer más allá de sus necesidades básicas; son el producto del desarrollo tecnológico, la creciente urbanización, expansión industrial, y diversificación de los sistemas educativos.³²²

Como se anotó anteriormente, para la década de los sesenta se benefició a la clases medias y altas urbanas mexicanas, ésta tendencia redistributiva se mantuvo hasta mediados de los setenta. Sin embargo, a la rigidez institucional del PRI, aún más presente a partir del 68, se sumaron las crisis económicas que asolaron al país a partir de 1970 y que afectaron gravemente a la sociedad y en particular a las clases medias, quienes, acorde a Enrique Cárdenas, “vieron cómo se derrumbaban sus expectativas de movilidad y ascenso social”.³²³ Aún así, hacia 1960, 22% de la población se consideró como clase media, contra 74% de trabajadores del campo y ciudad, y 4% de clase alta;³²⁴ en tanto que en 1970 este sector ya representó 25% de la población.³²⁵ De acuerdo con Soledad Loaeza:

La urbanización y la expansión del comercio, la banca, la educación y la burocracia promovieron el crecimiento de las clases medias y su influencia en las costumbres, los comportamientos y los valores sociales, porque estaban simbólicamente asociadas con el progreso.”³²⁶

Aquí debo hacer otra pausa para explicar a qué me refiero con el término “familia”, el cual es muy amplio. Desde el punto de vista antropológico, la familia es definida por la genealogía. Leticia Mirella Carrillo Picazzo, en su tesis *La familia, la autoestima y el fracaso escolar del adolescente* (2009), define a la familia nuclear como “aquella que se refiere a la pareja y a su descendencia, la familia extensa es la que se refiere a la relación sanguínea existente entre padres e hijos hasta la cuarta generación”.³²⁷ La familia clásica o nuclear, consiste en la vida común y duradera, de una mujer con sus hijos, bajo protección y ayuda de un

³²² Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 21.

³²³ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 35.

³²⁴ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 149.

³²⁵ Coral, “La clase media mexicana” ..., 103.

³²⁶ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968” en *Nueva Historia General de México*, ed. por Himali. (México: El Colegio de México, 2010), 647.

³²⁷ Leticia Mirella Carrillo Picazzo, “La familia, la autoestima y el fracaso escolar del adolescente”, (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, España, 2009), 50.

<https://digibug.ugr.es/handle/10481/2150>

hombre.³²⁸ El antropólogo Robin Fox agrega que la unidad base es madre-niño, y al agregar el vínculo “conyugal” de marido-esposa surgen las familias nucleares.³²⁹ Pero es también considerada como la “institución fundamental donde las personas se desarrollan como entes socioculturales”,³³⁰ y la unidad básica que rige el comportamiento de los individuos al ser el espacio primario de socialización.³³¹

En su tesis doctoral, Julia Tuñón Pablos, define a la familia como una institución fundamental y compleja “que atañe a la esfera económica, social, ideológica y psicológica y que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular”.³³² Tuñón no menciona el linaje o la genética, se enfoca en el valor social y cultural de esta institución. Mario Ongay en su ensayo de “La familia en las clases medias en México” (1980), comenta que el concepto de familia no es un producto estrictamente biológico:

La familia, se puede decir, consiste en todas aquellas personas que viven o han vivido bajo un mismo techo, al menos por un tiempo significativo en la vida de sus miembros. Es así que se dice que una persona, un amigo, una sirvienta, que han pasado un periodo largo de su vida bajo el mismo techo de una familia, son como “si fueran de la familia”.³³³

Con lo anterior en mente, se entenderá “familia” como el conjunto de individuos, que pueden o no estar emparentados por sangre, pero que viven bajo el mismo techo, en donde se aprenden y desarrollan hábitos, valores, actitudes, y modelos de vida. Mas se debe considerar el estrato socioeconómico para

³²⁸ Carrillo Picazzo, “La familia, la autoestima y el fracaso escolar del adolescente”..., 50.

³²⁹ Robin Fox, *Sistemas de parentesco y matrimonio*, 4ª edición (Madrid, España: Alianza Universidad, 1985), 37.

³³⁰ Reynaldo Gutiérrez Capulín, Karen Yamile Díaz Otero, y Rosa Patricia Román Reyes, “El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica”, *Ciencia Ergo Sum* 23, n°3 (2016), 220. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10448076002>

³³¹ Gutiérrez Capulín et al, “El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica”..., 227.

³³² Julia Tuñón Pablos, “Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción masculina de una imagen (1939-1952). Volumen I” (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 294. https://repositorio.unam.mx/contenidos/mujeres-de-luz-y-sombra-en-el-cine-mexicano-la-construccion-masculina-de-una-imagen-1934-1952-97321?c=pNWk28&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0

³³³ Mario Ongay, “La familia de las clases medias en México”, *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales* 24, n° 98-99 (Universidad Nacional Autónoma de México, 1980), 5. <https://revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/download/72450/63926>

establecer ahora cómo era la dinámica de una familia de clase media, como la representada en *Roma*.

La familia mexicana de clase media vivió una transformación cultural entre los años sesenta y setenta debido al impulso del consumismo, sintonizado con las dinámicas de la modernización capitalista del Estado,³³⁴ y la influencia de los medios de difusión de un estilo de vida similar al estadounidense.³³⁵ Solo las familias de clase alta y media contaban con las ventajas de la vida moderna, como tener un teléfono, radio y televisión en casa; pocas familias tenían automóvil; y para 1970, todavía eran muchos los hogares que carecían de drenaje, y millones de amas de casa cocinaban con leña o carbón.³³⁶ Según Gabriel Careaga, la clase media “vivirá el cine, la televisión, las novelas y los comics como mitos”.³³⁷

El tamaño promedio de los hogares en 1970 era de 5.3 miembros.³³⁸ Las familias nucleares agrupaban el 81% de los hogares ³³⁹, y las familias encabezadas por mujeres eran solo 14%. De acuerdo con Marina Ariza y Orlandina de Oliveira, la temprana edad a la unión matrimonial y el predominio del matrimonio legal son otros rasgo característicos de la formación familiar, cuyo modelo tradicional era un jefe varón como proveedor exclusivo y la mujer ama de casa.³⁴⁰

La familia mexicana de clase media era relativamente pequeña en comparación con el resto de las familias del país.³⁴¹ Estas familias se limitaban a “mantener un nivel de vida estable y educar a sus hijos”, ³⁴² quienes mayoritariamente crecen sobreprotegidos y encerrados. Las mujeres adquieren, tras la Revolución Mexicana, un papel muy importante dentro de las familias, y

³³⁴ Coral, “La clase media mexicana” ..., 111.

³³⁵ Careaga, *Biografía de un joven de la clase media...*, 15.

³³⁶ Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968” en *Nueva Historia General de México*, ed. por *Himali*. (México: El Colegio de México, 2010), 647-8.

³³⁷ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 191.

³³⁸ Rojas, “Mujeres, hombres y vida familiar en México. Persistencia de la inequidad de género anclada en la desigualdad social”..., 80.

³³⁹ De acuerdo con el censo de 1970, se menciona a la familia nuclear como *familia censal*, definida por vivir bajo el mismo techo, en torno a un núcleo familiar conyugal.

³⁴⁰ Marina Ariza y Orlandina de Oliveira, “Regímenes Sociodemográficos y Estructura Familiar: Los Escenarios Cambiantes de Los Hogares Mexicanos”, *Estudios Sociológicos* 24, nº 70 (2006), 6. <http://www.jstor.org/stable/40421023>

³⁴¹ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 78.

³⁴² de Pozas y Pozas, *Los indios en las clases sociales de México...*, 146.

logran ser respaldadas constitucionalmente.³⁴³ Sin embargo, Emilio Coral y Mario Ongay comentan que dentro de la familia seguían siendo vistas como amas de casa, madres, fuentes de moralidad y elegancia,³⁴⁴ ellas mismas buscando perpetuar dicho rol, con cualquier cambio a su vida causándole ansiedad, inseguridad y conflicto.³⁴⁵ Por otro lado, la mujer de clase media dispuso de bastante tiempo para desarrollarse en general, pues contó con mano de obra relativamente barata para hacer el quehacer de la casa.³⁴⁶

Los años sesenta marcaron un punto de inflexión en la familia en los países industrializados, Careaga propone que con el desarrollo de las sociedades urbanas-industriales,

la familia nuclear formada por los padres y los hijos, fundada en la homogeneización, en el prestigio de la autoridad paterna y en la seguridad de esa autoridad, se ha acabado. Ya el matrimonio tradicional como punto de apoyo de esa organización de la estructura familiar, está dejando de funcionar.³⁴⁷

Hacia 1970, analistas estadounidenses comenzaron a hablar de la fractura en el interior de la “familia revolucionaria” en México.³⁴⁸ Dicha crisis familiar se verá reflejada por medio de relaciones violentas, físicas y morales, entre el papá y la mamá, los hermanos y las hermanas.³⁴⁹ Este será un gran punto de contienda en toda la película: la separación de los padres y la consecuente reestructuración familiar, con una crisis de por medio.

Con lo anterior en mente, se procederá al análisis de las escenas elegidas que representarán varias de las cualidades previamente mencionadas. La primera escena es el primer y único momento donde se verá a toda la familia nuclear (padre, madre e hijos) reunida –minuto 13:25 a 17:03 y 17:45 a 19:03–. La escena comienza con el sonido de un claxon afuera de la residencia, Adela abre las

³⁴³ Gutiérrez Capulín et al, “El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica”..., 225.

³⁴⁴ Coral, “La clase media mexicana”..., 118.

³⁴⁵ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 34.

³⁴⁶ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 9.

³⁴⁷ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*. 11ª edición (México D.F., México: Cal y Arena, 1993), 70.

³⁴⁸ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea*..., 254.

³⁴⁹ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*..., 76.

puertas mientras Cleo cuida al perro y los hijos menores salen a recibir a su padre, donde se les une la mamá. Con música clásica de fondo, se ve al señor Antonio meter lenta y delicadamente el auto Ford en la cochera estrecha mientras se fuma un cigarrillo. Podemos ver sus folders y su bata del IMSS, señalando que es doctor en dicha institución. Al bajar del auto, saluda a los niños y esposa, y juntos entran a la casa. Se corta al interior donde en un plano medio corto se encuadra a la televisión donde se ve el programa de “Ensalada de locos”. Con otro corte vemos ahora a la familia en un plano general, donde los esposos se sientan junto a sus hijos en un sofá frente al televisor, seguimos a la cámara mientras que Cleo recoge los platos de la cena, ella se queda viendo la tele y la abraza Paco, el segundo hijo. Un plano nos muestra a toda la familia en sillones y Cleo en el suelo, viendo todos la televisión, hasta que la mamá le pide a Cleo un té y ella se retira.

La siguiente parte de la escena comienza con Cleo arrullando a la niña antes de mandarla a dormir. Cuando sale Cleo, le dice a otro de los niños que se vaya a dormir y la seguimos en su recorrido por la casa mientras apaga todas las luces de las habitaciones. Al mismo tiempo, se escucha de fondo una discusión entre los padres:

Sofía:...y si me pregunta cuándo vas a regresar, ¿qué le digo?

Antonio: Que después le hablo. ¿Dónde está mi corbata café? Es que nunca encuentro nada en la casa.

Sofía: Ahorita la pregunto a Cleo.

Antonio: Todo está hecho un desastre. En el refrigerador me encuentro botes vacíos guardados. ¿Para qué guardas botes vacíos? Me bajo del coche y la caca del perro está ahí...

La esposa cierra la puerta y la cámara sigue a Cleo escaleras abajo, terminando la escena. Señalo tres puntos cruciales en esta escena: primero, se termina de establecer la clase social de la familia; se muestra la dinámica familiar, incluyendo cómo está inserta Cleo en ésta; y escuchamos los problemas del matrimonio.

Como se anotó previamente, la clase media son los sectores intelectuales que realizan actividades no manuales, como los servicios. Ser médico es una de las profesiones asociadas con dicha clase, igual que ser empleado del gobierno,

características del padre de la familia al ser doctor el IMSS. Se muestra que, para un año donde pocas familias tenían automóvil, ellos contaban con dos de buena marca; además de contar con una sala destinada para la televisión y varios teléfonos en la casa. Todo corrobora que la familia presentada en *Roma* es parte de la clase media, o me atrevería a decir media-alta de la Ciudad de México.

Figura 27. Recibimiento familiar



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 28. Ensalada de locos



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 29. Cena familiar alrededor de la T.V.



Roma (2018) Alfonso Cuarón

En relación a la televisión, Guillermo Zermeño comenta que se “había creado y recreado el “hogar” de los mexicanos alrededor del aparato televisivo, centro de reunión de las familias mexicanas y de unificación de “criterios””.³⁵⁰ Con una excelente toma, Alfonso Cuarón establece al televisor como el punto de encuentro familiar donde hay armonía entre todos los miembros, contrario a lo que se ve en escenas más adelante. En cuanto al programa “Ensalada de locos”, éste

³⁵⁰ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 251.

fue una serie de comedia que corrió del año 1970 a 1973,³⁵¹ por lo que cabe en razón que la familia estaría viendo dicho programa, ya que, según el periódico Milenio, “los televidentes tenían una cita frente al televisor cada que se emitía el programa”.³⁵² Entonces Cuarón no solo con esta escena corta muestra la importancia de la televisión dentro del ámbito familiar, sino igual muestra un pedazo de la cultura setentera.

Por último, aunque es muy breve, la discusión de los padres al final de la escena es un vistazo hacia la verdadera dinámica familiar. Debo señalar que no es una discusión a gritos y golpes, sino una conversación con tono de irritación a bajo volumen. En su análisis de las familias de clase media, Mario Ongay señala que

parte de la tradición familiar es que los hijos no se enteran de los problemas de los padres y entre los padres, y por lo tanto, cualquier discusión sería que pueda surgir entre ellos se llevará a cabo cuando los hijos no estén presentes. Se llevará el problema a la recámara y la discusión sólo será percibida por el niño en forma de tensiones y de señales. [...] El secreto es una institución en la familia mexicana.³⁵³

Este tema nos lleva la segunda escena que se analizará, donde quedará clara esta dinámica de secrecía en el hogar en donde los hijos se quedan con suposiciones y fantasías, pero nunca saben a ciencia cierta lo que esta sucediendo.

He juntado dos escenas en una sola por abordar el mismo tema y no ser muy largas. La primera –minuto 42:00 a 44:30– inicia con Cleo llevando un café a la señora Sofía, a quien se escucha hablar con su madre sobre el abandono de su esposo:

Sofía: ¿Y qué les voy a decir?

Teresa: Que está de viaje. Que salió de negocios.

Sofía: ¡Ay, sí! ¡Sí!

Teresa: Tienes que estar tranquila, Sofía.

Sofía: Sí, sí ya.

³⁵¹ Filmaffinity, “Ensalada de locos”, *Filmaffinity*, s.f., <https://www.filmaffinity.com/es/film899473.html>

³⁵² Milenio Digital, “Ensalada de locos”, programa con el que 'El Loco' Valdés se ganó el cariño del público”, *Milenio*, 28 de agosto de 2020, <https://www.milenio.com/espectaculos/television/ensalada-locos-programa-participo-manuel-loco-valdes>

³⁵³ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 29.

Sofía manda a Cleo para llamar a sus hijos a la sala, con un *tracking* seguimos a Cleo afuera hacia la cochera donde están los niños pequeños jugando bajo la lluvia y granizo. Ya dentro, están todos los hijos y la madre les da las noticias de que pasaran la Navidad en casa de Pablo, el hermano de Sofía, Año Nuevo en la hacienda de los Bárcena con otras familias, pero sobre todo, les dice que su padre debe mantenerse en Quebec, a donde se había ido por una investigación semanas antes, por lo que les hace realizar una carta diciéndole que lo quieren mucho y que por favor ya vuelva.

La segunda escena –1:25:50 a 1:27:22– inicia con una toma de Cleo limpiando la mesa del comedor, y de fondo se escucha a la madre por teléfono:

Sofía [sollozando]: No comi [comadre]. Si se fue a Acapulco con la piruja esa. Para eso sí tiene dinero, ¿no? Desde que se fue no ha mandado un quinto. Y van a ser seis meses. Dice que está muy corto, que no tiene dinero para mandarles. Ah, pero ahora le dio por bucear. Se está comprando todo el equipo. ¿Cuánto crees que cuesta eso? Pero para eso sí tiene, ¿no?

[pausa]

No comi. Les manda cartas. Dizque desde Quebec.

En la pantalla con un paneo vemos a Paco, uno de los hijos, bajar las escaleras y acercarse a la puerta del cuarto donde la madre está encerrada y Cleo intenta advertirle, diciéndole que se vaya. Sofía continua al teléfono:

Nada, puras babosadas que les inventa. Que el paisaje está muy lindo, que hay muchos animalitos... Que los extraña mucho pero que no puede venir porque su investigación se está retrasando, que tiene... No tiene pantalones para decirles... ¡Puras mentiras! Sí comi, no te preocupes, te marco después.

Termina la conversación y cuando la madre abre la puerta se encuentra a Paco sentado frente a ella y a Cleo a lo lejos. Le regaña por espiarla y le da una bofetada, pero inmediatamente se arrepiente y cuando el niño empieza a llorar le pide disculpas y lo abraza, ambos lloran. La escena termina con un plano medio donde vemos a Cleo irse tras ser reprimida, y de fondo se escucha a la madre pidiéndole a su hijo guardar secrecía sobre el asunto de su padre.

Como se expresó en los párrafos anteriores, el secreto es fundamental en las familias, los temas hablando entre los padres y adultos no son dados a

conocer a los hijos. Careaga afirma que uno de los más grandes mitos y prejuicios dentro las familias de clase media es la fidelidad. “No hay mujer de clase media, por muy liberal que sea, que admita que su esposo tenga relaciones con otra mujer”.³⁵⁴ En la película nunca se confirma si Sofía sabía desde el momento en que el esposo se va de la casa que no volverá, pero lo que es claro es las distancias que tomó para evitar que sus hijos lo supieran. Cuando nota que uno de ellos ha descubierto la verdad, su primera reacción es ira, golpeándole, que como menciona Ongay, “las madres recurren al castigo físico muchas veces”;³⁵⁵ y finaliza con el ruego de mantener el secreto.

Figura 30. Castigo por espiar



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 31. "Estamos solas"



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 32. Reunión familiar



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Se debe comprender que los padres de la familia de clase media, según Careaga

³⁵⁴ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 129.

³⁵⁵ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 73.

siempre oscilan entre la simulación y la represión, entre la hipocresía y la mala fe. Siempre se encuentra al hombre respetuoso en su hogar, que cuida a sus hijos y ama a su esposa. Pero este hecho tiene en realidad otra expresión: ese mismo padre tiene casa chica, no está muy a gusto en su casa, y más bien los hijos son utilizados para la relación conflictiva con su mujer.³⁵⁶

La conversación telefónica de Sofía con su comadre señala la dicotomía de su (casi ex)esposo, quien finge no tener dinero para apoyar a sus hijos, a quienes ha dejado en segundo plano, mientras toma unas costosas vacaciones. Unas escenas antes, Sofía le pide apoyo al compañero de trabajo de su marido, el doctor Mario, quien le dice “Lo desconozco”, señalando como Antonio mantenía esa “simulación de hombre de hogar” en todos sus aspectos sociales. No conocemos cuánto tiempo lleva el padre con la otra mujer (a quien vemos de su mano unas escenas posteriores), ni cuánto tiempo sabía Sofía de ello, no obstante, en la escena donde vemos a Antonio irse, ella lo abraza fuertemente –a lo que Antonio reacciona con incomodidad– y le dice “Nosotros aquí estamos”, dejando en claro que tiene una familia (sus hijos) a la que regresar.

A pesar de todo, “la mujer casada “acepta” la infidelidad por sus hijos, por que no quiere que vivan en una familia rota”.³⁵⁷ Sofía entonces miente sobre el paradero de su padre, quizá para protegerlos, quizá para evitar prejuicios. A pesar de todo, a sabiendas que su marido la ha dejado por otra mujer, ella llega a una conclusión que comparte con Cleo: “Estamos solas. No importa lo que te digan, siempre estamos solas”. A fin de cuentas, como se mencionó previamente, el matrimonio tradicional como clave de la estructura familiar, estaba dejando de funcionar. Esto se puede notar con la tasas de divorcio que aumentaron de 62 por mil en 1960 a 87 por mil para 1970.³⁵⁸

³⁵⁶ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 75.

³⁵⁷ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 129.

³⁵⁸ Es importante señalar que el indicador de 1970 “está influido por el hecho de que en el estado de Chihuahua la legislación permitía y hacía más fluido el trámite de divorcios de extranjeros no residentes en el país, por lo que residentes de los Estados Unidos de América se divorciaban en México”. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Diseño Conceptual de la Estadística de Divorcios* (México: INEGI, 1992), 10.

Figura 33. Toño ve a su padre con otra mujer



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 34. Sofía no quiere dejar ir a Antonio



Roma (2018) Alfonso Cuarón

En su libro de *Mitos y fantasías de la clase media en México* (1993), Gabriel Careaga provee de algunos ejemplos de familias mexicanas de clase media en la Ciudad de México, usando a la familia Los Torres como el estudio de caso para la Colonia Roma. El padre trabaja de comerciante de abarrotes y en las tardes tiene un puesto en la Secretaría de Industria y Comercio. Lleva 25 años de casado con su mujer, quien terminó la secundaria y a veces vende ropa; tienen cinco hijos y la abuela paterna vive con ellos. Tienen una sirvienta que ocasionalmente hace la comida, solían ir al cine e ir de vacaciones a Acapulco. El papá tuvo un amorío con su secretaria, pero las recriminaciones, los celos y llantos le hicieron dejarla; ninguno pensó en el divorcio. Entre Los Torres, “la violencia ha sido más bien verbal que física. Y la opresión se siente en las relaciones entre esposo y esposa y en la necesidad que tienen los hijos de que cambie todo”.³⁵⁹ Este ejemplo de la vida real de una familia de la colonia Roma en los años setenta sirve para confirmar lo que se ha expuesto hasta el momento.

El padre les sostiene económicamente y la madre aporta un poco, haciendo uso de una empleada doméstica para las labores del hogar. El esposo vive una doble vida y la mujer lo soporta pero lo recrimina al mismo tiempo. Esta es la dinámica vista en *Roma*, el esposo es quien brinda el mayor ingreso económico y su mujer le apoya, al mismo tiempo que cuentan con sus empleadas domésticas. Él tiene una amante, y ella se mantiene en silencio, pero al mismo tiempo llora y

³⁵⁹ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 77-8.

recrimina. Los hijos por su parte les gusta ir al cine y al final de la película, la familia (sin el padre) van de vacaciones a la playa.

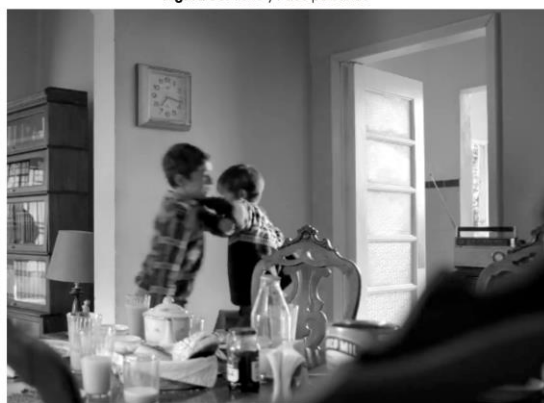
La cotidianidad de Los Torres “son los gritos, los pleitos por el baño; porque la mamá tiene que servir la comida varias veces, porque llegan tarde, porque nunca hay dinero para nada”. A fin de cuentas, las relaciones diarias entre los miembros de una familia “están mezcladas con celos, envidia y competencia [...] son básicamente de tipo inconsciente y afectivo; por lo tanto, dichas relaciones son irracionales y subjetivas. Esto hace difícil que tales interacciones resulten algo que pueda ser manejado con planeamiento y justificación”.³⁶⁰ Justamente, los gritos y golpes entre hermanos, entre madre e hijos, serán vistos en varias escenas como: la niña Sofía pregunta donde está Quebec y sus hermanos le gritan “¡En Canadá!” y “¡Que babosa eres!”; Paco y Pepe juegan en la azotea y se enojan porque uno no juega como el otro quiere; Paco rehusándose a compartirle un “gansito” a Sofi y cuando se lo da y le dice “para que engordes, gordita”; Toño gritando que apaguen la radio y Paco subiéndole a lo que su hermano se enoja y lo empuja; la madre gritándole a Toño cuando se va a su cuarto a escribir la carta a su padre; Toño enojándose y gritando “¡No!” y “Necesitas tus propios amigos” cuando sus hermanos se apuntan a ir al cine con él y su amigo, gritándole a su madre “¡No es justo!” cuando le obliga a llevarlos, a lo que ella le responde “Si no te gusta vete a vivir a otra parte”. Todo nos presenta una imagen general de la dinámica de ésta familia de clase media.

Figura 35. Paco peleando con Sofi



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 36. Toño y Paco peleando



Roma (2018) Alfonso Cuarón

³⁶⁰ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 17.

Figura 37. Toño le grita a sus hermanos



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 38. Sofía le grita a Toño



Roma (2018) Alfonso Cuarón

La escena que más resalto de todas –1:28:10 a 1:29:15– es donde Cleo, quien está escuchando la canción “Vamos a platicar” de Los Socios del Ritmo en la radio mientras guarda ropa en la habitación de los padres, descubre el anillo de matrimonio que ha dejado el papá. Llega la niña Sofi a avisarle que sus hermanos se están peleando y las seguimos bajando las escaleras para ver en otra toma a los hermanos Paco y Toño forcejeando y jalándose entre los dos para obtener un carro de juguete, mientras la abuela intenta separarlos y de fondo se escucha al menor, Pepe, gritando también que paren. Comienzan a perseguirse por la casa, Paco toma un perchero y pretende golpear a Toño, la abuela le pide soltarlo, lo que él hace, pero toma un huevo de mármol y lo lanza a la cabeza de su hermano, quien logra esquivarlo. El huevo rompe la ventana y se estrella contra el coche, ambos hermanos se miran a los ojos y Cleo abraza a la hija mientras la abuela dice “¡Lo pudiste haber matado! Es muy peligroso”.

Es mi interpretación que esta pelea que escala de tono sirve como un símbolo de la crisis por la que están pasando los hijos (además de ser otro ejemplo de estas dinámicas familiares). A este punto de la película, Toño ha visto a su padre brevemente con su nueva mujer, Paco a escuchado a su madre hablar del abandono, y la escena inicia con Cleo confirmando que ya nunca regresará al ver el anillo de bodas sobre el marco familiar, todo escondido. Careaga afirma:

La crisis de la estructura familiar de la clase media se expresa por medio de relaciones violentas, físicas y morales, entre los papás y las mamás, los hermanos y las hermanas, a través de chantajes sentimentales, histerias, neurosis, gritos y golpes físico, aunque aparentemente sean muy educados. Sus perturbaciones psicosociales dentro de la familia hacen que estallen

violentamente. [...] en realidad viven en familias donde también impera la competencia, la desconfianza, la agresividad y la simulación.³⁶¹

Figura 39. Cleo encuentra un anillo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 40. Toño y Paco pelean mientras la abuela intenta separarlos



Roma (2018) Alfonso Cuarón

La conclusión de la familia se da en sus vacaciones en Veracruz, donde la madre confiesa a sus hijos que su padre había regresado de Quebec tiempo atrás y que oficialmente se separarían. La madre se convierte así en la jefa de la familia, tomando un nuevo trabajo mejor pagado para mantener a la familia, lo que va de la mano con lo que estaba sucediendo en los países industrializados desde los años sesenta, donde el estereotipo del hombre como el único proveedor de la familia dejó de ser la norma.³⁶²

A pesar de ser una película que específicamente se realizó con la familia de Alfonso Cuarón en mente, se pueden notar aspectos que no solo fueron parte de su familia, sino que caracterizaron a las familias de clase media en los años setenta, como se vio en la breve comparación con *Los Torres*. Inclusive, Alberto del Castillo Troncoso confirma que “la crónica infantil de mi generación corre cargo de manera muy digna en el film *Roma*, de Alfonso Cuarón”.³⁶³ Igualmente, Enrique Krauze escribe que la película logra ser más que una obra íntima y personal, ya

³⁶¹ Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México...*, 76.

³⁶² Rojas, “Mujeres, hombres y vida familiar en México. Persistencia de la inequidad de género anclada en la desigualdad social”..., 76.

³⁶³ Castillo Troncoso. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*, 21.

que generaciones enteras vivieron una infancia como la que evoca Cuarón. Agrega que “mi historia comenzó catorce años antes, pero es tan típica como la suya. Es la historia de la clase media urbana mexicana”.³⁶⁴ Quiero añadir que, tras proyectar la película a su madre, ésta dijo “*Así fueron las cosas [...] Tantas cosas; así fue todo*”.³⁶⁵

Resumiendo lo planteado, Alfonso Cuarón se basó en sus experiencias personales para representar a su familia. No cabe duda que fue más allá de lo individual y logró traer a la pantalla las dinámicas de las familias de clase media que vivían en la colonia Roma o en la Ciudad de México en general. Desde los electrodomésticos, los autos y los programas de televisión, hasta las discusiones, golpes e infidelidades, Cuarón brinda una ventana fidedigna hacia un pasado reciente y presente en las memorias de muchos mexicanos.

3.1.3. Cleo, una mirada al trabajo doméstico en la Ciudad de México

Un miembro o miembros que juegan un papel importante en la dinámica de la familia son las trabajadoras domésticas. Nathaniel Whetten menciona que desde los años cuarenta, las familias de clase media probablemente empleaban “a una sirvienta o dos, para ayudar con el trabajo del hogar, de modo que tanto la esposa como el marido puedan sacudirse la carga del trabajo del hogar, que generalmente son considerados como relativos a una baja posición social”.³⁶⁶ *Roma* no hubiera sido posible sin la participación de Leboria González, que como se ha repetido numerosas veces en los apartados anteriores, fue la cuidadora y empleada doméstica de Alfonso Cuarón, y a quien le dedica la película. Por ésta razón, el papel de Cleo será el más resaltado en todo el filme, por lo que veremos sus actividades dentro y fuera de la familia, además del trato que recibe en ambos ámbitos. Procederé a cotejar la información historiográfica sobre las trabajadoras domésticas y su posición dentro de la familia de clase media en la que laboraban, con lo representado en pantalla.

³⁶⁴ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

³⁶⁵ Marcela Valdés, “Alfonso Cuarón: La vida sin primeros planos”

³⁶⁶ Nathaniel Whetten, citado en Coral, “La clase media mexicana”..., 106.

En su artículo “De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México” (1998), Mary Goldsmith explica que para el año de 1970, las trabajadoras del hogar eran la cuarta parte de la población económicamente activa femenina en todo México; la población absoluta de trabajadoras domésticas en el Distrito Federal era de 171 822, lo cual refleja, entre otros factores, “la demanda generada por los crecientes sectores medios, y por las mujeres que ingresaban al mercado laboral y contrataban servicio doméstico para sustituirlas, por lo menos en parte, en la realización de algunas tareas del hogar”.³⁶⁷ Mario Ongay brinda una descripción general y muy precisa de la empleada doméstica:

Esta persona es generalmente una mujer. Ella tiene predominantemente linaje indígena y a menudo viene del campo. Con frecuencia es analfabeta o casi analfabeta. La sirvienta usualmente duerme en la azotea, si es una casa de departamentos; o en un cuarto en el patio o jardín, si es una casa. Esta clase de situación ofrece privacidad y refugio a la trabajadora doméstica cuando la presión está siendo intensa. Sin embargo, ella se encuentra la mayor parte del tiempo con la familia mientras lava, limpia, contesta el teléfono, cuida a los niños y, al mismo tiempo, se protege de ellos. [...] La familia en cuestión no le permite a la trabajadora doméstica dormir bajo el mismo techo, aunque está la mayor parte del tiempo bajo él. No puede comer en la mesa donde la familia come. No se le permite sentarse en la estancia con los demás miembros de la familia o sin ellos. De esta manera, ella es básicamente discriminada por el sistema y tratada como un ciudadano de segunda clase.³⁶⁸

Como menciona Goldsmith, “el campo proporciona alimentos y mano de obra baratos (incluyendo a la mayoría de las trabajadoras domésticas) a las ciudades.”³⁶⁹ Igualmente, “los servicios domésticos y los de saneamiento tienen la mano de obra con los promedios de ingresos más bajos”,³⁷⁰ con un promedio de 787 pesos al mes. En concordancia, de Pozas y Pozas afirman que el indio es visto como el nivel más bajo de la sociedad, por lo que se convierten en sujetos de

³⁶⁷ Mary Goldsmith “De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México”, *Debate Feminista* 17 (1998): 90. <https://www.jstor.org/stable/42624469>

³⁶⁸ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 42.

³⁶⁹ Mary Goldsmith “De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México”..., 87.

³⁷⁰ Muñoz y de Oliveira, “Migración, oportunidades de empleo y diferencias de ingreso en la Ciudad de México”..., 73-4.

explotación; se cree que el indio necesita poco y su vivienda suele carecer de los servicios esenciales.³⁷¹ Sobre los cuartos de servicio en las azoteas, éstos “contrastaban con el resto de la construcción por tener vías de acceso difíciles y un arreglo menos lujoso, además de estar cerca de los lavaderos, las jaulas de tendido y los tanques de gas, elementos asociados con el trabajo doméstico”.³⁷² Señalo aquí la experiencia de Enrique Krauze, quien afirma que: “Nuestra familia, como la de Cuarón, tenía otros rostros, otras presencias tutelares. Del patio trasero subía la escalera al cuarto de las trabajadoras del hogar, ‘las muchachas’”.³⁷³

Cleo y su compañera de trabajo, Adela, son indígenas provenientes de Oaxaca y se suelen comunicar en su lengua originaria, el mixteco –que de acuerdo al INEGI, en el D.F. 7 millones de personas hablaban español y mixteco–.³⁷⁴ Viven en un cuartito arriba del patio, entre la casa y la azotea, que cuenta con dos camas individuales, un ropero con espejos y una tabla de planchar, rodeada de ropa doblada y por doblar. El baño que deben utilizar se encuentra abajo en el patio, y aunque cuentan con el servicio de luz eléctrica, deben utilizar velas para alumbrarse ya que “*A doña Teresa no le gusta encendida*”.³⁷⁵ Esto último viene de la experiencia real de Liboria quien le contó a Cuarón que “hacía ejercicio con Hortensia y que tenían que apagar la luz y usar una vela porque mi abuela se enojaba si gastaban energía. Me pareció muy sintomático de la actitud de clase media hacia las empleadas domésticas”.³⁷⁶ Además, en la película, tanto Adela, Cleo e Ignacio, el chofer de la familia, comen en una mesa pequeña en la cocina separados del comedor familiar y, excepto por la escena donde la familia esta viendo la televisión o en el auto, nunca se les ve sentados juntos a la familia y las empleadas.

³⁷¹ de Pozas y Pozas, *Los indios en las clases sociales de México...*, 167.

³⁷² Mary Goldsmith “De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México”, *Debate Feminista* 17 (1998): 87.

³⁷³ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

³⁷⁴ Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, “IX Censo General de Población 1970”...

³⁷⁵ Traducido del Mixteco, min.21:02.

³⁷⁶ Luis Pablo Beauregard, “La niñera que inspiró el viaje a la memoria de Alfonso Cuarón”, *El País*, 19 de enero de 2019. https://elpais.com/elpais/2019/01/17/gente/1547726855_784664.html

Figura 41. Habitación de Cleo y Adela



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 42. Cleo y Adela se preparan para hacer ejercicio



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 43. Cleo y Adela trabajando a la hora de la comida



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 44. Cleo sirve el postre a la familia



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Las labores de un trabajador doméstico no solamente se limitaban al aseo de la casa, cocinar y hacer la lavandería, sino que se extendía a actividades “parentales” como cuidar a los niños, hacerlos dormir y despertarlos, transportarlos de un lugar a otro de la ciudad (como la escuela y el parque), etc. Martha Teresita de Barbieri comenta que, “el objeto fundamental e inmediato de este tipo de trabajo es atender al consumo individual de los integrantes del núcleo familiar.”³⁷⁷ Además, para la familia mexicana de clase media será importante que el niño esté seguro y protegido, para este propósito surgen a su alrededor su familia extendida, las trabajadoras domésticas, e incluso los vecinos y amigos.³⁷⁸ Como consecuencia, la empleada doméstica se volverá a veces la más cercana al niño; el mismo Alfonso Cuarón cuenta que a Liboria “cuando era pequeño le decíamos

³⁷⁷ Martha Teresita de Barbieri, “Notas para el estudio del trabajo de las mujeres: el problema del trabajo doméstico” en *Mujeres intelectuales*, ed. Alejandra de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja y Gabriela González Ortuño. (CLACSO, 2017), 168.

³⁷⁸ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 73.

‘mamá’. Tanto mi hermano, como yo, como mi sobrino, le decíamos que nos íbamos a casar con ella”.³⁷⁹

En *Roma*, Adela y Cleo atienden todas las necesidades de la familia, la avena y el té de manzanilla del doctor, el desayuno de los niños, hacer y cargar las maletas, etcétera. La película comienza con Cleo lavando el patio y finaliza con ella subiendo a la azotea para lavar la ropa. Además, hay pequeñas escenas clave donde vemos a Cleo estando con los niños arrullándolos para dormir, levantándolos y cambiándolos, incluso llevando y recogiendo al hijo menor de la escuela. En algunas escenas, como cuando está lavando la ropa o al recoger al niño también se pueden notar más empleadas domésticas realizando las mismas tareas, dejando en claro que éstas labores no son exclusivamente de Cleo, sino claramente de todo este grupo de trabajadoras.

Figura 45. Compilación de Cleo ayudando y cuidando a los niños



Roma (2018) Alfonso Cuarón

³⁷⁹ Luis Pablo Beauregard, “La niñera que inspiró el viaje a la memoria de Alfonso Cuarón”...

Figura 46. Paisaje de las azoteas el la Roma Sur



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 47. Cleo y Adela preparan la comida



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 48. Cleo y Adela lavan los trastes



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Otro gran ejemplo es la escena de la hacienda –52:57 a 1:00:40–, donde inmediatamente al llegar, la familia es recibida por muchas personas que les saludan en inglés y español. Por su lado, una mujer mayor identificada como Benita (otra mujer con rasgos indígenas) saluda a Cleo, quien tiene varios meses de embarazo. Los niños y las demás familias se van caminando hacia la casa, mientras Cleo y Benita son dejadas solas para bajar todas las maletas de la familia y acomodarlas en las habitaciones. Dentro de la propia hacienda, vemos a Cleo y otras empleadas domésticas cuidando a los niños, especialmente a los menores, mientras los padres tienen su diversión aparte. Al final de la escena, Benita lleva a Cleo a otra habitación de la hacienda donde los trabajadores del pueblo están celebrando el Año Nuevo. Denoto la diferencia entre las dos celebraciones: los

patrones (clase media) se encuentran en una habitación enorme con decoraciones, un tocadiscos que tiene música en inglés y español, los adultos están conversando y tomando ron, vino y otros alcoholes mientras las “nanas” cuidan y juegan con los niños menores; los trabajadores (el pueblo) se encuentran en un cuarto pequeño, la música es un dúo ranchero en vivo, hay parejas bailando y otros tomando pulque y aguardiente. Cleo pasará entre ambos mundos, en el primero es la sirvienta y en el segundo una compañera; de esto hacen mención de Pozas y Pozas al decir que los indígenas actúan con “dos conductas, dos actitudes, dos ideas del mundo, dos situaciones, totalmente distintas: las que conciernen a su mundo, a sus gentes y a su pueblo y las que se refieren al mundo exterior al suyo”.³⁸⁰

Figura 49. Cleo y Benita recogen maletas mientras las familias van a festejar



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 50. Cleo y Benita ordenan maletas



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 51. Nanas cuidan a los niños



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 52. Cleo y otra mujer cuidan a los niños durante la fiesta



Roma (2018) Alfonso Cuarón

³⁸⁰ de Pozas y Pozas, *Los indios en las clases sociales de México...*, 176.

Figura 53. Cleo y Benita festejan el año nuevo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

A pesar de todo lo anterior, la posición de la empleada domestica será un poco nebuloso, ya que pasa la mayor parte de su día a día bajo el mismo techo que la familia empleadora y brinda hábitos, valores y actitudes propias a los niños que cuida, por lo que se puede argumentar que forma parte de la familia. Sin embargo, hay momentos donde se marca claramente una distinción entre trabajadora y patrón(es). La distribución del poder dentro de la familia se distribuye con el padre en lo alto y la sirvienta en la base.³⁸¹ De ahí que otro rol de la trabajadora doméstica es aquel en que se le echa la culpa por cualquier cosa que vaya mal en la familia. Ongay afirma que la trabajadora domestica “se vuelve el blanco del desplazamiento para todas las cosas “malas” que pasan en el sistema. En esta forma, si la madre está molesta con el esposo, pero le teme, usará a la sirvienta como chivo expiatorio”.³⁸²

Esto es muy claro en dos escenas: la primera, el padre está a punto de salir a Canadá (para no volver), accidentalmente pisa una popo del perro tras haberse quejado de ello con su esposa noches antes, y cuando se ha ido, la señora Sofía se voltea a ver a Cleo, le grita “¡Con un carajo Cleo! ¡Te dije que limpiaras las pinches cacas del perro!” y quita su mano para llevarse a su hijo a la escuela, aunque la escena inicial mostró a Cleo lavando el patio; en la segunda, cuando el

³⁸¹ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 74.

³⁸² Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 43-4.

hijo Paco ha espiado a su madre, Sofía vuelve a gritarle a Cleo “¿Y tú por qué lo dejas? ¡Carajo! ¿Por qué lo dejas? [Hay una pausa] Qué haces ahí parada? ¿No tienes algo mejor que hacer? ¡Lárgate!” , aun cuando Cleo lo único que había intentado era prevenir al hijo mientras limpiaba la casa.

Figura 54. Compilación de Cleo siendo regañada por Sofía



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Para finalizar el apartado, con todo lo anterior en mente, me gustaría hacer un breve análisis de la escena considerada por muchos como el clímax de la película, el rescate y abrazo en la playa de Veracruz –hora 1:58:50 a 2:03:35–. La familia se encuentra en sus vacaciones familiares, a donde Cleo ha sido invitada como parte de la familia y no como empleada (aunque realmente sigue fungiendo como la ayuda de la señora Sofía). Los hijos disfrutaban de su último día de playa, cuando la señora Sofía y su hijo mayor, Toño, se van a checar el auto para su viaje, dejando a Cleo encargada de los tres hijos menores, quienes se meten al mar a nadar. Con un paneo seguimos a Cleo que lleva a secar al hijo menor mientras les grita a los otros dos que se mantengan en la orilla. Cleo nota desde lo lejos que la corriente los empuja cada vez más mar adentro, por lo que camina hacia el ellos, en su trayecto ve que Sofi comienza a ahogarse y ella, sin saber nadar, se mete al agua hasta donde están los niños para salvarlos y regresarlos a la playa. Al caer en la arena se abrazan los tres, llegan la madre y Toño a revisar qué sucedió. Sofía abraza a su hija mientras Paco abraza a Cleo. La niña Sofi dice que Cleo los salvó y la madre le agradece. Pepe, el más pequeño llega y abraza a su madre y a Cleo. Paco se une al abrazo con Cleo. Ella se pone a llorar

recordando a su bebe que nació muerta diciendo “Yo no quería que naciera”. Sofía le afirma y reafirma “Te queremos mucho Cleo, mucho”. La escena termina con Cleo siendo rodeada y abrazada por toda la familia, mientras Sofía le besa la frente con cariño.

Es una escena impactante que demuestra el nivel de amor y cariño que se tienen entre toda la familia, y a los extremos que está dispuesta Cleo a ir por cuidar a *sus* niños. Es el momento donde físicamente se nota el agradecimiento que tiene toda la familia por lo que Cleo hace por ellos, en un solo abrazo, le demuestran su apoyo. Mi interpretación de este momento es que demuestra que Cleo es el verdadero centro y sostén de la familia, en otras palabras, las empleadas domésticas son el soporte en el que se apoya la familia empleadora. La escena está contrastada en el final –2:07:00 a 2:08:38–, en donde al retornar a la casa, se retoman las fronteras normales, en donde mientras lo niños planean sus siguiente vacaciones y le cuentan a la abuela de la gran hazaña que realizó Cleo para salvarles, ésta última contesta el teléfono, recoge la ropa sucia, toma los pedidos de los niños y sube hasta la azotea a lavar. Ella es amada por la familia, y sobre todo los niños, pero siempre queda claro su lugar como la empleada, a fin de cuentas, como Ongay menciona, las fronteras entre la familia y empleada suelen ser claras en un aspecto y nada definidas en otro.³⁸³ Esto se reafirma en varias de las tomas en donde se muestra a toda la familia: Cleo puede ser vista o en las orillas, alejada, o justamente en medio; es una dicotomía, pero está siempre presente.

³⁸³ Ongay, “La familia de las clases medias en México”..., 43.

Figura 55. Cleo es abrazada por la familia



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 56. Cleo ve la televisión con la familia



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 57. Cleo acompaña a la familia en la playa



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 58. Cleo retoma su trabajo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

3.1.4. La escenografía como ventana a la Colonia Roma de los setentas

Aunque el enfoque de la investigación no se centra en la escenografía y los elementos culturales presentes, no quería dejar de lado el gran trabajo realizado por la producción para recrear todos los escenarios de la película. Este será un breve análisis de lo más sobresaliente, que espero sirva como una apertura para que surjan más trabajos de investigación alrededor de este tema.

La Colonia Roma “se creó en 1903, al sur del viejo centro colonial de la capital, en terrenos desecados del legendario lago de Texcoco”.³⁸⁴ De acuerdo con Alberto Najjar del BBC, “desde el principio, el barrio se concibió como un lugar de casas de descanso para las familias adineradas de la época”³⁸⁵ y tras la Revolución mexicana “el barrio se amplió. A la nueva zona se le llamó Roma Sur [...] Las primeras casas que se construyeron tenían el estilo art déco”. Quienes habitaron esta nueva zona fueron en su mayoría, profesionales, comerciantes y funcionarios del gobierno. Roma Sur será una zona mucho más homogénea que el norte, “marcado por un perfil arquitectónico bastante monótono, ocasionalmente salpicado de bellos ejemplos de Art Decó”.³⁸⁶

Krauze confirma que décadas después de la Revolución, la vieja burguesía emigró de la colonia, abriendo paso a políticos y empresarios, profesionistas y burócratas.³⁸⁷ Agrega Najjar, “muchos de los nuevos habitantes eran de clase media-alta, tenían empleos bien pagados o eran dueños de pequeñas empresas, aunque seguía habiendo familias con menores ingresos”.³⁸⁸ Un ejemplo muy cercano a mi son mis abuelos, quienes vivieron en un conjunto habitacional en la Roma, por la Avenida Baja California y cerca del actual Centro Médico Siglo XXI, en los años de 1969 y 1970. Mientras veían la película, me señalaron varios

³⁸⁴ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

³⁸⁵ Alberto Najjar, ““Roma”, de Cuarón: cómo era y cómo es ahora el emblemático barrio de Ciudad de México que inspiró la exitosa película”, *BBC News Mundo*, 19 de diciembre de 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46619559>

³⁸⁶ Manuel Perló Cohen, “Historias de la Roma. Microhistoria de la ciudad de México”, *Estudios Históricos* 19 (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1988), 163. https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_19_159-172.pdf

³⁸⁷ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

³⁸⁸ Alberto Najjar, ““Roma”, de Cuarón: cómo era y cómo es ahora el emblemático barrio de Ciudad de México que inspiró la exitosa película”...

elementos que eran similares a lo que ellos recordaban como los taxis “cocodrilos”, los lavaderos y cuartitos para el portero o las empleadas domésticas en (o por) la azotea, la estación de radio “La Hora”, el silbido del afila-cuchillos, las escuelas secundaria militarizadas que marchaban, e incluso el reloj despertador (que mi abuela me dijo era idéntico al que ella utilizaba).

Ahora bien, no soy la única con familiares que encontraron dichas similitudes con sus memorias, “el «Así era...» ha apabullado la imaginación histórica de los críticos, que han acudido incluso a anécdotas «yo fui a verla con mis abuelos y me dijeron que sí, que exactamente así era»”.³⁸⁹ El director García Tsao comenta que

No hay nostalgia en la mirada del director, sino un recuerdo patente de cómo eran las cosas. Así era la avenida de los Insurgentes, con sus camiones chatos y autos viejos. Así eran las salidas del cine, con la multitud de vendedores ambulantes. Así era el país, con sus presidentes represores cuyas iniciales se podían leer en los montes. Con *travelings* laterales, Cuarón lo muestra todo como un flujo vital, sereno como el recuerdo mismo.³⁹⁰

Otro testimonio importante de Enrique Krauze es que su casa propia era similar, con un diseño llano y funcionalista, y toques art déco. La sala, el comedor y la cocina en la planta baja y las recámaras de los padres y los niños en la parte alta, con el televisor (en blanco y negro) en el descanso de la escalera de granito.³⁹¹

Los sonidos de nuestro mundo eran justamente los que reproduce Cuarón: los programas de televisión, los anuncios de la radio, las canciones de moda, las campanas del carrito de basura, los vendedores de globos, dulces, merengues y “calaveritas”, el melancólico organillero, el silbato del carrito de camotes y las voces de personajes centenarios que recorrían esas calles, como el afilador de cuchillos.³⁹²

³⁸⁹ Samuel Lagunas, “Roma. La crítica de la crítica”, *Correspondencias*, 2017,

<http://correspondenciascine.com/2018/12/roma-la-critica-de-la-critica-de-alfonso-cuaron/>

³⁹⁰ Leonardo García Tsao, “Demasiado grande para Netflix”, *La Jornada*, 12 de septiembre de 2018, <https://www.jornada.com.mx/2018/09/12/opinion/a08a1esp>

³⁹¹ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

³⁹² Enrique Krauze, “Las vetas de Roma”, *Enrique Krauze*, 01 de abril de 2020, <https://enriquekrauze.com.mx/las-vetas-de-roma/>

Todos estos sonidos de la calle surgen a partir de la construcción del Metro en el Distrito Federal en 1965, que al completarse hasta Zaragoza, las estaciones de Chapultepec e Insurgentes se convirtieron en multitudinarios puertos de embarque y desembarque. Así, las zonas aledañas fueron invadidas por autobuses, trolebuses, peseros y taxis, y las banquetas por puestos de fritangas, periódicos, jugos y hasta contrabando.³⁹³

Figura 59. Afuera del cine Metropolitano



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 60. Calle Tepoji en la Colonia Roma Sur



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Por otra parte, la música fungió como otro pilar importante para recrear la época; de acuerdo con la supervisora musical y de imagen, Lynn Fainchtein, la película tiene canciones de un poco antes de 1970 hasta el verano de 1971. Buscaron representar lo que sonaba en las radios en dichas fechas.³⁹⁴ Hay que recordar que los Estados Unidos fue muy influyente en el entretenimiento y espectáculos, pero al mismo tiempo, mantuvieron fama las canciones rancheras y los ídolos de la canción. Será claro que habrá una distinción entre la modernidad – la clase media– y la tradición –la clase popular–. Mientras los hijos escuchan música en inglés en su día a día, como el programa de radio “Creedence contra los Beatles” o “Yellow River” de Christie, y en Año Nuevo las familias escuchan en el tocadiscos “I don’t know how to love him” del musical Jesucristo Súper Estrella; Cleo y Adela escuchan música en español, como “La nave del olvido” de José José, “Te he prometido” de Leo Dan y “No tengo dinero” de Juan Gabriel, entre otras.

³⁹³ Manuel Perló Cohen, “Historias de la Roma. Microhistoria de la ciudad de México”..., 166.

³⁹⁴ *Snapshots from the set*, producido por Kim Hendrickson, (Estados Unidos de América: The Criterion Collection, 2019), DVD.

Figura 61. Llegando a La Casa del Pavo



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 62. Tocabiscos con un LP de Rock-Opera en inglés



Roma (2018) Alfonso Cuarón

En la parte visual, las dos películas que ven en el cine fueron *La Gran Juerga* (1966) y *Atrapados en el espacio* (1969), ambas estadounidenses. Igualmente, hay una escena breve donde Cleo y Adela visitan “La casa del Pavo”, donde platican mientras comen tortas, y se ve un pedazo del show del Profesor Zovek en la tele. Que no se debe olvidar que, por más modernidad presente, las personas siguen frecuentando los puestos de tortas y tacos, así como las fondas tradicionales.³⁹⁵ Los anuncios en las calles, mayoritariamente enfocado en las elecciones, pero también de los productos que se utilizaban y los eventos que sucedían, como el Mundial de Futbol.

Figura 63. Profesor Zovek en el programa *Siempre en domingo*



Recordando al Increible Profesor Zovek SRB2 (2014) Internetv Deportes

Figura 64. Profesor Zovek en la TV



Roma (2018) Alfonso Cuarón

³⁹⁵ Hernández Chávez, dir., *América Latina en la historia contemporánea...*, 240.

Figura 65. Posters y marcas utilizadas en la escenografía



Snapshots from the set (2019) The Criterion Collection

Camino a Roma (2020) Andrés Clariand Rangel y Gabriel Nuncio

Todo lo anterior se logró gracias al trabajo en conjunto de la memoria infantil de Alfonso Cuarón, y (sobretudo) una exhaustiva investigación de parte de su equipo de producción, arte, set, vestuario, música y sonido. Tenían en la computadora carpetas como: “Vehículos oficiales”, “Oficios y sonidos”, “Revistas y periódicos”, “Profesor Zovek” y “Calles”, donde abundan las imágenes de los años 1970 a 1972 de la colonia Roma. Recolectaron fotografías de las avenidas Insurgentes y Cuauhtémoc, las calles Álvaro Obregón y Puebla, además del cruce de Baja California y Tonalá. Entre febrero y agosto de 2016, el equipo hizo la revisión documental de los fondos del archivo fotográfico del IMSS, la Filmoteca de la UNAM, el Museo Archivo de la Fotografía, el Colegio de Arquitectos, la Fototeca de *El Universal* y archivos familiares de Alfonso Cuarón y Eugenio Caballero.³⁹⁶

³⁹⁶ Gerardo Antonio Martínez, “Roma: ¿cómo se reconstruyeron los años 70?”, *Confabulario El Universal*, 29 de febrero de 2019, <https://confabulario.eluniversal.com.mx/roma-oscar-2019/#!prettyPhoto>

Figura 66. Esquina de Baja California y Tonalá, en la colonia Roma, a finales de los años 60



La Ciudad en el Tiempo: la colonia Roma de los años 70 (2019) El Universal

Figura 67. Calle Baja California



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 68. Tranvía circulando sobre la actual avenida Baja California



Joe Testagrose (1970)

Figura 69. Tranvía en la calle Baja California



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 70. Tranvía turístico conocido como "Cerito" recorre la avenida Insurgentes, en el límite de las colonias Roma Sur e Hipódromo (1972)



La Ciudad en el Tiempo: la colonia Roma de los años 70 (2019) El Universal

Figura 71. Avenida Insurgentes esquina Baja California



Roma (2018) Alfonso Cuarón

En una entrevista para *El Universal*, el equipo de diseño de producción, arte y decoración de set cuentan de su recorrido exhaustivo de varios archivos fotográficos, fílmicos y hemerográficos, señalando que:

Una parte de estas fotografías proviene de la página *La Ciudad de México en el tiempo*, un proyecto de los historiadores Carlos Villasana y Rodrigo Hidalgo, con el que buscan preservar parte de la memoria fotográfica,

arquitectónica y cultural de la capital mexicana, y que se nutre en buena medida de la Fototeca del periódico *El Universal*.³⁹⁷

Figura 72. Exterior del Cine Metropolitan a finales de los años 60



La Ciudad en el Tiempo: la colonia Roma de los años 70 (2019) El Universal

Figura 73. Cine Metropolitan



Roma (2018) Alfonso Cuarón

Figura 74. Cine de las Américas a finales de los años 60



La Ciudad en el Tiempo: la colonia Roma de los años 70 (2019) El Universal

Figura 75. Cine de las Américas



Roma (2018) Alfonso Cuarón

De acuerdo al urbanista Alejandro Suárez Pareyón, la recreación arquitectónica que hizo Cuarón en *Roma* fue atinada. “La Colonia Roma Sur es una sección donde se advierte el desarrollo de familias de clase media [...] Por ejemplo, las viviendas unifamiliares y la apropiación de la calle por niños y adolescentes para jugar”.³⁹⁸

³⁹⁷ Gerardo Antonio Martínez, “Roma: ¿cómo se reconstruyeron los años 70?”...

³⁹⁸ Rafael López, “La Colonia Roma, personaje y escenario evocador”, *Gaceta UNAM*, 24 de febrero de 2019, <https://www.gaceta.unam.mx/la-colonia-roma-personaje-y-escenario-evocador/>

Figura 76. La colonia Roma sobre la calle de Colima en los 70



La Ciudad en el Tiempo: la colonia Roma de los años 70 (2019) El Universal

Figura 77. Cleo caminando sobre la calle Baja California



Roma (2018) Alfonso Cuarón

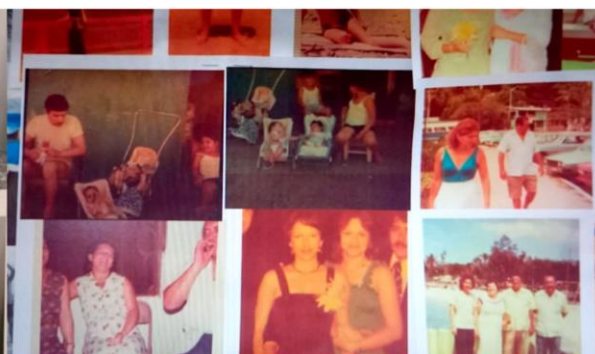
Para el casting, los personajes principales se inspiraron en las personas que Alfonso conoció de niño en la Ciudad de México. El director de casting, Luis Rosales comenta que “sí había mucho que cuidar, todos los detalles, el tono, los rostros, el estar de cada uno de los personajes”.³⁹⁹ Cuarón estuvo muy involucrado en los castings para los personajes principales, pero también para el mismo posicionamiento de los extras de las escenas, y cuenta que se hacían análisis demográficos para cada una.

Figura 78. Proceso de casting



Camino a Roma (2020) Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio

Figura 79. Fotografías de Cuarón y su familia



Snapshots from the set (2019) The Criterion Collection

No solo cuántos hombres y cuántas mujeres, sino también cuántos de cada clase social. Y con cada clase social, cuántos de cada etnia. Estos van a ser de un bagaje más indígena, estos una parte mucho más mestiza, y estos una parte más criolla, más blanca [...] eran cartulinas enormes con las distintas caras separadas por justamente esa separación demográfica [...] y a cada una de las fotografías discutíamos qué vestuario y como iban a traer el pelo o la barba o qué utilerías iban a tener.⁴⁰⁰

³⁹⁹ *Snapshots from the set*, producido por Kim Hendrickson, (Estados Unidos de América: The Criterion Collection, 2019), DVD.

⁴⁰⁰ *Camino a Roma*, dirigida por Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio.

Figura 80. Compilación del trabajo de vestuario



Snapshots from the set (2019) The Criterion Collection

Camino a Roma (2020) Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio

Snapshots from the set (2019) The Criterion Collection

Figura 81. Compilación del trabajo de casting



Camino a Roma (2020) Andrés Clariond Rangel y Gabriel Nuncio

Alfonso Cuarón logró capturar en *Roma* la esencia de la Colonia Roma –y la Ciudad de México– en los años 1970 y 1971. Hay múltiples testimonios como el de Krauze, donde afirman que “todo era como en el México que Cuarón retrata en Roma”.⁴⁰¹ Los sonidos, la música, la arquitectura, los autos y tranvías, los anuncios, los programas televisivos, las películas, el vestuario e incluso la demografía; todo acorde a las imágenes de la época y los recuerdos colectivos. Pero sobre todo, mostró como era el gobierno autoritario, las dinámicas de una familia de clase media que está en crisis y la vida cotidiana de una trabajadora del hogar.

Este análisis más general del paisaje cultural y social presente en la película demuestra que Cuarón realizó una verdadera investigación histórica acerca del contexto en que insertó su trama personal. Como Mílada Bazant explica, para reconstruir los espacios en los cuales vivió y transitó el biografiado

⁴⁰¹ Krauze, “Roma, una historia de amor y servidumbre”...

(en este caso, el propio Cuarón), se requiere “del análisis de lo que significaban aquellos espacios en términos personales y de lo que significaban en términos históricos”.⁴⁰² En mi opinión, logró crear una balanza entre retratar sus emociones y momentos personales, y retratar al México de aquella época. Esta sección mostró la amplia labor realizada no solo por Alfonso Cuarón, sino por todo su equipo de trabajo –por medio de viejas grabaciones, escritos personales, fotografías, cartas, entre otros– no solamente de narrar una historia personal, sino de presentar la época de los setenta en México de la manera más precisa posible, siendo esto incluso la labor realizada por un biógrafo-historiador.⁴⁰³

Para cerrar el apartado, debo aclarar que *Roma*, basada en la memoria familiar de Alfonso Cuarón, fungirá como uno de los tantos relatos existentes sobre el periodo y los eventos ya mencionados. Es la historiadora Mercedes Yusta, quien afirma que la memoria “debe ser protegida, fomentada, explicada, sin que por ello sea considerada como el único relato válido acerca del pasado”.⁴⁰⁴

Mientras que algunos historiadores consideran que la Historia debe ser una escritura que configura un régimen de verdad y se distancia de la literatura, otros como Laura Adriana creen que “existen otras formas de escritura de la historia que no pretenden superar esa condición literaria, sino que la consideran indispensable para otorgar un espacio de expresión a la memoria colectiva”.⁴⁰⁵ Aquí entra en juego una vez más el concepto de Historiofotía, en donde la película fungirá como una representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella. *Roma* es, desde mi punto de vista, una representación de la Historia de la Ciudad de México a inicios de los setenta, juntando la memoria colectiva recopilada por Cuarón de esa misma época.

Hayden White enlista la crítica hecha a la historiofotía, la cual dice que ésta pierde “la precisión del detalle, la complejidad de la explicación, las dimensiones

⁴⁰² Mílada Bazant, “Retos para escribir una biografía”..., 69.

⁴⁰³ Antonio Escobar Ohmstede, “Mílada Bazant (coord.), Biografía. Métodos, metodologías y enfoques”, *Historia mexicana* 64, n°3 (2015), 1373.

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-65312015000101366

⁴⁰⁴ Mercedes Yusta, “La “recuperación de la memoria histórica”: ¿Una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005)”, *Revista de Historiografía* 2, n°9 (2008), 117.

⁴⁰⁵ Hernández Martínez, “Biografía y memoria familiar”..., 165.

de auto-crítica e inter-crítica de la reflexión historiológica y las generalizaciones cualitativas necesarias debidas a, por ejemplo, la ausencia o no-disponibilidad de evidencia documental”.⁴⁰⁶ En respuesta a estas críticas, es cierto que no existe un espacio de crítica *dentro* del filme o la evidencia documental al ser un cine de ficción, sin embargo, Cuarón puso mucha atención a los detalles, desde la música, la ropa, las marcas, hasta las frases y la demografía. Además, la demanda de objetividad y realidad es algo imposible a obtener en cualquier medio de representación, incluyendo a la historia escrita. El mismo Rosenstone también insiste en que no hay nada “inherentemente anti-historiológico en la historiofotía”.⁴⁰⁷

Con esto en mente, Carolina Ibarra denota que “la aparición de la imprenta, el invento de la fotografía y la cibernética han afectado profundamente los mecanismos por medio de los cuales se guarda la memoria”.⁴⁰⁸ Los filmes servirán como un medio no solo para preservar sino también compartir y modificar la memoria colectiva. En efecto, al ser un producto cultural, “interviene en la sociedad, es un agente de cambio social, creador de opinión, de gusto estéticos y literarios. Todo ello lo convierte en *agente histórico de primer orden* y en consecuencia *en fuente para la historia*”.⁴⁰⁹ Hoy en día, cuando hablemos de los años setenta en México, cuando se mencione El Halconazo, las familias clasemedieras e incluso las empleadas domésticas en México, nuestra memoria nos remitirá a *Roma*. Se ha convertido en un referente cultural, así como *El Bulto* o *Los Olvidados*, que tocan temas similares. Aún así, no debemos olvidar, como dice Robert Rosenstone, que el Cine no reemplaza, sino que es colindante a la Historia.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica...*, 223.

⁴⁰⁷ White. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica...*, 223.

⁴⁰⁸ Carolina Ibarra, “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”..., 25.

⁴⁰⁹ García Monerris, “*La Regenta*. ¿Versión original?”..., 85. [Itálicas mías].

⁴¹⁰ Robert Rosenstone, en García Monerris, “*La Regenta*. ¿Versión original?”..., 83.

Conclusión

Roma de Alfonso Cuarón es un filme-histórico ficticio el cual, a modo de biografía, presenta una historia muy personal sobre una familia de clase media en la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971. En el rubro meramente cinematográfico, la película cuenta con excelente fotografía, escenografía, sonido, efectos y montaje. Tras varios éxitos en el cine y la televisión, Cuarón se ha convertido en un ícono de la fotografía, edición y dirección, por lo que ha recibido un sinnúmero de premios, bien merecidos. Personalmente, el estilo estético-visual-sonoro no me deja nada que desear, es una obra de arte que demuestra todas las fortalezas del director. Sin embargo, es el rubro histórico donde recae gran parte de su valor.

Al inicio de esta investigación me hice la pregunta principal de si *Roma* es una fuente audiovisual para la historia. Para ello, expuse la relación de la Historia y el Cine, donde llegué a la conclusión de que las películas son tanto testimonios y reflejo de la sociedad y época en que son creadas, así como una ventana hacia la sociedad y periodo que representan; son el punto de vista que el director tiene sobre cierto pasado. Así como el historiador establece qué hechos o procesos son significativos y cuáles no, así el cineasta seleccionará las escenas y secuencias que presentará; así Cuarón eligió los recuerdos y memorias de su infancia a reproducir en el filme. En mi opinión, logró crear una balanza entre retratar sus emociones y momentos personales, y retratar al México de aquella época.

Con el fin de comprobar mi hipótesis, realicé un breve recuento del contexto político, económico, social y cultural de la Ciudad de México en los años de 1970 y 1971, como partida para el cotejo más selectivo. Debo aclarar que los temas de la familia de clase media y las empleadas domésticas fueron temas más subjetivos, basados principalmente en la memoria selectiva de Cuarón, su familia y Liboria. Existen pocos autores, como Soledad Loaeza, Gabriel Careaga, Emilio Coral y Mario Ongay, que se enfocan en las dinámicas familiares de la clase media en los años sesenta y setenta en México, dejando un amplio campo para investigaciones futuras. A pesar de ello, con apoyo de otros trabajos y publicaciones más generales sobre las familias o las clases medias en los años setenta, así como los

testimonios de familiares propios y de otros historiadores actuales, concluyo que la película, por medio de escenas como la familia viendo la televisión junta, la madre hablando secretamente de la separación con su esposo y las peleas cotidianas de los hermanos logra ser más que una obra íntima, al evocar una infancia que generaciones enteras vivieron. En lo que atañe a las empleadas domésticas y sus dinámicas dentro y fuera de las familias que las emplean, las fuentes de información son aún más escasas. Es posible que con más tiempo se encuentren más testimonios y fuentes primarias que permitan profundizar en el análisis y comparación de lo representado en pantalla. Aún así, gracias a la información cuantitativa del INEGI y otros autores enfocados en la demografía, las diferencias de clase y las vivencias generales de las empleadas domésticas, concluí que la forma en que Cuarón las representa concuerda con las características físicas, económicas y sociales descritas en las fuentes presentadas por medio de escenas cortas donde Cleo realiza labores “parentales” y de “servicio”. Considero que además, al ser una dedicatoria a Liboria, las representó como el soporte y el verdadero centro en el que se apoya la familia que la emplea.

Por el contrario, el cotejo del paisaje cultural de la Ciudad de México en 1970 y 1971, así como de la representación de los Halcones y El Halconazo contó con mas fuentes basadas no solo en la historiografía, y testimonios actuales, sino también en hemerografía, así como archivos fotográficos y filmográficos de la época. Aunque varios de los rostros, posters, vestuarios y sonidos principales de la película fueron recreados partiendo de la memoria de Cuarón, la escenografía contextual se basó en datos demográficos y fotográficos del momento, lo que permitió realizar una correcta interpretación de la cultura en los setenta. Por el otro lado, Cuarón logró recrear con rigor documental los entrenamientos de los Halcones y el Halconazo mismo, lo que se puede confirmar no solo con los textos de Alberto del Castillo, Fernando Pérez Correa, Álvarez Mendiola, Enrique Krauze, entre otros, sino también con otros trabajos de corte filmográfico como el documental *Halcones. Terrorismo de Estado* y el filme *El Bulto*.

Ahora bien, sabiendo todo lo anterior, me pregunto, ¿acaso Alfonso Cuarón no realizó para *Roma* el mismo trabajo preliminar que un biógrafo-historiador? Ya se han presentado las múltiples evidencias del uso correcto de diversas fuentes tanto orales, visuales y escritas en los apartados anteriores. Se debe aclarar que al ser una película y no un texto lo que produce Cuarón, hay una clara narratividad en la trama misma, que conjunta la ficción (no falsedad) con la “verdad”, ya que él es un cineasta ante todo. En mis palabras, considero que Cuarón logra poner la ficción al servicio de la Historia. No solamente es la forma en que consultó diversos documentos para obtener la información, sino también es la forma en que la presenta en las escenas seleccionadas, con una amplia carga simbólica, lo que anuncia que es una película con un corte de historiador. Claramente, una gran parte se cimienta en su memoria personal infantil y familiar, pero ello no reduce su trabajo historiográfico, y, al mismo tiempo, ello le permite abordar al mismo tiempo el contexto social, cultural y político de la Ciudad de México. Alfonso Cuarón trabajó entonces como un cineasta-biógrafo-historiador, al conciliar las vidas de los integrantes de la familia –incluida Cleo–, los roles que desempeñaban cada uno y los contextos en lo que transitaban en su día a día, dentro de la trama. Realizó un relato íntimo y colectivo a la vez, es una biografía familiar que captura la esencia de la época.

Esta película, basada en la memoria de Alfonso Cuarón, fungirá entonces como uno de los tantos relatos existentes sobre el periodo y los eventos ya mencionados. Es por esto que yo afirmo que *Roma* sí es una fuente para la historia al fungir como un trabajo parahistoriográfico, ya que contiene fuentes fidedignas, llena un vacío en la historiografía (principalmente en el área familiar y del trabajo doméstico) e impulsa la divulgación del conocimiento histórico, además de que –y lo más importante– preserva y modifica la memoria colectiva en torno a la Ciudad de México en 1970 y 1971. Además de ser un gran ejemplo de la Historiofotía al ser no solo una representación de la historia de la época mencionada por medio de imágenes, pero también de las ideas de Cuarón, su familia, Liboria y todo su equipo de trabajo en torno a ella. Me atrevería clasificarla

como un tipo de “microhistoria”: *Roma* es el estudio de un caso regular, un ejemplo muy específico de personajes del pasado que pasaron inadvertidos por la Historia, y que da pie a una discusión de temas más generales que afectaron a una gran población. Es por ello que la película tuvo y sigue teniendo un alto impacto en la sociedad mexicana e internacional, partió de un testimonio –su memoria– muy personal que le permitió acercarse a una realidad más amplia, la vida de un joven estudiante de clase media en medio de un periodo político y familiar tumultuoso que afectó a millones de personas, y que les hizo generar una conciencia política y de clase. La película por si misma es un producto cultural que ha creado historia por si misma.

A través de toda esta investigación, aprendí que el Cine es realmente un aliado de la Historia, que debe ir más lejos que fungir como una simple ayuda audiovisual en la difusión de nuestras investigaciones. Como historiadores tenemos la tarea de utilizar el Cine como una fuente para, ya sea, acercarnos a nuevos temas, o tener un nuevo punto de vista sobre temas ya abordados. Soy consciente de que este trabajo tiene algunos huecos tanto en el área de fuentes como del propio análisis cinematográfico, especialmente en el área de la escenografía, donde solamente toqué muy brevemente el paisaje cultural y demográfico de la Ciudad de México en 1970 y 1971. Sin embargo, considero que esta investigación podría fungir como un camino de partida para más investigaciones que busquen abordar *Roma* con un enfoque histórico, y personalmente, me sirve de base para futuros proyectos enfocados en el Cine.

Bibliografía

- Álvarez Mendiola, Germán. «El movimiento estudiantil cogobiernista de la UNAM.» En *Movimientos estudiantiles en México, siglo XX*, de Renate Marsiske, 315-346. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Ávila Juárez, José Óscar. «Historia y Cine, un diálogo necesario en busca de una mejor comprensión de la sociedad.» En *Historia y Cine, Un acercamiento a sociedades contemporáneas de diversos continentes*, de José Óscar Ávila Juárez y Olivia Solís Hernández, 18-35. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Filosofía. Maestría en Educación y Desarrollo Profesional. Cuerpo Académico 184, 2021.
- Ariza, Marina, y Orlandina de Oliveira. «Regímenes Sociodemográficos y Estructura Familiar: Los Escenarios Cambiantes de Los Hogares Mexicanos.» *Estudios Sociológicos* 24, nº 70 (2006): 3-30.
- Arteaga Castillo, Belinda. *Algunos elementos teóricos sobre el concepto de tiempo histórico y sus aplicaciones en las aulas*. Academia.edu. México, s.f.
- Asse Dayán, Jacobo. «Güeros: fragmentación social, agencia política y la industria mexicana del cine bajo el neoliberalismo.» *Norteamérica* 12, nº 1 (enero-junio 2017): 137-168.
- Ayala Blanco, Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. D.F.: Editorial Oceano de México, 2001.
- Ayala, Fabiola. *Alfonso Cuarón y la tecnología artesanal detrás de Gravity*. 02 de julio de 2013. <https://www.publimetro.com.mx/mx/tecnologia/2013/07/03/alfonso-cuaron-tecnologia-artesanal-detras-gravity.html> (último acceso: 04 de marzo de 2024).
- Bazant, Milada. «Retos para escribir una biografía.» *Secuencia*, nº 100 (enero-abril 2018): 53-84.
- BBC News Mundo. *Los Halcones, el brutal grupo paramilitar que aparece en Roma, de Alfonso Cuarón*. 14 de diciembre de 2018. <https://www.animalpolitico.com/2018/12/roma-cuaron-los-halcones-paramilitar/> (último acceso: 1 de diciembre de 2022).
- Beauregard, Luis Pablo. *La niñera que inspiró el viaje a la memoria de Alfonso Cuarón*. 19 de enero de 2019. https://elpais.com/elpais/2019/01/17/gente/1547726855_784664.html (último acceso: 01 de octubre de 2024).
- . «2016 es el año más violento del Gobierno de Peña Nieto.» *El País*, 22 de diciembre de 2016.
- Biografía de Alfonso Cuarón (1961)*. 03 de abril de 2006. <https://decine21.com/biografias/alfonso-cuaron-57300> (último acceso: 13 de febrero de 2024).
- Brinkman-Clark, William. «Roma: una arquitectura de la memoria.» *Bitácora arquitectura* 40 (mayo 2019): 068-077.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: cultura Libre, 2005.

- Camino a Roma*. Dirigido por Andrés Claroid Rangel y Gabriel Nuncio. Producido por Netflix. Netflix, 2020.
- Camacho, Manuel. «El poder: estado o 'feudos' políticos.» En *La vida política en México 1970-1973*, 77-100. Distrito Federal: El Colegio de México, 1974.
- canalseisdejulio. Memoria y verdad A.C. «Halcones. Terrorismo de Estado.» 2006.
- Careaga, Gabriel. *Biografía de un joven de la clase media*. 3ª. Ediciones Océano S.A., 1987.
- . *Mitos y fantasías de la clase media en México*. 11ª edición. México D.F.: Cal y Arena, 1993.
- Carrillo Picazzo, Leticia Mirella. «La familia, la autoestima y el fracaso escolar del adolescente.» *Tesis Doctoral*. Granada: Universidad de Granada, enero de 2009.
- Casetti, Francesco. *La pasión teórica*. Vol. XII, de *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, de Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, 101-112. Ediciones Cátedra, 1995.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Rubí: Anthropos, 2005.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. *CNDH presenta Informe de la Recomendación 15VG/2018 sobre el Caso Iguala*. Comunicado, México: Dirección General de Difusión de los Derechos Humanos, 2022, 4.
- . *Conmemoración de la Matanza del Jueves de Corpus "El Halconazo"*. s.f. <https://www.cndh.org.mx/noticia/conmemoracion-de-la-matanza-del-jueves-de-corpus-el-halconazo-10-de-junio> (último acceso: 06 de diciembre de 2022).
- Coral, Emilio. «La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970).» *Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, nº 63 (enero-abril 2006): 103-126.
- Córdova, Lucila Hinojosa. «Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico.» *Palabra clave* 22, nº 3 (2019): 1-25.
- Cousins, Mark. *The Story of Film*. Londres: Pavilion, 2012.
- «¿Cuáles son todas las películas de Alfonso Cuarón? Desde "Sólo con tu pareja" hasta "Roma". 27 de noviembre de 2020. <https://www.nmas.com.mx/cultura/cuales-son-todas-las-peliculas-de-alfonso-cuaron-desde-solo-con-tu-pareja-hasta-roma/> (último acceso: 13 de febrero de 2024).
- Dávalos Orozco, Federico, y Perla Ciuk. *Historia del Cine Mexicano*. 08 de junio de 2015. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/> (último acceso: 10 de abril de 2023).
- del Castillo Troncoso, Alberto. *La Matanza del Jueves de Corpus. Fotografía y Memoria*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Memórica. México haz memoria, 2021.
- de la Mora, Sergio. «Roma: reparation versus exploitation.» *Film Quarterly* 72, nº 4 (verano 2019): 46-53.
- de Barbieri, Marta Teresita. «Notas para el estudio del trabajo de las mujeres: el problema del trabajo doméstico.» En *Mujeres intelectuales*, de Alejandra de Santiago

- Guzmán, Edith Caballero Borja y Gabriela González Ortuño, 167-177. CLACSO, 2017.
- de Pozas, Isabel, y Ricardo Pozas. *Los indios en las clases sociales de México*. 14ª edición. Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- Díaz Martín, Marcos. «Las relaciones entre cine e historia: cultura y sociedad en el New Hollywood.» *Tesis Doctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Dmytryk, Edward. *El cine. Concepto y práctica*. Limusa Noriega Editores, 1995.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. 8ª edición. Siglo Veintiuno Editores, 1999.
- El País. *Gravity*. 2013. <https://elpais.com/especiales/2015/nuevo-boom-del-cine-mexicano/gravity/> (último acceso: 05 de enero de 2023).
- El Bulto*. VHS. Dirigido por Gabriel Retes. Producido por Cooperativa Río Mixcoac. Interpretado por Gabriel Retes. 1991.
- Escobar Ohmstede, Antonio. «Mílada Bazant (coord.), Biografía. Métodos, metodologías y enfoques.» *Historia Mexicana* 64, n° 3 (2015): 1366-1375.
- Esperanto FilmoJ. *About us*. s.f. <https://www.esperantofilmoj.com/about-us> (último acceso: 15 de febrero de 2024).
- Esterrich, Carmelo. «Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón.» *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* cuaderno 91 (febrero 2021): 211-218.
- Fenichel Pitkin, Hanna. *El concepto de representación*. Traducido por Ricardo Montoro Romero. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- Fernández, Óscar. *Historia. Roma y su recreación fidedigna del "Halconazo"*. 10 de junio de 2020. <https://www.laizquierdadiario.mx/ROMA-y-su-recreacion-fidedigna-del-Halconazo> (último acceso: 06 de diciembre de 2022).
- Ferro, Marc. «La Historia en el cine.» *ISTOR V*, n° 20 (2005): 7-14.
- . «El cine, reto para el historiador.» *Istor* 5, n° 20 (2005): 11-35.
- . *El cine, una visión de la Historia*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008.
- Filmaffinity. «Ensalada de locos.» *Filmaffinity*. s.f. <https://www.filmaffinity.com/es/film899473.html> (último acceso: 25 de septiembre de 2024).
- Fitzgerald, Edmund Valpy Knox. «La política de estabilización en México: el déficit fiscal y el equilibrio macroeconómico de 1960 a 1977.» *Investigación Económica* 37, n° 144 (abril-junio 1978): 185-223.
- Forbes Staff. *Economía mexicana se desaceleró durante 2016*. 22 de febrero de 2017. <https://www.forbes.com.mx/economia-mexicana-se-desacelero-2016/> (último acceso: 22 de febrero de 2023).
- Fox, Robin. *Sistemas de parentesco y matrimonio*. 4ª edición. Traducido por Juan Falces. Madrid: Alianza Universidad, 1985.
- García Carrión, Marta. «De espectador a historiador: cine e investigación histórica.» *Historia y Cine: la construcción del pasado a través de la ficción*, 2015: 99-116.

- García Monerris, Encarna. «La Regente. ¿Versión original?» En *Historia y Cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, de Mónica Bolufer, Juan Gomis y Telesforo Hernández, 81-98. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2015.
- García Riera, Emilio. *Breve Historia del Cine Mexicano. Primer siglo 1897-1997*. Ediciones Mapa SA de CV. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- García Tsao, Leonardo. «Los años del resurgimiento.» En *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, de Carla González Vargas, 8-25. México: CONACULTA-IMCINE. Landucci, 2006.
- . *Demasiado grande para Netflix*. 12 de septiembre de 2018. <https://www.jornada.com.mx/2018/09/12/opinion/a08a1esp> (último acceso: 16 de septiembre de 2024).
- García, Carla. *Alfonso Cuarón: la relación entre clase social y bagaje étnico es la misma en todo el mundo*. 20 de febrero de 2019. <https://news.un.org/es/interview/2019/02/1451451#:~:text=Roma%20expone%2C%20entre%20otras%20cosas,pa%C3%ADs%20sino%20que%20son%20generalizados>. (último acceso: 13 de septiembre de 2024).
- Garmendia Gómez, Arturo. «Así se filmó Los Halcones.» En *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, de José René Rivas Ontiveros y Rosa María Valles Ruiz, 85-94. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Goldsmith, Mary. «De sirvientas a trabajadoras. La cara cambiante del servicio doméstico en la ciudad de México.» *Debate Feminista* 17 (1998): 85-96.
- González Bravo, Abraham, Bertha Gomez Pantiga, Fernando de Jesus Melchor Barrera, Monica Ayala Hilario, Pablo García Acuña, y Víctor Miguel Corona López. «La empleada doméstica: imágenes de su representación en el cine mexicano.» *Tesis de Licenciatura en comunicación social*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 12 de noviembre de 2020.
- González Vargas, Carla. *Las Rutas del cine mexicano contemporáneo 1990-2006*. México D.F.: Editor Landucci e IMCINE, 2006.
- González Vargas, Carla. «Las rutas del cine mexicano.» En *Rutas del cine mexicano 1990-2006*, de Carla González Vargas, 26-32. México: CONACULTA-IMCINE. Landucci, 2006.
- González Villareal, Roberto. «La reforma educativa en México: 1970-1976.» *Espacio, Tiempo y Educación* 5, nº 1 (2018): 95-118.
- Grau Rebollo, Jorge. «Introducción.» En *La familia en la pantalla. Percepción social y representación audiovisual de etnomodelos procreativos en el cine y la televisión en España*, de Jorge Grau Rebollo, I-V. Septem Ediciones (Oviedo), 2001.
- Gribomont, C., y M. Rimez. «La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un primer ensayo de interpretación.» *El Trimestre Económico* 44, nº 176(4) (octubre-diciembre 1977): 771-835.
- Gubern, Román. *Cien años de cine*. Vol. XII, de *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, de Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, 261-287. Ediciones Cátedra, 1995.

- Gubern, Román. *El cine después del cine*. Vol. XII, de *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, de Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, 289-309. Ediciones Cátedra, 1995.
- . *Historia de Cine*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Gubern, Román, Francisco Javier Gómez Tarín, Jordi Sánchez Navas, María Frías, Ronald Geerts, y Irene Ruiz Mora. *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Editado por John D. Sanderson. Murcia: Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Universidad de Alicante, 2005.
- Guerrero, Mario. *Los problemas que tuvo Alfonso Cuarón para grabar Roma*. 21 de febrero de 2019. https://mexico.as.com/mexico/2019/01/22/tikitakas/1548172091_338149.html (último acceso: 23 de febrero de 2023).
- Gómez García, Rodrigo. «El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002).» *Tesis Doctoral*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, diciembre de 2006.
- Gutiérrez Capulín, Reynaldo, Karen Yamile Díaz Otero, y Rosa Patricia Román Reyes. «El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica.» *Ciencia Ergo Sum* 23, nº 3 (2016): 219-228.
- Gutiérrez, Vicente. *Alfonso Cuarón no detiene la filmación de Roma*. 04 de noviembre de 2016. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Alfonso-Cuaron-no-detiene-la-filmacion-de-Roma-20161103-0165.html> (último acceso: 23 de febrero de 2023).
- Halcones. Terrorismo de Estado*. Youtube. Producido por Nancy Ventura y Jesús Martín del Campo. 2006.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. 1ª edición española. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hernández Chávez, Alicia. *América Latina en la historia contemporánea. México. 1960-2000, la búsqueda de la democracia*. Vol. Tomo 5. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L., 2012.
- Hernández Martínez, Laura Adriana. «Biografía y memoria familiar.» *Secuencia*, nº 100 (enero-abril 2018): 163-184.
- Hinojosa Córdova, Lucila. «El cine mexicano post TLCAN: 20 años de crisis y transformaciones.» *Panel Cinema Latino Americano: política cultural, economía e comercio*. Chicago: Congress of the Latin American Studies, 2014. 1-22.
- Hinojosa Córdova, Lucila. «Nueva época de oro para el cine mexicano: una mirada local en el horizonte mundial del mercado cinematográfico.» *Palabra Clave* 22, nº 3 (2019): 1-25.
- Ibarra, Ana Carolina. «Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes.» En *Memorias (in)cógnitas: contiendas en la historia*, de Maya Aguiluz Ibarra y Gilda Waldman M., 21-40. UNAM, Centro de Investigaciones Intredisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2007.
- IMDb. *Carlos Cuarón. Biography*. s.f. https://www.imdb.com/name/nm0190860/bio/?ref_=nm_q1_1 (último acceso: 22 de enero de 2023).

- Instituto Mexicano de Cinematografía. *Anuario estadístico de Cine mexicano 2018*. Instituto Mexicano de Cinematografía, Secretaría de Cultura, 2019.
- . *Anuario estadístico de Cine mexicano 2022*. Instituto Mexicano de Cinematografía, Secretaría de Cultura, 2023.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. «Homicidios a nivel nacional. Serie anual de 1990 a 2019.» Nota Técnica, 2020.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Diseño Conceptual de la Estadística de Divorcios*. INEGI, 1992.
- . *Indicadores sociodemográficos de México (1930-200)*. INEGI, 2001.
- . *IX Censo General de Población 1970*. s.f. <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/1970/#tabulados> (último acceso: 18 de septiembre de 2024).
- Krauze, Enrique. 'Roma': una historia de amor y servidumbre. 14 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html> (último acceso: 07 de mayo de 2024).
- Laguna Correa, Franco. «Portraying Gender and Ethnicity in Black and White in Roma (2018) by Alfonso Cuarón.» *PopMeC research blog*, octubre 2021: 1-11.
- Lagunas, Samuel. *Roma. La crítica de la crítica*. 2017. <http://correspondenciascine.com/2018/12/roma-la-critica-de-la-critica-de-alfonso-cuaron/> (último acceso: 16 de septiembre de 2024).
- León Frías, Isaac. «Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película Roma.» *InMediaciones de la Comunicación* 16, nº 1 (2021): 113-133.
- León Frías, Isaac. «Una aproximación al análisis visual y narrativo de la película Roma.» *InMediaciones de la Comunicación* 16, nº 1 (2021): 113-133.
- Loaeza, Soledad. «III. Clases medias y el autoritarismo.» En *Clases medias y política en México: la querrela escolar, 1959-1963*, de Soledad Loaeza, 119-175. El Colegio de México, 1988.
- Loaeza, Soledad. «Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968.» En *Nueva Historia General de México*, de Erik Velásquez García, y otros, editado por Himali, 618-660. El Colegio de México, 2010.
- Lolo-Valdés, Ondina, y Ricardo Rodríguez-Vázquez. «Repensar el tiempo y el espacio en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales.» *VARONA*, nº 60 (enero-junio 2015): 68-75.
- Lomelí Vanegas, Leonardo. «Prólogo.» En *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, de José René Rivas Ontiveros y Rosa María Valles Ruiz, 13-14. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- López, Rafael. *La Colonia Roma, personajes y escenario evocador*. 24 de febrero de 2019. <https://www.gaceta.unam.mx/la-colonia-roma-personaje-y-escenario-evocador/> (último acceso: 10 de octubre de 2024).
- Maldonado, Andrei. *Cine mexicano de los 90's: una década guerrillera*. 28 de octubre de 2021. <https://revistacinefagos.blogspot.com/2021/10/cine-mexicano-de-los-90s-una-decada.html> (último acceso: 09 de septiembre de 2024).

- Martinell Gifre, Emma. «Reacciones ante Roma de Alfonso Cuarón: no sólo una película.» *Diseminaciones* (UAQ) 2, nº 3 (enero-junio 2019): 179-198.
- Martínez-Cano, Francisco Julián, Begoña Ivars-Nicolás, y Emilio Roselló-Tormo. «Cine Memoria. Intersecciones Entre Documental Y ficción En La práctica cinematográfica Latinoamericana contemporánea: Estudio De Caso De Roma.» *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, nº 20 (enero 2020): 111-136.
- Martínez Cano, Francisco Julián, Begoña Ivars Nicolás, y Emilio Roselló Tormo. «Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma.» *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 20 (2020): 111-136.
- Martínez Bonati, Felix. «Representación y ficción.» *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6, nº 1 (1981): 67-89.
- Martínez, Gerardo Antonio. *Roma: ¿cómo se reconstruyeron los años 70?* 23 de febrero de 2019. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/roma-oscars-2019/#!/prettyPhoto> (último acceso: 09 de octubre de 2024).
- Matute, Álvaro. «La crónica de la Revolución: militancia e inmediatez.» *Históricas Digital* (Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas), 2005: 19-28.
- Memory and imagination: The look of Roma*. DVD. Dirigido por Kim Hendrickson. Producido por The Criterion Collection. 2019.
- Mercader Martínez, Yolanda Norma. «La familia y su representación en la pantalla cinematográfica nacional.» En *Cuadernos DEC: Estudios de familias*, de Armando Ortiz Tepale, 19-38. México DF: UAM-X, CSH, Educación y comunicación, 2018.
- Milenio Digital. «'Ensalada de locos', programa con el que 'El Loco' Valdés se ganó el cariño del público.» *Milenio*. 28 de agosto de 2020. <https://www.milenio.com/espectaculos/television/ensalada-locos-programa-participo-manuel-loco-valdes> (último acceso: 25 de septiembre de 2024).
- Miquel, Ángel. «Panorama del cine mexicano contemporáneo.» *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos* 2, nº 4 (2006): 81-86.
- Moreno Rodríguez, Juan. *La familia en el cine mexicano. Vida cotidiana en México*. Ciudad de México: Editorial Scriptoria, 2021.
- Muñoz, Humberto, y Orlandina de Oliveira. «Migración, oportunidades de empleo y diferencias de ingreso en la Ciudad de México.» *Revista Mexicana de Sociología* 38, nº 1 (1976): 51-83.
- Nájar, Alberto. *La batalla de México para proteger a su cine del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, el TLCAN*. 07 de diciembre de 2017. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-42248728> (último acceso: 03 de septiembre de 2024).
- . «Alfonso Cuarón: el mexicano que ganó un Oscar, pero no para el cine de México.» *BBC News Mundo*. 03 de marzo de 2014. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140303_premios_oscars_mexico_reacciones_cuaron_mz#:~:text=%22Yo%20nunca%20he%20pretendido%20que,a%20Hollywood%20para%20triunfar%2C%20afirm%C3%B3. (último acceso: 06 de mayo de 2024).

- . *Quiénes eran Los Halcones, el brutal grupo paramilitar mexicano que aparece en la película "Roma" de Alfonso Cuarón.* 14 de diciembre de 2018. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46562349> (último acceso: 06 de diciembre de 2022).
 - . *"Roma", de Cuarón: cómo era y cómo es ahora el emblemático barrio de Ciudad de México que inspiró la exitosa película.* 19 de diciembre de 2018. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46619559> (último acceso: 07 de octubre de 2024).
- Obón León, Juan Ramón. «El Tratado de Libre Comercio de América del Norte y su impacto en la industria cinematográfica mexicana.» En *El Tratado de Libre Comercio de América del Norte y la Industria Cinematográfica Mexicana*, de Jesús Hernández Torres, 59-94. Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Ongay, Mario. «La familia de las clases medias en México.» *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales* (Universidad Nacional Autónoma de México) 25, n° 98-99 (diciembre 1980): 5-81.
- Organismo Internacional de Juventud para Iberoamérica. *'Roma', más allá de la pantalla grande.* 25 de febrero de 2019. <https://oij.org/roma-mas-alla-de-la-pantalla-grande/> (último acceso: 16 de septiembre de 2024).
- Ortiz Mena, Antonio. *El desarrollo estabilizador: reflexiones sobre una época.* Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 2000.
- Palacio, Manuel. *La noción de espectador en el cine contemporáneo.* Vol. XII, de *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, de Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, 69-100. Ediciones Cátedra, 1995.
- Pellicer, Olga, y Esteban L. Mancilla. *Historia de la Revolución Mexicana. Periodo 1952-1960.* El Colegio de México, 1978.
- Perló Cohen, Manuel. «Historias de la Roma. Microhistoria de la ciudad de México.» *Estudios históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia) 19 (1988): 159-172.
- Perales, Mariana. *¿Por qué Roma fue nominada al Oscar? Experto nos cuenta.* 23 de febrero de 2019. <https://conecta.tec.mx/es/noticias/estado-de-mexico/educacion/por-que-roma-fue-nominada-al-oscar-experto-nos-cuenta> (último acceso: 09 de septiembre de 2024).
- Peredo Castro, Francisco. «Entre tradición y modernidad. El cine mexicano en su evolución y contradicciones discursivas (1896-1956).» En *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, de Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco, 271-348. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Peredo Castro, Francisco, y Federico Dávalos Orozco. «Introducción.» En *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretendido de su trama (1896-1966)*, de Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco, 9-23. Universidad Autónoma de Querétaro, 2016.
- Pérez Correa, Fernando. «La universidad: contradicciones y perspectivas.» En *La vida política en México 1970-1973*, 127-156. Distrito Federal: El Colegio de México, 1974.

- Pérez Murillo, María Dolores. «El cine latinoamericano entre dos siglos, sus claves y temas.» *Boletín Americanista*, nº 66 (2013): 81-99.
- Pfleger, Sabine, y Sabine Schlickers. «La Ley de Herodes: tendencias del cine mexicano actual.» *La colmena*, nº 74 (2012): 41-48.
- Pozas Horcasitas, Ricardo. «Los años sesenta en México: la gestación del movimiento social de 1968.» *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* LXIII, nº 234 (2018): 111-132.
- Premios. s.f. https://www.imdb.com/title/tt6155172/awards/?ref_=tt_awd (último acceso: 15 de febrero de 2024).
- Proceso. *El Halconazo: medio siglo de impunidad*. 09 de junio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Uyp9OvxUT6s> (último acceso: 17 de julio de 2024).
- “¿Quién vive en la casa donde se filmó "Roma"?”. *El Universal*. 26 de enero de 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/quien-vive-en-la-casa-donde-se-grabo-roma/> (último acceso: 12 de febrero de 2025).
- Rivas Ontiveros, José René, y Rosa María Valles Ruiz. «Introducción.» En *El Halconazo: Testimonio 1968-1971*, de José René Rivas Ontiveros y Rosa María Valles Ruiz, 15-32. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Rodríguez Cancino, Itzel Arely. «La memoria de la guerra. Análisis de la película "La Tumba de las Luciérnagas".» *V Coloquio de Historia y Cine: distintos enfoques sobre realidades contemporáneas*. Querétaro, 2023.
- Rodríguez Kuri, Ariel, y Renato González Mello. «El fracaso del éxito 1970-1985.» En *Nueva Historia General de México*, de Erik Velásquez García, y otros, editado por Himali, 661-705. El Colegio de México, 2010.
- Rodríguez, Alan. «Rupturas de parentesco. La divergencia en la representación del núcleo familiar entre el Cine de la Época de Oro y el filme La familia tortuga.» *Ponencia del Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico*. Ciudad de México: CUAC, 22-28 de septiembre de 2012. 1-14.
- Rodríguez, Israel. «Un cine de autor para México.» En *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, de Rita Eder, 132-143. MUAC-UNAM, 2014.
- Rojas, Olga Lorena. «Mujeres, hombres y vida familiar en México. Persistencia de la inequidad de género anclada en la desigualdad social.» *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género* 2, nº 3 (enero-junio 2016): 73-101.
- Roma*. Netflix. Dirigido por Alfonso Cuarón. Producido por Alfonso Cuarón. 2018.
- Roma brings us together: the theatrical tour in México*. DVD. Producido por Kim Hendrickson. 2019.
- Roma, la aclamada película de Alfonso Cuarón, se exhibe en la UNAM*. 2018. <https://www.filmoteca.unam.mx/roma-la-aclamada-pelicula-de-alfonso-cuaron-se-exhibe-en-la-unam/> (último acceso: 15 de febrero de 2024).
- Romero, Delfín, y Roberto Carrera. «La familia en el cine mexicano de la época dorada: entre la moralidad y una sexualidad vedada.» En *Memoria histórica y cine documental: actas del IV Congreso Internacional de Historia y cine*, de Magí Crusells Valeta, 915-931. Centre d'Investigacions Film Història, 2015.

- Ros, Jaime. «La crisis económica: un análisis general.» En *México ante la crisis. El contexto internacional y la crisis económica 1*, de Pablo González Casanova y Héctor Aguilar Camín, 135-152. Siglo XXI Editores, 2003.
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1997.
- Rousseau, Isabelle. *México, ¿una revolución silenciosa? Élités gubernamentales y proyecto de modernización, 1970-1995*. Distrito Federal: El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 2001.
- Ruiz-Healy, Eduardo. *De 1971 – En la Ciudad de México tiene lugar la Matanza del Jueves de Corpus*. 10 de junio de 2016. <https://ruizhealytimes.com/eduardoruizhealy/de-1971-en-la-ciudad-de-mexico-tiene-lugar-la-matanza-del-jueves-de-corpus-2/> (último acceso: 06 de diciembre de 2022).
- Schmidt-Welle, Friedhelm. «El callejón de los milagros y el nuevo cine mexicano.» En *Nationbuilding en el cine mexicano*, de Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr. Iberoamericana Vervuert, 2015.
- Secretaría de Cultura. *Cine y familia mexicana, temas de reflexión en la Cineteca Nacional*. 09 de julio de 2015. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/cine-y-familia-mexicana-temas-de-reflexion-en-la-cineteca-nacional> (último acceso: 22 de enero de 2023).
- Secretaría de Relaciones Exteriores. *Algunos de los principales logros de México en 2016 en el ámbito multilateral*. 26 de diciembre de 2016. <https://www.gob.mx/sre/prensa/algunos-de-los-principales-logros-de-mexico-en-2016-en-el-ambito-multilateral?idiom=es> (último acceso: 22 de febrero de 2023).
- Segovia, Rafael. «La reforma política: el ejecutivo federal del PRI y las elecciones de 1973.» En *La vida política en México 1970-1973*, 49-76. Distrito Federal: El Colegio de México, 1974.
- Sisk, Christina. «Entre el Cha Cha Chá y el Estado: El cine nacional mexicano y sus arquetipos.» *A Contracorriente* 8, n° 3 (2011): 163-182.
- Snapshots from the set*. DVD. Dirigido por Kim Hendrickson. Producido por The Criterion Collection. 2019.
- Sony. *El blanco y negro en la cinematografía*. s.f. <https://www.sony.com.ar/alphauniverse/stories/el-blanco-y-negro-en-la-cinematografia#:~:text=Muchas%20pel%C3%ADculas%20se%20valen%20del,o%20lugar%20diferente%20del%20real.> (último acceso: 11 de septiembre de 2024).
- Tárres, María Luisa. «Del Abstencionismo Electoral a La Oposición Política: Las Clases Médias en Ciudad Satélite.» *Estudios Sociológicos* 4, n° 12 (1986): 361-389.
- The New York Times. *How Shopping for a Crib Turns Violent in Alfonso Cuarón's 'Roma'. Anatomy of a Scene*. 14 de diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jCa6tRUretU>.
- The sound of Roma*. DVD. Dirigido por Kim Hendrickson. Producido por The Criterion Collection. 2019.
- Tovar, Luis. *CINEXCUSAS I. Cine mexicano 1999-2009*. Editorial Sin Nombre, 2022.

- Trejo Roa, Mariana Paola, y Sandra Grisel Muñoz Conde. «Presencia del Cine de Autor en los Jóvenes Asiduos en la Cineteca Nacional.» Estado de México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Campus Estado de México, 2004.
- Treviño Tavares, Enrique. «El 10 de Junio de 1971 Jueves de Corpus.» En *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, de José René Rivas Ontiveros y Rosa María Valles Ruiz, 141-148. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Truñón, Julia. «La silueta de un vacío: Imágenes fílmicas de la familia mexicana en los años cuarenta.» *Filmhistoria* 4, nº 2 (1994): 1-10.
- Tuñón Pablos, Julia. «Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952).» *Tesis de doctorado en Historia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- . «Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción masculina de una imagen (1934-1952).» *Tesis de doctorado en Historia*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Vázquez Bernal, Esperanza, y Federico Dávalos Orozco. «Las revistas mexicanas de cine (1925-2012).» En *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretrejo de su trama (1896-1966)*, de Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco, 27-56. Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Vázquez Torre, Guadalupe Ana María. «Jueves de Corpus, la otra vuelta de tuerca.» En *El Halconazo: Testimonios 1968-1971*, de José René Rivas Ontiveros y Rosa María Valles Ruiz, 149-160. Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.
- Valdés, Marcela. *Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos*. 13 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html> (último acceso: 07 de agosto de 2024).
- Vallejo, Alejandro. *La incidencia de la tecnología en la realización*. Vol. XII, de *Historia general del cine. El cine en la era del audiovisual*, de Manuel Palacio y Santos Zunzunegui, 39-68. Ediciones Cátedra, 1995.
- Velázquez Zvierkova, Valentina. «Entre la domesticidad y el espacio laboral: construyendo la imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano de la Época de Oro.» *Ciencia Ergo Sum* (Universidad Autónoma del Estado de México) 24, nº 3 (2017): 234-246.
- Viñamata, Pablo. «Luis Buñuel y Alfonso Cuarón: de “Los olvidados” a “Roma”.» *Filmhistoria* 29, nº 1-2 (2019): 119-122.
- Viñamata, Pablo. «Luis Buñuel y Alfonso Cuarón: de “Los olvidados” a “Roma”.» *Filmhistoria* 29, nº 1-2 (2019): 119-112.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- White, Hayden. «Historiography and Historiophoty.» *The American Historical Review* 93, nº 5 (diciembre 1988): 1193-1999.
- Yoshida, Emily. *Career Arc: Alfonso Cuarón*. 07 de octubre de 2013. <https://grantland.com/hollywood-prospectus/career-arc-alfonso-cuaron/> (último acceso: 04 de marzo de 2024).

- Yusta, Mercedes. «La “recuperación de la memoria histórica”: ¿Una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005).» *Revista de Historiografía* 2, nº 9 (2008): 105-117.
- Zavala Alvarado, Lauro. «Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo.» *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 8 (julio 2017): 51-84.
- Zavala Alvarado, Lauro José. «Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo.» *Miguel Hernández Communication Journal*, nº 8 (2017): 51-84.
- Zavala, Lauro. «El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica.» *Casa del Tiempo* (UNAM) IV, nº 30 (2010): 65-69.