

## Maternidades 'heroicas' en *Roma*, de Alfonso Cuarón

Carmelo Esterrich \*

---

**Resumen:** Entre la hegemonía del 'super héroe' en el lenguaje visual de Hollywood y la apropiación norteamericana del héroe--el policía, el bombero, el paramédico--en un mundo trastocado por los eventos del 11 de septiembre, la noción del 'héroe' ha llegado a una saturación semántica. Pero esa saturación se ha limitado a la subjetividad masculina. La más reciente película del mexicano Alfonso Cuarón, *Roma* (2018), propone una resemantización del sujeto heroico en los dos personajes principales femeninos de la cinta: Cleo, una empleada doméstica mixteca, y Sofía, una madre clasemediera ciudadana. Este ensayo pretende examinar las maneras en que la película estructura una posible heroicidad femenina dentro de la pujante hegemonía social masculina del México de principios de los años setenta. Lo fascinante de *Roma*--aparte de su estoicidad cinematográfica y su narración tan parca como tan rica--es que esa heroicidad no es ni extraordinaria ni extravagante: es deslumbrantemente cotidiana. Y circula alrededor de una reconfiguración de lo maternal. La figura de la madre en el cine mexicano tiene toda una historia, que comienza con el cine sonoro, y *Roma* dialoga y redefine a la madre--tanto la madre literal como la putativa.

**Palabras clave:** Cuarón - *Roma* - Maternidades.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 217 - 218]

---

(\*) Profesor asociado de español, humanidades, y estudios culturales en Columbia College Chicago. Dicta cursos en estudios latinoamericanos; estudios de la mujer, género y sexualidad; y estudios culturales. Su trabajo se centra en la producción cultural del siglo XX en Latinoamérica en las áreas de cine, literatura, artes visuales y música popular. Su libro "Concrete and Countryside: The Urban and the Rural in 1950s Puerto Rican culture" (2018) examina la reacción de las artes a la modernización y urbanización de la isla caribeña. El Prof. Esterrich está actualmente escribiendo acerca de la producción de documentales hechos por mujeres latinoamericanas, y acerca de la imagen de lo urbano en el cine Brasileño.

Desde la llegada y aplicación de una tecnología que sincronizara imagen y sonido en el cine, la producción fílmica de México comenzó a insertar a la madre--como personaje, como arquetipo, como metáfora--en su narrativa nacional. Casi exclusivamente colocada en el género del melodrama, la madre se convirtió en el sujeto predilecto del dolor y el sufrimiento, de la abnegación y el sacrificio. En la llamada época de oro del cine mexicano (de mediados de los treinta a mediados de los cincuenta en el siglo pasado), actores como Sara García produjeron una retahíla de madres lloronas que solidificaron una cierta manera unívoca y problemática de representar al sujeto materno (Mora).

Por supuesto, existen excepciones a esta imagen de la madre en el cine mexicano. Luis Buñuel traumatizó a la audiencia mexicana con *Los olvidados* (1950), representando a una madre que le niega comida a su propio hijo; la misma Sara García, que casi se puede decir creó la imagen tradicional de la madre, representa a una madre malhablada, grosera y egoísta en la comedia *Mecánica nacional* (1972), de Luis Alcoriza; el primer largometraje de la cineasta María Novaro, *Lola* (1989), es posiblemente el primer intento en México de representar una madre en toda su complejidad; y Arturo Ripstein, junto con su libretista Paz Alicia Garciadiego, se dedicó por buen tiempo a dismantelar a la madre del cine de la época de oro (Esterrich), especialmente en películas como *La mujer del puerto* (1991) y *Así es la vida* (2000). Ahora bien, esa madre abnegada todavía anda por ahí, especialmente en la telenovela Mexicana ...

Pero lo que hasta hace muy poco no ha ocurrido es el tratamiento de la madre como un sujeto potencialmente heroico.

El actual espacio mediático está apaburrado de imágenes heroicas provenientes de la cultura televisiva y cinematográfica estadounidense. Y entre la prevalencia del 'super héroe' en la maquinaria hollywoodense y la apropiación norteamericana del héroe--el policía, el bombero, el paramédico--en su mundo trastocado por los eventos del 11 de septiembre, la noción del 'héroe' ha llegado a una saturación semántica. Esta saturación, sin embargo, se ha limitado, con poquísimas excepciones, a la subjetividad masculina.

Este ensayo pretende examinar las maneras en que *Roma* (2018), la más reciente película del mexicano Alfonso Cuarón, propone una resemantización del sujeto heroico en el personaje principal de la cinta: Cleo, una empleada doméstica mixteca que trabaja para Sofía, una madre clasemediera citadina. Si bien existe un acto tradicionalmente heroico hacia el final de la película--Cleo se lanza al mar y salva a la hija de Sofía--no es este tipo de heroísmo el que me interesa aquí. ¿En qué consiste, entonces? Me gustaría proponer que *Roma* estructura una posible heroicidad femenina en el contexto de una pujante hegemonía social masculina en el México urbano de principios de los años setenta, particularmente a través de una cierta subjetividad maternal.

Pocas películas recientes, vengan de donde vengan, han tenido el éxito crítico de *Roma*. La cinta ha sido galardonada por un sinnúmero de premios internacionales, y las reseñas han resaltado el excelente balance entre el film semi-autobiográfico y el drama familiar, sin olvidar la crítica social y política del México setentero que *Roma* denuncia, una denuncia tan sutil como devastadora (gesto paradójico típico del cine de Cuarón).

La crítica ha notado la abundancia de sujetos femeninos en la película, y, efectivamente, es así: Cleo, y su amiga Adela, compañera de trabajo en la casa (ella es la cocinera); Sofía

y su madre, doña Teresa; la Dra. Vélez, que se encarga del embarazo extramarital de Cleo; las esposas en la casa de campo donde se celebran las fiestas de año nuevo; la empleada doméstica en la casa de campo que se lleva a Cleo a una fiesta en la cantina del pueblo. Pero lo interesante de *Roma* no es simplemente la presencia de la mujer, sino los espacios que navegan estas mujeres.

Por un lado, Cleo y Sofía se mueven por toda una serie de espacios fundamentalmente domésticos. La cámara se pasa la película rondando por la casa familiar, la cual es el centro gravitacional del film. Es importante notar que el movimiento de estos dos personajes en la casa está limitado (o más bien, delimitado) no sólo por género sino también por clase y estatus social. Sin duda, Cleo, como empleada doméstica, se mueve por toda la casa recogiendo y limpiando; no parece haber un espacio inaccesible para ella. La azotea, donde lava y seca la ropa, casi podría decirse que es un espacio que le pertenece, aunque no es un espacio ni privado ni exclusivo de ella--los niños suben y bajan a su gusto; tampoco es un espacio escogido libremente por ella ya que es un lugar de trabajo. Sofía, su patrona, nunca entra a este espacio en todo el film; de hecho, la azotea, como bien vemos en Roma, es el espacio doméstico de la servidumbre mexicana: hay una toma hacia el comienzo de la película que incluye las azoteas vecinas, todas pobladas por empleadas domésticas. Curioso que la servidumbre circule "arriba" mientras los patrones se mantengan "abajo"... Por otro lado está el hecho de que estas mujeres están navegando un espacio moderno y netamente urbano. Esa noción tradicional de relegar a la mujer sólo a espacios privados y domésticos no existe en *Roma*, muy probablemente porque estamos en una metrópolis. Sofía le consigue a Cleo una doctora, en vez de un doctor, para revisar su embarazo. Cleo trabaja dentro y fuera de la casa--no se puede olvidar que es Cleo quien recoge a uno de los niños a la salida de la escuela. La ciudad es, además, el espacio de diversión para Cleo--cine, gaseosas, sexo--aunque es también un espacio hostil. Roma está abarrotada de violencia.

Aunque el título de la cinta se refiere a la colonia *Roma* de la Ciudad de México, donde Cuarón vivió su infancia, la falta del adjetivo 'colonia' en el título--término mexicano para denominar los barrios de una ciudad--permite más significaciones. Varios críticos han pensado en el título como una referencia al neorrealismo italiano. Si bien es cierto, como comenta Lawrence García en *Cineaste* (46), que la cinta de Cuarón presenta un paralelo entre Cleo y la sirvienta del protagonista en *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952)--ambas embarazadas--, no alcanzo a pensar en *Roma* como una cinta neo-neorrealista: el film me parece demasiado estilizado, demasiado controlado, demasiado pulido, para acercarse a la espontaneidad del neorrealismo en la Italia de la posguerra. Para mí, además de identificar la colonia de la infancia de Cuarón, *Roma* parece aludir a *Roma*: no al imperio sino a la urbe, ese espacio urbano apabullante. La perenne presencia y centralidad de lo urbano define la cinta: todos los caminos nos llevan a una cierta '*Roma*'--a la Ciudad Eterna, a la ciudad ciudad, a la Ciudad de México. Y es en el vaivén entre lo doméstico y lo urbano, entre lo privado y lo público, entre el trabajo y el placer, que la película comienza a vislumbrar una posible heroicidad en Cleo.

En Roma, la prevalencia de mujeres en la casa queda contrastada con la casi total ausencia del *pater familias*. Si bien Antonio, el marido de Sofía, hace una breve aparición al comienzo de la película, muy pronto sale de viaje. A los niños se les dice que se va al Canadá para

una conferencia de trabajo, pero eventualmente se descubre que Sofía y Antonio se están separando.

La primera 'aparición' del padre en la película es muy reveladora. De hecho, no podemos verlo, solo escucharlo: la cámara está colocada dentro la cochera de la casa, mientras oímos el agresivo e insistente--fastidioso, más bien--toque de bocina del auto del padre para que alguien (la servidumbre femenina, por supuesto) le abra las puertas de la cochera. Cuando Cleo y Adela lo hacen, aún no logramos verlo; lo que domina la próxima toma es el Ford Galaxie, con sus faros encendidos que ciegan a la audiencia y a la familia que sale a recibirlo, emocionada porque ha llegado temprano a casa. La música, que a primera instancia parece ser extradiegética, crea una atmósfera un tanto dramática, y la cámara--en una esplendorosa toma de ángulo bajo--confirma ese dramatismo para con el automóvil, y por extensión para con el padre. La música no es extradiegética: estamos escuchando la radio del automóvil, el segundo movimiento de la Sinfonía fantástica de Héctor Berlioz. Cuando eventualmente tenemos contacto visual con el padre, sólo se nos conceden fragmentos: la cámara se limita a fotografiar sus manos, apagando un cigarrillo, y manejando el volante para estacionar el coche. La escena, entonces, pasa a convertirse en un acto de audacia, cuasi heroico, parsimoniosamente estacionando el automóvil en el limitadísimo espacio de la cochera, para no rayarlo contra las paredes. La escena está escrita y fotografiada de tal manera que el padre impresiona con su hazaña--la pieza de Berlioz, al ritmo de vals, transforma las maniobras del padre en una danza perfecta. Pero esa perfección es ilusoria: en uno de los pocos primer planos de la película, y sin que el padre (o la familia) se de cuenta, una de las llantas del auto aplasta un excremento del perro de la casa, degradando un poco las peripecias del padre. Aún así, logra estacionar el Galaxie sin estropearlo. La cámara finaliza la escena con el auto acercándose a la lente en su maniobra final, y se nos revela el logo del Galaxie: la corona de un rey. El Rey ha llegado a su casa... Esa corona patriarcal no es gratuita en México; la figura del rey como arquetipo masculino tiene su propia banda de sonido, aquella popularísima canción ranchera de José Alfredo Jiménez:

Con dinero y sin dinero  
hago siempre lo que quiero  
y mi palabra es la ley.  
No tengo trono ni reina  
ni nadie que me comprenda  
pero sigo siendo el rey ...

Sin embargo, tan pronto se apaga la música de la radio, el Rey deja de impresionar. La siguiente toma es un plano medio de un padre normal y cotidiano, ni guapo ni poderoso, incómodamente saliendo del auto con su maletín. La banalidad de la toma, la cotidianidad de la imagen, choca con la escena que acabamos de presenciar. Ahora nos damos cuenta de que si hay algo 'heroico' en el padre, es puramente 'técnico'; sí puede estacionar el auto, pero no hay nada más allá de lo normal en el padre. En última instancia, *Roma* nos desglosa una imagen del padre que es, sin más, decepcionante.

Me he detenido en esta escena porque me parece que Alfonso Cuarón--como director y libretista, como director de fotografía y como editor--está deliberadamente sustrayendo la posibilidad masculina de lo heroico. Esto, por supuesto, no significa que los personajes masculinos carezcan de poder social. Todo lo contrario. *Roma* está constituida por la presencia de mujeres que tienen que habitar un mundo parapetado por el poder hegemónico masculino. Para resaltar el estatus precario de la mujer en México, la prensa tanto anglosajona como hispanoamericana ha repetido la sentenciosa frase que Sofía le dice a Cleo, "No importa lo que te digan, siempre estamos solas." De acuerdo. Pero curiosamente lo que ocurre en la película es lo contrario. Cleo y Sofía nunca están solas. Están rodeadas de hombres. En la calle, en el cine, en el hospital, en la mueblería durante el Halconazo. Ni a Cleo ni a Sofía se les concede una 'soledad' que les permita actuar libremente.

Fermín, el efímero amante de Cleo, tiene poquísimo poder social adquisitivo, pero ésto no le imposibilita plantar su masculinidad ante la chica. Antes de acostarse con ella, en lo que parece ser el cuarto de un hotelucho, Fermín demuestra su proeza física con sus artes marciales, y lo hace totalmente desnudo. Estamos ante un macho en todo su apogeo. El contraplano de Cleo después de esa demostración francamente estrafalaria es exquisita: es difícil determinar si Cleo está impresionada por lo que acaba de ver, o si está a punto de echarse a reír por lo ridículo del asunto. Pero aunque Cleo reconozca el espectáculo del joven como un acto de bravura macha, por así llamarlo, Fermín puede activar su hegemonía masculina más tarde en la cinta: él dejará a Cleo embarazada y rechazará violentamente su responsabilidad como padre de la criatura.

Es en esta atmósfera repleta de figuras decepcionantes masculinas que podemos empezar a vislumbrar una posible heroicidad en Cleo. Y lo fascinante de *Roma* es que esa heroicidad no es ni extraordinaria ni extravagante: es deslumbrantemente cotidiana.

Cleo no es una figura sobrehumana. Ni la Mujer Maravilla, ni Batichica. Cleo no es un personaje con nociones radicales sociales. Cleo no batalla contra el machismo imperante de su época. Cleo es tímida, callada y obediente. Cleo es sencilla. Cleo es generosa. Cleo es amable. ¿Dónde, entonces, radica la heroína? Me gustaría proponer que Cuarón, en la figura de Cleo, propone una alternativa al mundo violento masculino con una reconfiguración de lo maternal.

Cleo no es madre biológica de nadie--su embarazo produce un niño muerto--pero es madre putativa de todos los hijos de Sofía. *Roma* no nos permite olvidar la relación laboral entre Sofía y Cleo, pero tampoco olvida la íntima relación afectiva que existe entre Cleo y la familia de Sofía. Los momentos más tiernos de la película están reservados para Cleo, no para Sofía. Esa toma de la niña Sofi metida en la cama antes de dormirse rezando en español y luego cantando una breve canción en mixteco con Cleo revela cuán cómodos se sienten los niños con ella. Más tarde en la película, los niños menores abrazan fuertemente a Cleo cuando finalmente ella se decide a acompañar a la familia a la playa. Las escenas de los niños con Sofía contrastan fuertemente con las de Cleo, porque aquellas están cercanas al deber, al respeto requerido, y a la rebeldía, más que a la ternura. Cleo no es madre, pero es maternal. En un ensayo de Enrique Krauze sobre la película, el historiador mexicano inserta en su análisis la dicotomía del chingón y la chingada que Octavio Paz había analizado a mediados del siglo pasado en *El laberinto de la soledad*. El pacto de violencia iniciado en México por

la conquista queda plasmado como una fórmula construida en género: el macho como ente activo y violento, la hembra como ente pasivo y violentado. Cleo es definitivamente un ente "violentado," pero al final de *Roma* es difícil identificarla como un ente pasivo. Si bien sigo pensando que el heroísmo de Cleo no radica fundamentalmente en la salvación de Sofí en la playa veracruzana, hacia el final de la cinta, el acto es, en efecto, el momento en que Sofía y los niños reconocen a su empleada como un sujeto heroico. De cierta manera, la escena reescribe la película entera: ahora hay que volver a *Roma* sabiendo lo que sabemos sobre Cleo. Ahora hay que revisar la narrativa de Cleo en *Roma* para buscar lo heroico en lo cotidiano. Ahora la Cleo que observa en aquel hotel a un Fermín desnudo demostrando su hombría es aún más sabia de lo que pensábamos. Ahora hay que repensar a Cleo.

Como bien nos recuerda Adriana Vera Orozco en su blog, el caso de *Roma* no es uno aislado: hay muchas Cleos en México--mujeres indígenas que se trasladan a las grandes ciudades y terminan prácticamente administrando las casas de familias clasemedieras. Vera Orozco describe a Cleo como la "salvadora" de la familia de Sofía. Es difícil contradeclarar esa aserveración.

La centralidad de Cleo en *Roma* es indiscutible. Cuarón desliza al sujeto marginal hacia el centro. Cleo es, sin más, protagónica. Las dos tomas que se han convertido en imágenes predilectas de la película en la prensa lo confirman: la del cartel promocional, en la que toda la familia (sin *pater familias*) abraza a Cleo en la playa después de que ella salvara a Sofí, y la toma de Cleo en el asiento trasero del auto regresando de la playa con dos de los niños reclinados sobre ella. Pero me urge insistir en algo. Aunque *Roma* se enfoca en una empleada doméstica--un sujeto marginal, un sujeto indígena, una mujer a la que se le permite hablar su propia lengua en la película--la cámara y la mirada de Cuarón no pretenden posicionarse desde su subjetividad. Puede parecer una aseveración extraña, pero *Roma* no es la historia de Cleo; es una honesta y amorosa apreciación fílmica de un sujeto marginal. Las críticas contra la película, que nunca llegamos a saber mucho sobre Cleo, que no tenemos acceso a su historia antes de ser empleada doméstica, apuntan correctamente a las decisiones narrativas de *Roma*. Cleo permanece al margen, incluso cuando está en el centro. El cartel de la película intensifica esta postura: es casi imposible encontrar a Cleo, porque el abrazo familiar la hace desaparecer. Pero me parece que tanto *Roma* como Cuarón reconocen una cierta imposibilidad de adentrarnos en la vida íntima de Cleo, y por eso la cámara es la mirada de Cuarón, no la de Cleo. Cuarón hace de *Roma* un homenaje; recuérdese que la película está dedicada a la mujer indígena que fue la empleada doméstica de la familia de Cuarón. Y en ese homenaje es que se vislumbra la postura heroica para con Cleo.

En busca de Fermín para contarle que está embarazada, Cleo viaja a la periferia de la Ciudad de México, y allá lo encuentra participando en una de sus prácticas de artes marciales. Durante la práctica hace acto de presencia el Increíble Profesor Zovek, un 'escapista' mexicano muy famoso en el México de los setenta (el personaje realmente existió). Este 'Houdini mexicano' hace una pose con su cuerpo que los participantes intentan reproducir, pero son incapaces de hacerlo. Cleo es la única capaz de lograrlo. Estamos ante una joven mixteca que tiene el poder de lograr lo que otros no pueden hacer. ¿Cómo no es eso, fundamentalmente, la imagen de un sujeto heroico en potencia?

## Lista de Referencias bibliográficas

- Alcoriza, L. (1972) *Mecánica nacional*.
- Buñuel, L. (1950) *Los olvidados*.
- Cuarón, A. (2018) *Roma*. Netflix.
- Esterrich, C. (2005) "Para desbaratar a mamá: el último cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego." *Objeto visual* (Caracas) no. 11 (junio 2005): 54-79.
- García, L. (2019) "Roma." *Cineaste* (primavera 2019): 46-47.
- Krauze, E. (2018) "Roma: una historia de amor y servidumbre." *The New York Times* en español, 14 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/opinion-roma-cuaron-krauze/>
- Mora, C. J. (1985) "Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama." *Studies in Latin American Popular Culture* 4: 228-235.
- Novaro, M. (1989). *Lola*. 1989.
- Ripstein, A., y Paz Alicia Garciadiego. (2000). *Así es la vida*.
- Ripstein, A., y Paz Alicia Garciadiego. (1991) *La mujer del puerto*.
- Tapley, K. (2018) "A Life Examined. Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind Roma." *Variety* vol. 341, no. 15 (23 de octubre de 2018). Disponible en: <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>.
- Valdés, M. (2018) "Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos." *The New York Times* en español 13 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/alfonso-cuaron-roma-entrevista/>
- Vera Orozco, A. (2018). "Roma: 'no importa lo que te digan, siempre estamos solas.'" *HuffPost México*. 18 de diciembre de 2018. Blog. Disponible en: [https://www.huffpost.com/es/adriana-vera-orozco/roma-no-importa-lo-que-te-digan-siempre-estamos-solas\\_a\\_23620035/](https://www.huffpost.com/es/adriana-vera-orozco/roma-no-importa-lo-que-te-digan-siempre-estamos-solas_a_23620035/)

---

**Abstract:** Between the hegemony of the 'superhero' in Hollywood's visual language today and the United States' appropriation of the hero--the police, the fire fighter, the paramedic--since the transformative events of September 11, the notion of the hero has reached a veritable semantic saturation. But that saturation has been limited to male subjectivities. Alfonso Cuarón's latest film, *Roma* (2018), proposes a resemantization of the heroic subject with the two female protagonists: Cleo, a Mixtec domestic servant, and Sofia, a middle-class, urban mother. This essay attempts to examine the ways in which the film structures a potential female heroic figure within the oppressive, male social hegemony in early 1970s Mexico. What is fascinating about *Roma*--in addition to its stoic cinematography and a narrative arc as sparse as it is rich--is that the female heroic figure is neither extraordinary nor extravagant: it is utterly everyday. And it orbits around a reconfiguration of the maternal. The figure of the mother in Mexican cinema has a long history since the advent of sound, and *Roma* dialogues with and redefines motherhood--literal and putative motherhood.

**Keywords:** Cuarón - Roma - Motherhood

**Resumo:** Entre a hegemonia do "super-herói" na linguagem visual atual de Hollywood e a apropriação do herói pelos Estados Unidos - a polícia, o bombeiro, o paramédico - desde os eventos transformadores de 11 de Setembro, a noção do herói chegou em uma verdadeira saturação semântica. Mas essa saturação limitava-se às subjetividades masculinas. O último filme de Alfonso Cuarón, Roma (2018), propõe uma ressemantização do caráter heróico com as duas protagonistas femininas: Cleo, uma empregada Mixteca, e Sofia, uma mãe de classe média urbana. Este artigo tenta examinar as formas pelas quais o filme estrutura uma potencial figura heroica feminina dentro da opressiva hegemonia social masculina no início dos anos 70 no México. O que é fascinante em Roma - além de sua cinematografia estóica e de um arco narrativo esparso e rico - é que a figura heróica feminina não é nem extraordinária nem extravagante: é totalmente cotidiana. E orbita em torno de uma reconfiguração do papel maternal. A figura da mãe no cinema mexicano tem uma longa história desde o advento do som, e Roma dialoga e redefine a maternidade-literal e suposta maternidade.

**Palavras chave:** Cuarón - Roma - Maternidades

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---