

Violencia pública y privada en *ROMA* (Cuarón, México, 2019)

Zulema Marzorati ⁽¹⁾ y Mercedes Pombo ⁽²⁾

Resumen: El presente artículo se basa en el análisis de *ROMA*, un film intimista y autorreferencial sobre la infancia del director mexicano Alfredo Cuarón, narrado desde el punto de vista de Cleo, la joven empleada doméstica de origen mixteco. Enmarcado dentro de un barrio de clase media alta de la ciudad de México, el texto fílmico representa la cotidianidad de empleada y empleadora en la que se manifiesta una desigualdad social y cultural que va en paralelo con la tensión social que vive el país a comienzos de la década del setenta.

El objetivo de este trabajo es abordar la violencia tanto desde lo público como desde lo privado, condensada en ese grupo familiar, en el que se pone en perspectiva diversas formas de opresión y sometimiento, a través del rol que ocupan los descendientes de los pueblos originarios, considerados en la sociedad como *un otro* (Todorov, 1998). *ROMA* constituye una metáfora sobre la historia de México, su pasado y su presente.

Palabras clave: violencia – otredad – pueblos originarios – representaciones fílmicas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 57-58]

⁽¹⁾ Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Integra el Proyecto UBACYT 20020170100593BA Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Directora: Cecilia Hidalgo

⁽²⁾ Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Docente en la Universidad de Palermo y coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo.

Introducción

En la sociedad moderna orientada preponderantemente hacia las imágenes, la cultura audiovisual tiene un importante valor como fuente para la reconstrucción socio-histórica por lo que puede ser denotado y connotado en sus representaciones, es decir por la información y el mensaje que transmiten.

Son de interés porque revelan aspectos socio-económicos y políticos de la historia de los países, además de estilos de vida, normas de comportamiento y de la retórica discursiva empleada. De esta manera, los científicos sociales coinciden en la importancia del poder que en ellos tiene la imagen visual para capturar las actitudes y las características de un momento en el tiempo, transmitiendo una visión irremplazable sobre la época en que fueron realizados y constituyendo una forma de abordar esa sociedad.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar el film mexicano ROMA¹ (Cuarón,² 2017), en función de aquellos aspectos que hacen a la omnipresencia de la violencia tanto pública como privada, y sus consecuencias en la vida de los personajes. El film se centra en Cleo, la empleada doméstica de origen mixteco³, que trabaja en una familia de mexicanos descendientes de europeos, en donde se ve condensada una mirada acerca de la historia mexicana desde la colonización sobre la desigualdad social y la falta de oportunidades para el pueblo indígena. A su vez, esta violencia construye puentes con otros momentos históricos de este país, como *El Halconazo* o la represión de estudiantes en 1971. La violencia pública y la tensión política y de clase se sintetiza en ese grupo familiar, en el que se pone en perspectiva diversas formas de opresión y sometimiento, a través del rol que ocupan los descendientes de los pueblos originarios, el patriarcado dominante y las revueltas políticas. ROMA constituye una metáfora sobre la historia de México, su pasado y su presente. La película está dedicada a Libo (Liberia Rodríguez), que como una madre sustituta cuidó de niño al realizador del film, y con la que éste tiene una gran deuda afectiva. Cuarón es responsable del guion, dirección, producción y fotografía. Hablado en español y mixteco, el film refiere a sus más íntimos recuerdos familiares, cuando su madre, abuela y hermanos vivían en Colonia Roma, un barrio de clase media alta del Distrito Federal mexicano, y su padre los abandonó.

El máximo componente de violencia que subyace en el film es el lugar de *un otro* que recae sobre Cleo en todo momento. Un lugar de subordinación que deja en evidencia la gran diferencia de modos de vida entre ambos sectores de la población. Frente a la alteridad, Todorov (1998) plantea tres ejes que dan cuenta de esta problemática, por un lado el juicio de valor -es igual o inferior a mí-, en segundo lugar me alejo o me acerco a esas costumbres, me identifico o me impongo con mis ideas, y en tercer lugar acepto conocer o decido ignorar la identidad del otro.

Este mismo autor propone una reflexión acerca de la cristianización que se presenta en la conquista de América donde plantea que "(...) es condenable en el momento mismo en que es impuesta, ya sea por las armas o de otra manera" (p.192). Justamente, la distinción que establece Todorov al momento de acercarse a *un otro* es de qué modo se establecen las relaciones y los intercambios; si se hacen desde la imposición o la proposición. Plantea que "(...) el imponer la propia voluntad al otro implica que no se le reconoce la misma

humanidad que a uno, lo cual es precisamente un rasgo de civilización inferior. Nadie le preguntó a los indios si querían la rueda o los telares, o las fraguas, fueron obligados a aceptarlas; ahí reside la violencia, y no depende de la utilidad o no que puedan tener esos objetos” (p. 192).

Otro autor interesante para pensar esta violencia hacia la otredad es Bhabba (2002) quien propone que la construcción de la otredad se basa en la necesidad de fijeza: una rigidez y un orden inmutable que mantiene silencioso y marginal a un grupo de personas marcadas por esta otredad. Entender las diferencias de culturas es importante, pero eso solo no alcanza ya que estas diferencias no son dadas solo por la tradición, sino que la otredad aparece como una visión subyacente en la cosmovisión del pasado y que se reconstruye en las condiciones políticas también del presente. Frente a esto, Bhabba postula a la poscolonialidad como un recordatorio de “(...) las persistentes relaciones "neocoloniales" dentro del "nuevo" orden mundial. (...) Tal perspectiva hace posible la autenticación de historias de explotación y la evolución de estrategias de resistencia.” (2002, p. 23).

El desarrollo de este artículo se centra en la figura de Cleo, el personaje principal de *ROMA*, para analizar los vínculos que ella entabla con los señores de la casa y sus pares; y de este modo ir abordando la violencia naturalizada o explícita que subyace en todo el film. Nos focalizamos así, en dos grandes ámbitos, la vida cotidiana y la vida pública ya que en estos dos espacios es posible rastrear los distintos modos de violencia que se manifiestan a través de las historias y las situaciones que se presentan. Por último, analizamos los aspectos estéticos y simbólicos que acompañan al relato, donde el espectador va descubriendo el universo que subyace esta historia, que parece mínima pero no lo es. Los elementos de la naturaleza tales como el agua y la tierra acompañan la historia de Cleo, lo que lleva a pensar más profundamente en esa sociedad y sus protagonistas.

Cleo y la vida cotidiana

Desde un comienzo Cuarón nos propone ubicarnos en el universo de Cleo desde donde se abre un mundo laboral muchas veces invisibilizado- el de las trabajadoras domésticas- en el que queda expuesta la desigualdad racial, social y de género. Esta situación es mostrada por el director utilizando muchos códigos ligados al cine realista, pero con una impronta muy personal. Un aspecto visual muy importante es la elección del uso del blanco y negro, así como también planos largos y actores no profesionales. Se destaca la utilización de planos generales por sobre primeros planos o medios, pese a la sensación de intimidad que se genera con los personajes. Este uso de planos generales va acompañado por una gran cantidad de información dada por los múltiples detalles que se despliegan en cada imagen, la profundidad de campo y el foco de cada toma. Los planos largos, sin cortes, son producto de la necesidad del director de mostrar la realidad tal cual es, sin desviar la mirada, ni darle respiro al espectador frente a situaciones complicadas.

Cleo es la protagonista absoluta de ROMA, y la debutante Yalitza Aparicio –maestra jardinera de profesión- brinda gran sensibilidad, verosimilitud y humanidad a su personaje logrando una fuerte empatía en los espectadores. A través de ella, Cuarón construye un relato minimalista, de una gran belleza visual y narrativa, en el que cada plano adquiere una perfección estética. La cámara prácticamente acompaña todo el tiempo a Cleo y su mirada, a veces distanciada del centro. Es ella quien contempla la realidad, y la cámara -que se desplaza lateral a la acción- nos invita a hacerlo también. Cleo representa a todas aquellas mujeres indígenas que trabajan en México para las familias burguesas, y que sólo tienen para ofrecer su fuerza de trabajo, sin ninguna expectativa de movilidad social.

Otro punto central del film es el tratamiento sonoro, muchas veces intradiegetico, donde la cotidianeidad y la recreación histórica a través de la inclusión de programas de televisión del momento, como de los vendedores ambulantes, desfiles militares y las salas de cine, se hacen presentes para generar una mayor participación del espectador. Cada escena está protagonizada de igual modo por las cuestiones visuales y sonoras, más allá de lo que dicen propiamente los actores y sus historias. El hecho de que aparezcan los sonidos de la naturaleza y del contexto cotidiano de un modo tan entrelazado con la historia genera en el espectador la sensación de estar adentro de la escena, al igual que sucede con el foco y la nitidez en toda la imagen. Son dos aspectos que, de un modo silencioso, nos adentran en el universo de Cuarón.

El hogar está compuesto por Sofía, sus cuatro hijos, su madre, dos jóvenes empleadas indígenas de origen mixteco, Cleo y Adela, y un padre ausente, Antonio. No conocemos el apellido de esta familia de clase media alta, lo que da universalidad a este microcosmos doméstico.

Cleo comparte junto a Adela una minúscula habitación en el patio de la casa y pasa sus días realizando la rutina de los quehaceres domésticos, encargada desde la limpieza y los mandados hasta el cuidado de los cuatro hijos, alejada de su propio hogar y su familia, y aunque la composición de los planos la muestran en un protagonismo central, recorriendo la totalidad de la casa, se oculta su posición que es siempre subalterna. A través de sus ojos observamos el movimiento interno cotidiano de esa familia burguesa, y los acontecimientos en las calles, cuando en 1971 comienzan a producirse transformaciones sociales y levantamientos estudiantiles. Por otra parte, las imágenes nos muestran las carencias que atraviesan las clases populares mexicanas en ese momento histórico, en particular por la quita de las tierras a los pueblos originarios por parte del gobierno.

ROMA es también la historia de dos mujeres de distinta clase social, Cleo y Sofía, empleada y empleadora, que en una fuerte alianza de género, se enfrentan al machismo e irresponsabilidad que sus hombres muestran ante la crianza de sus hijos. Fermín, el novio de Cleo, de origen indígena, que la abandona cuando se entera que está embarazada y amenaza con golpearla cuando ella va a buscarlo, y Antonio -el esposo de Sofía- que en una actitud fuertemente individualista deja el hogar y su familia al total cuidado de ella. *“Estamos solas. No importa lo que te digan. Siempre estamos solas”*, le dice la empleadora a Cleo, aunque las posibilidades de enfrentar las dificultades de cada una sean muy distintas por sus asimetrías sociales y culturales. Y esto quedará en claro a lo largo de la película tomando como eje comparativo la relación de ambas con el trabajo, la educación y el acceso a la salud.

Retomando los planteos de Todorov (1998) otro punto interesante para analizar es cómo los deseos, pensamientos y sentimientos del que es considerado un otro quedan olvidados constantemente. No se tiene en cuenta ni las palabras ni las ideas de Cleo, ya que siempre depende de las órdenes de su empleadora. Y esto es un aspecto recurrente, por ejemplo cuando al saber que Cleo está embarazada, Sofía la lleva al hospital donde ella conoce a los médicos, un mundo alejado del entorno de Cleo, quien se deja atender por los profesionales como si fuera una niña y no le aclaran nada acerca de su estado, sino que las explicaciones van directo hacia la señora, quien es poseedora del conocimiento y las decisiones, incluso las referidas al cuerpo y futuro de su empleada. Esto representa también la falta de interés gubernamental por la educación sexual de los sectores descendientes de los pueblos originarios, lo que trae aparejado embarazos no deseados que muchas veces les significa a las futuras madres la pérdida del trabajo. Ante este temor, las imágenes muestran a Cleo nerviosa y preocupada cuando le confiesa a Sofía acerca de su próxima maternidad. Esta disparidad de oportunidades cotidianas se muestra con mucha claridad en el film. En *ROMA*, las empleadas se encuentran constantemente presentes, como parte de la escena familiar, pero siempre relegadas al trabajo: viven cuidando a un niño o upa u ocupándose de la comida o de la ropa tirada por los rincones de la casa. Lo que se muestra es que en todo momento esas personas tienen que estar al servicio de los otros, priorizando la vida de los dueños de casa. Se trata de una violencia de clase naturalizada. Queda a la vista la idea de que los blancos, quienes poseen las riquezas, el conocimiento y el poder son quienes manejan todo; mientras que los sectores indígenas son quienes hacen las tareas domésticas, quienes limpian la caca de los perros y crían a los hijos de los otros.

Esa dominación está cristalizada en la sociedad mexicana, pero Cuarón se encarga de mostrarla. Un ejemplo de esto es cuando Cleo sube a la terraza a tender la ropa a la hora de la siesta. Cuando se abre el plano vemos a todas las empleadas domésticas, con los mismos rasgos indígenas, en cada terraza colgando la ropa de los señores y los hijos de la casa. Ese es su lugar. Nada es suyo, pero todo el trabajo les corresponde.

Cleo y sus pares se encuentran inmersas en un universo ajeno a ellas, obligados a aceptar y asumirlo como propio. La vida que se despliega en este entorno no es acorde a sus aprendizajes y costumbres, sin embargo, deben aceptarla y convivir con ella. Las diferencias de cosmovisión entre los distintos actores y la constante imposición de un grupo por sobre el otro es un aspecto claro y constante en el film. Esto queda en evidencia en varias escenas, por ejemplo, cuando Cleo acompaña a Sofía y sus hijos -separada ya de Antonio- a pasar fin de año a una casa de campo con varios amigos. Allí, es clara la diferencia entre el personal doméstico, de origen indígena, y los empleadores, quienes en su mayoría se comunican en inglés. La actitud que tienen ambos grupos frente a la Tierra (Pachamama) es muy dispar. En varias escenas se manifiesta la postura soberbia de los dueños de la casa, acostumbrados a cazar animales sin respetar la vida ni preocuparse por la extinción de especies; algo muy distinto a la postura de los aborígenes. Reyes (2009) señala que las culturas precolombinas tratan a la Tierra con mucho respeto: le hablan, entablan un vínculo como si se tratara de una persona, un sujeto, de manera intersubjetiva. Esta diferencia de actitud frente a la naturaleza está representada en el texto filmico en la casa de campo, donde Cleo se detiene frente a las paredes adornadas con animales embalsamados,

expuestos como trofeos, incluso los animales domésticos. Una actitud que nada tiene que ver con la idiosincrasia de los pueblos originarios, quienes tienden a respetar y valorar la naturaleza. Este respeto y amor se muestra en otra escena, cuando Cleo recordando su pueblo, cierra los ojos para disfrutar de los sonidos y olores del paisaje de campo, al mismo tiempo que se acaricia su vientre donde hay una vida latente.

La vida cotidiana es un aspecto muy importante en *ROMA*, donde está siempre presente la violencia simbólica que subyace entre las paredes de la casa donde conviven ambos mundos, uno silenciado y puesto al servicio del otro. Se trata de una actitud naturalizada para esa sociedad, pero que Cuarón se encarga de dejar al descubierto y cuestionar. Esto mismo, pero desde el ámbito público es también posible rastrearlo, desplegando así una coherencia y unidad en todo el texto fílmico.

Cleo y el contexto sociopolítico

En el ámbito público esta violencia también se evidencia, aunque en este caso la tendencia es a una violencia explícita dada por los distintos actores sociales. El realizador propone una mirada hacia la sociedad de ese momento, inmersa en la agresión, no solo desde lo simbólico e implícito de las cuestiones ligadas a los aborígenes y los roles sociales, sino también en cuestiones políticas.

Desde el punto de vista político una de las imágenes de mayor violencia que presenta *ROMA* es la masacre *del jueves de Corpus Christi* (Ciudad de México, 10 de junio de 1971) denominada *El Halconazo*, por la participación de un grupo paramilitar identificado como los *Halcones*. En este acontecimiento fueron asesinados 120 estudiantes, reconocidos oficialmente, aunque nunca se supo el número final. El ataque es una de las escenas más importantes en la película, porque condensa el entorno social y político de México durante el gobierno del entonces presidente Luis Echeverría⁴.

Como un antecedente histórico de *El Halconazo*, las grandes luchas del movimiento juvenil y de la protesta estudiantil se iniciaron en 1968 en el mayo francés y en la lucha por los derechos civiles de la minoría negra en los Estados Unidos. En ellas se cuestiona el lugar que ocupa la universidad, el autoritarismo y el control burocrático; se rechaza su sistema de enseñanza, sus fines, las clases de los profesores, los programas de estudio. En esa sociedad de consumo, no se aceptan los criterios economicistas, el crecimiento económico como prioridad a cualquier precio; se critica a la sociedad como cosificada, prisionera de su propia prosperidad material (Nuñez Florencio, 1993).

La movilización de 1968 traspasó las fronteras de Europa Occidental y en muchas universidades estallaron revueltas como en Canadá, Polonia, y Pakistán. En México, reivindicando las libertades civiles, los estudiantes realizaron varias huelgas y multitudinarias manifestaciones en los *campus*. El 2 de octubre, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, una concentración en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco fue reprimida por la policía y el ejército, en la que murieron centenares de manifestantes y fueron arrestados más de dos mil (Tilly y Wood, 2009). La “Matanza de Tlatelolco” aún carece de responsables enjuiciados (Giacosa, 2013). Se considera que ese día habría sido la primera participación pública de los *Halcones*, un grupo paramilitar entrenado por los gobiernos de México y

Estados Unidos desde finales de los años 60. Se los reclutaba entre estudiantes de extrema derecha, socios de clubes deportivos, y también entre los marginados, desempleados de los barrios periféricos.

Este es el caso de Fermín, el novio de Cleo, quien proviene de una familia carenciada y se acerca a este entrenamiento, evidenciando una violencia que también descarga en Cleo. Desde un principio de la relación, cuando están en la cama desnudos, Fermín cuenta su historia y su vínculo con las artes marciales, haciendo una demostración con la barra de la cortina de baño que, si bien ella lo interpreta como algo erótico y masculino, a la vez deja entrever un personaje muy violento y oscuro. Esto mismo, se ve en la escena en que ella va a buscarlo para comunicarle su embarazo y él, de un modo muy agresivo, la aleja de su vida, amenazándola con una vara.

La violencia que sobrevuela en el film, tanto en el ámbito privado como en el público, tiene su clímax en *El Halconazo*, cuando en 1971, estudiantes, del Instituto Politécnico Nacional y de la Universidad Nacional Autónoma de México, salieron a manifestarse en solidaridad con los alumnos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, apoyando sus demandas: democratización de la enseñanza, respeto a la diversidad cultural nacional, presupuesto a la educación equivalente al 12% del Producto Interno Bruto y que el presupuesto destinado a las universidades se pusiera bajo el control de estudiantes y docentes, representación paritaria de maestros y alumnos en los consejos técnicos de la UNAM y la libertad de todos los presos por motivos políticos.

El entonces presidente de México, Luis Echeverría Álvarez, había anunciado intenciones de apertura democrática por parte de su gobierno, permitiendo el regreso al país de jóvenes dirigentes estudiantiles del movimiento de 1968 que se habían exiliado para proteger sus vidas. Este 10 de junio de 1971 es el día en que la mamá de Sofía acompaña a Cleo a comprar la cuna y desde allí se vive la violencia que se despliega en las calles, mientras la policía observa desde sus carros de asalto, sin intervenir. Las cámaras se ubican dentro del local, vemos tras la ventana a los manifestantes ser atacados por los halcones, jóvenes armados, que avanzan sobre la movilización estudiantil, mientras golpean salvajemente a todo estudiante que se pusiera a su paso. Todo son golpes, disparos y gritos. Entre medio de la escena, un grupo de represores entra a la tienda para perseguir y atacar a una pareja de jóvenes manifestantes. Uno de los represores es Fermín, quien -apuntando con un arma- mira amenazador a Cleo y a su acompañante. Esa situación tan estresante y cargada de violencia, adelanta el parto, momento en que Cleo rompe bolsa y es llevada inmediatamente al hospital. El director elige mostrar la escena de *El Halconazo* desde la ventana, como si estuviéramos dentro de los ojos de Cleo, alejada de ese mundo político y público, pero que, de alguna manera, termina irrumpiendo en su vida y determinando el desenlace de su embarazo. Mientras tanto, la cámara acompaña a Cleo a dar a luz, entre gritos y sacudidas en el auto que la conduce por las calles de México.

Lejos de la ficción fílmica, en *El Halconazo* histórico, el grupo paramilitar descargó balas calibre 45 y carabinas 30 M-2 sobre los manifestantes, quienes intentaron inútilmente refugiarse en las escuelas aledañas. Vestidos con ropas civiles, bajaron de los ómnibus, armados con garrotes de bambú, cadenas y cachiporras, mientras que los policías no intervenían y observaban. Rápidamente se convertiría en un baño de sangre (Doyle, 2003).

La prensa nacional y extranjera cubría la movilización y fueron agredidos también de forma brutal. La masacre no terminó cuando por fin se disolvió la concentración, sino que continuaría hasta horas después, en los hospitales de la Cruz Verde y el Rubén Leñero adonde habían trasladado a algunos de los heridos. Intimidando a doctores y enfermeras, hombres armados ingresaron a las salas de urgencias en donde los jóvenes eran atendidos y los asesinaron. La misma noche del 10 de junio, autoridades capitalinas salieron a decir que se había tratado de un enfrentamiento entre estudiantes y que los *Halcones* no existían, que se trataba de una leyenda. Echeverría anunció una investigación que nunca se realizó, y el hecho quedó impune (Giacosa, 2013).

Tras la agresión del Jueves de *Corpus Christi*, los *Halcones* desmantelaron el campo en donde se entrenaban en San Juan de Aragón y, fueron disueltos. Luis Echeverría, por su parte, sería señalado como responsable de esta masacre. Sin embargo, tras casi treinta años, la Suprema Corte de Justicia de la Nación le exoneró de toda responsabilidad, terminando así formalmente el 26 de julio de 2005 con el juicio sobre los hechos del 10 de junio de 1971⁵.

Con un enorme trabajo a nivel actoral y narrativo, ROMA remite a Cleo, a la familia de Cuarón y también a un contexto socio político mexicano en 1971, con acontecimientos que marcaron su historia, y que en el relato también inciden en la vida personal de la empleada, uniendo así lo privado y lo público.

Estética y simbología en ROMA

Cuarón elige el uso del blanco y negro en todo el film, apelando a la memoria del pasado y a una estética realista, que por momentos recuerda el registro documental. Además, esta fotografía ayuda mucho a recrear escenas altamente dramáticas, como la de Cleo entrando al mar a rescatar a los hijos de Sofía; o en la sala de partos junto al bebé sin vida. Las imágenes monocromáticas quitan cualquier tipo de decoración y dejan la historia al desnudo, frente a un espectador que -un poco incómodo- no tiene otra opción que sumergirse en esas emociones. La estética del blanco y negro de gran calidad técnica, basado en el sistema digital Arri de 65mm, deja ver una interminable escala de grises que dialogan con el foco y la inmensidad de detalles que se despliegan lenta y minuciosamente en cada plano, lo cual se conecta con la intención de Cuarón de darle al espectador una gran cantidad de información visual que lo desborde.

El juego de planos uno delante del otro, pero con gran profundidad de campo, muestran historias superpuestas que conviven en la pantalla en un mismo momento. Por ejemplo, la escena del parto: Cleo en primer plano, recuperándose del dolor y por detrás los médicos intentando revivir al bebé. O también en la escena en que ella está en la casa de campo, donde se llevan adelante dos fiestas: la de los dueños y sus invitados, y otra la de los peones. En esta última participa Cleo, con sus pares de origen mixteco. Allí una mujer choca con Cleo y hace que se rompa su copa; en ese plano se ven dos realidades en foco: la alegría de la gente celebrando y como contrapunto la protagonista mojada, víctima del golpe de la mujer. La taza que se rompe en manos de Cleo anticipa también su futura tragedia personal.

ROMA se caracteriza por el uso de elementos simbólicos que se van combinando con la historia, especialmente los de la naturaleza, que tienen una gran conexión con la vida de Cleo. El agua es un elemento unificador de la historia, que constituye un recurso recurrente de principio a fin. Vemos en la primera escena el piso cuadrulado del patio mojado, donde se ve el reflejo de un avión en el cielo, imagen que también se presenta en el cierre del film, esta vez no visto a través del reflejo del agua sino directamente en el cielo.

El primer plano del patio, limpiado con baldazos de agua y jabón, va a ser una puerta de entrada a muchas de las escenas de la película que tienen a este elemento como centro de atención, por ejemplo, las escenas del baño diario de Cleo, cuando ella rompe bolsa, las gotas de la lluvia sobre los vidrios, los hijos de Sofía saltando los charcos, el agua que apaga el incendio y la secuencia final, de fuerza catártica, en la que Cleo salva a los niños en el mar. La masa de agua violenta, abundante, ensordecedora, aparece como central y amenazante, sobre todo para la protagonista que no sabe nadar, y que sale triunfante al rescatar a los hijos de Sofía.

También la tierra se hace presente como un elemento de la naturaleza de gran trascendencia. La escena del terremoto, cuando Cleo visita el hospital resulta una posible muestra de amenazas futuras. Allí, baja a la sala de maternidad a conocer a los bebés y conectarse con su embarazo y la posibilidad de ser madre. Estando frente a las cunas, estalla un terremoto que amenaza con el derrumbe de la sala. Una piedra cae sobre la incubadora donde se encuentra un bebé, nada le sucede, solo se resquebraja el vidrio, pero da como resultado una imagen inquietante que parece un signo de lo que le depara a Cleo en el futuro. Este terremoto se puede relacionar con su propia historia, anticipando la muerte de su bebé y la imposibilidad de formar una familia.

Este elemento tierra se lo ve en el entramado total del relato, ya que muchas veces surge el tema de la lucha de las comunidades indígenas por su devolución; un tópico muy importante durante todo el siglo XX y comienzos del XXI, con los campesinos siempre combatiendo contra la exclusión y la explotación. Durante la presidencia de Echeverría, el superpoblado campo sufrió una nueva crisis y la agitación rural se convirtió en un fenómeno común en todas las regiones de México (Bethell, 1997, p.268).

El texto fílmico hace referencia a este tema nodal en la historia del país, cuando en la pequeña habitación en que viven las dos empleadas mixtecas, Adela le dice a Cleo que *el municipio fue al pueblo a apoderarse del ejido y le quitaron el terreno a tu madre*. Cleo no responde. Desde su ámbito urbano, pareciera que esa problemática le es ajena. Está muy lejos de su casa, y se siente parte de esta familia con la que vive y que constituye su único sostén. Otra escena donde esto queda a la vista es cuando Cleo va a la casa de campo y la recibe la empleada de allí que la acompaña a recorrer la casona; surge entonces el tema de la discusión por las tierras y otra vez Cleo parece no involucrarse en el conflicto, como si no se tratara de sus propios intereses y no formara parte de la comunidad indígena..

Los elementos simbólicos que aparecen en el film junto a un tratamiento muy personal de la imagen y el sonido, dan como resultado un texto fílmico que conecta universos. Si bien queda claro las cuestiones minimalistas a las que apela Cuarón para dar a conocer un mundo costumbrista de México en la década del setenta, también el director se introduce en grandes problemáticas imperantes en el momento, como puede ser la violencia puertas adentro que se vivía en esa sociedad, tanto por cuestiones de género como de clase social.

Conclusión

El cine como artefacto de producción y circulación de representaciones sociales se constituye en un documento desde el que se puede recuperar el pasado. En *ROMA*, Cuarón nos introduce en pasajes de la memoria de su niñez, rememorados con un afecto especial hacia esa empleada, tan presente en su vida y en la de su familia.

La película narra la vida diaria de esta joven que se ocupa de la mañana a la noche de los quehaceres domésticos y de cuidar a los integrantes de ese hogar, casi sin tiempo para su propia vida. El relato y la relación establecida entre lo personal y el contexto socio-histórico mexicano a comienzos de la década del setenta, permite abordar aspectos que hacen a la visibilidad de las comunidades indígenas tanto en el trabajo de las empleadas domésticas como en la pérdida de los derechos ancestrales indígenas a la propiedad de la tierra, y también a las luchas por el logro de los derechos civiles, representadas en esta ocasión con las trágicas imágenes de la manifestación y muerte de estudiantes en *El Halconazo*, una matanza que se resignifica en el film.

La violencia se presenta así en forma omnipresente y desde diferentes perspectivas. Aparece de un modo muy claro cuando el director propone una mirada acerca del lugar que ocupa *el otro*, el aborigen, en la sociedad mexicana. Este punto cobra trascendencia en todo el film, tanto desde lo público como desde lo privado, siempre desde el punto de vista de Cleo, protagonista absoluta de *ROMA*. Y estos aspectos que hacen a la vida de los descendientes de los pueblos originarios en la década del setenta hacen también participar al texto filmico de la subjetividad de su propio tiempo.

Notas:

1. *ROMA* fue filmada directamente para la plataforma de NETFLIX, donde se estrenó en pocos cines y salas de cultura. Integran el elenco Clio (Yalitza Aparicio), Sofía (Marina de Tavira), Antonio (Fernando Grediaga), Fermín (Jorge Antonio Guerrero) Pepe (Marco Graf), Toño (Diego Cortina Autrey), Paco (Carlos Peralta), Sofi (Daniela Demesa), doña Teresa (Verónica García).
2. Alfonso Cuarón Orozco (México, 1961) es un director, guionista y productor de cine mexicano. Cursó estudios de filosofía en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Realizó los siguientes filmes: *Y Tu mamá también* (2001) *Hijo de Hombre* (2013) *Harry Potter y El prisionero de Azkaban* (2004), resultando ganador del Oscar como mejor director por *Gravity* (2014) y por *ROMA* (2019).
3. El pueblo mixteca constituye un grupo indígena del sur de México, descendiente de la cultura mixteca, que habita los estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero.
4. Luis Álvarez Echeverría (Ciudad de México, 1922). Miembro del PRI desde 1945, se hizo cargo de la Secretaría de Interior en el período 1964-1970. Se desempeñó como presidente mexicano entre 1970 y 1976.

5. Como una resignificación actual, a partir de *El Halconazo*, cada año, organizaciones sociales, estudiantiles, políticas y de derechos humanos han convocado a movilizarse, no sólo en conmemoración de un año más de la masacre, sino como continuidad a la lucha que aquellos jóvenes empezaron y que consideran que deben enarbolar como propia.
6. La Ley de Reforma Agraria de 1915 dispuso la división (parcial) de los latifundios en ejidos, tierras que el gobierno federal concedía en régimen de propiedad colectiva a grupos peticionarios siempre y cuando éstos no trabajaran con plena dedicación en una hacienda (Bethell, 1997, p.198)

Bibliografía

- Bethell, Leslie, ed. (1997). *Historia de América Latina. 12. Política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Cambridge University Press. Crítica
- Bhabba, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Doyle, Kate (2003). The Corpus Christi Massacre. Mexico Attack on its Student Movement, June 10, 1971. *The National Security Archive* nsarchive2.gwu.edu › NSAEBB › NSAEBB91. Consultado el 2/2 de 2020
- Giacosa, Romina (2013). “La Onda, entre Tlatelolco y el Halconazo”. Marcela Croce (compilación e introducción). *Latinoamericanismo*. Canon, crítica y géneros discursivos. Buenos Aires: Corregidor, pp. 21-27.
- Núñez Florencio, Rafael (1993). *Sociedad y política en el siglo XX. Viejos y nuevos movimientos sociales*. Madrid: Síntesis. Historia Universal Contemporánea 25.
- Tilly, Charles y Wood, Lesley J. (2009). *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica
- Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo veintiuno Editores
- Reyes, L. A. (2009). *El pensamiento indígena en América: los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos.

Abstract: This article is based on *ROMA* analysis, an intimist and self-referential film about the Mexican Alfredo Cuarón’s childhood, narrated from Cleo’s point of view, the young mixteco maid. Being located in a high middle-class area at México city, the filmic text shows the employee and employer’s daily life, in which a social and cultural inequality is depicted. The above mentioned runs in parallel with the social tension the country goes through at the beginning of the seventies.

The aim of this paper is to address issue of violence from the public spectrum as well as the private one, focused in that familiar group where several ways of oppression and submis-

sion are put into perspective through the role the indigenous people descendants have, being considered as the others in the society (Todorov, 1998). *ROMA* is a metaphor about Mexican history, its past and its present.

Keywords: violence - otherness - indigenous people - filmic representations

Resumo: O presente artigo baseia-se na análise de *ROMA*, um filme intimista e autorreferencial sobre a infância do diretor mexicano Alfredo Cuarón narrado desde o ponto de vista de Cleo, a jovem empregada doméstica de origem mixteca. No marco de um bairro de classe meia alta da cidade do México, o texto filmico representa a cotidianidade de empregada e empregadora onde manifesta-se uma desigualdade social e cultural que vai em paralelo com a tensão social que o país vive nos começos da década de setenta. O objetivo deste trabalho é abordar a violência tanto desde o público como desde o privado, condensada nesse grupo familiar, no qual põe-se em perspectiva formas diversas de opressão e sometimento, a través do papel que ocupam os descendentes dos povos originários, considerados na sociedade como *um outro* (Todorov, 1998). *ROMA* se constitui numa metáfora da história do México, o seu passado e o seu presente.

Palavras chave: violência - outredade - povos originários - representações filmicas.

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