



Diapasón

La mirada sostenida de Alfonso Cuarón: El plano largo y la profundidad de campo en *Roma*

Salvador Velazco
Claremont McKenna College, USA

Resumen

Este trabajo tiene como propósito hacer una exploración del uso del plano largo y la profundidad de campo en *Roma*, la película de Alfonso Cuarón de 2018. Sostenemos que, más allá de ser una marca autoral o un mero recurso expresivo, esta manera de construir el filme es una exigencia del lenguaje cinematográfico para poder plasmar un gran fresco del México de los setenta con mayor complejidad.

Palabras clave

Alfonso Cuarón, *Roma*, plano largo, profundidad de campo, cine mexicano.

Título: *Víjete a casa* (fragmento) | Joel Alcázar

Alfonso Cuarón's *Sustained Gaze: The Long Take and Depth of Field in Rome*

Abstract

This article aims to explore the use of the long take and depth of field in *Roma*, Alfonso Cuarón's 2018 film. We maintain that, beyond being a marker of aesthetic and authorial distinction, this way of constructing the film is a requirement of the cinematographic language to be able to capture a great fresco of the Mexico of the seventies with greater complexity.

Keywords

Alfonso Cuarón, *Roma*, long take, depth of field, Mexican cinema.

En la vida no hay primeros planos.

Alfonso Cuarón

El plano largo y la profundidad de campo son elementos esenciales de la estética de *Roma* (2018), la más reciente película de Alfonso Cuarón, algo que vendría a ratificar el estatus como *auteur* a su realizador en el contexto del cine transnacional de nuestro tiempo. Esta manera de construir sus filmes no es nueva ya que en películas anteriores como *Y tu mamá también* (2001), *Children of*

Men (2006) y *Gravity* (2013), Cuarón utiliza sistemáticos planos largos (algunos planos-secuencia) como sello característico. Llama la atención que el realizador mexicano se aparte del paradigma transnacional en que se insertan cineastas de diversos países, los cuales utilizan para narrar sus historias una “continuidad intensificada”, según la definición de David Bordwell, que consiste en el uso de una edición rápida (algunas veces vertiginosa), planos cortos, primeros planos, narraciones fragmentadas, relatos no lineales, frenéticos movimientos de cámara, etcétera (2006: 121-189). Ejemplos de este paradigma podrían ir desde *Pulp Fiction* (1994), *City of God* (2002), *Amélie* (2001), *Chungking Express* (1994), *Amores perros* (2000), hasta películas más recientes como *Django desencadenado* (2012), *Relatos salvajes* (2014) o *Dunkerque* (2017).

Alguien que ha trabajado de manera acuciosa el uso de las tomas largas en la obra de Alfonso Cuarón, particularmente en el filme *Children of Men*, es el académico James Udden. En su artículo de 2009, “Child of the Long Take: Alfonso Cuarón’s Film Aesthetics in the Shadow of Globalization”, llega a la conclusión de que para el realizador mexicano los planos largos son un rasgo de estilo, una marca autoral, que tienen la función de constituirse en espectáculos en sí mismos para precisamente ubicar a su realizador en una tradición de cine de arte que ha dado gran prestigio y capital cultural a diversos realizadores a lo largo de la historia del séptimo arte como Orson Welles, Jean Renoir, Andrei Tarkovsky y Kenji Mizoguchi, por citar algunos ejemplos (2009: 27). Dicho de otro modo, Cuarón haría planos largos para demostrar que es capaz de hacerlos, como los grandes maestros del cine.

Sin embargo, uno se pregunta de inmediato: ¿Para qué tomarse todo el trabajo de hacer películas que, en principio, van a contrapelo de la estética MTV a la que están acostumbrados los espectadores de la época actual?... Espectadores que ya no tienen quizá la paciencia ni la concentración para ver, observar, explorar u ocuparse de planos largos. Aunque no hay una regla definida sobre el tiempo que debe durar un plano para que sea considerado como un plano largo, pero tomando en cuenta que la mayoría de los filmes en la actualidad están elaborados sobre la base de tomas que en promedio no rebasan los diez segundos, quizá pudiéramos decir



que todo plano de más de medio minuto de duración es un plano extendido (Udden, 2009: 42). Desde luego, planos de un minuto o más son cada vez menos usados. Por eso se podría apuntar que el paradigma de la continuidad intensificada con su ritmo frenético y variadas formas de montaje está en consonancia con el modo de consumir cine de las nuevas generaciones.

Entonces, ¿se trata de hacer películas que no encajan en esta fuerte tendencia del cine contemporáneo solamente para asociarse con una marca de estilo de gran capital artístico en la historia del cine? ¿Acaso *Roma*, con sus planos dilatados, se convierte más bien en un deliberado acto de resistencia frente a este cine obsesionado con la brevedad de sus tomas y edición acelerada?... Desde luego que es un tema que daría para un texto de gran extensión, pero aquí, en el marco de estas páginas, nos interesa explorar brevemente en *Roma* las funciones que una toma larga pudiera cumplir, los efectos que podría causar en el espectador, la manera en que nos orienta en el campo visual. Asimismo, nos importa ver lo que agrega la profundidad de campo a planos específicos.

Roma se ha convertido en un clásico instantáneo por una factura artística que se apoya en tomas largas con gran profundidad de campo y en una serie de *travellings* laterales para honrar el tiempo y espacio de la historia que se cuenta. Partimos de la idea general de que el realizador mexicano usa estos dispositivos para respetar la continuidad del espacio y tiempo de las acciones que integran la narración. Dicho de otro modo, hay un intento de llevar a la pantalla el *continuum* del espacio dramático para poder presentar una realidad con mayor complejidad tanto en lo personal como en lo colectivo. Las tomas prolongadas nos permiten acercarnos al mundo como percibimos que es, con mayor objetividad, a diferencia del montaje basado en múltiples cortes. Extender la duración y amplitud del plano; es decir, la "mirada sostenida" de Alfonso Cuarón no solo es una proeza de estilo; sino, más bien, una manera de revelar una historia individual y social del México de los setenta.

Antes de pasar a los planos seleccionados para ilustrar la tesis de este trabajo, convendría hacer un breve recuento del multipremiado filme que nos ocupa. Filmada en blanco y negro, en gran formato digital, la película narra la vida de una familia de clase me-

dia que vive en la colonia Roma en la ciudad de México a inicios de la década de los setenta. Esta familia está conformada por Sofía (Marina de Tavira), su esposo Antonio (Fernando Grediaga) y sus cuatro hijos: Toño (Diego Cortina Audrey), Paco (Carlos Peralta), Sofí (Daniela Demesa) y Pepe (Marco Graf). Teresa (Verónica García), la madre de Sofía y abuela de sus hijos y vive con ellos. Paralelamente, se narra la vida de la empleada doméstica que está a cargo del cuidado de los niños, Cleo (Yalitza Aparicio), quien es una mujer de origen mixteco. Gran parte del filme transcurre en el interior de la casa de la calle Tepeji 21 (una recreación muy exacta del hogar de Alfonso Cuarón, el cineasta nacido en 1961, ya que la historia es autobiográfica). Al inicio de la historia la familia está a punto de desintegrarse por la inminente separación del matrimonio. A su vez, Cleo vendrá a experimentar el abandono de su novio, Fermín (Jorge Antonio Guerrero), cuando ella queda embarazada.

En gran medida, la película se trata de las relaciones complejas y clasistas entre la patrona y su empleada. Con todo, en *Roma* hay un trasfondo convulso en la historia moderna del país: la recreación de la masacre de *Corpus Christi*, también conocida como el Halconazo, cuando el 10 de junio de 1971 fuerzas paramilitares atacaron una manifestación de estudiantes. Aunque Cuarón pone en el centro del encuadre las atribuciones de la familia, en el telón de fondo aparece toda una realidad social y política que es en sí misma igual de importante. En resumidas cuentas, *Roma* es una película de época que reconstruye un tiempo y espacios únicos en donde coexisten distintas realidades sociales generadas a partir de las memorias y recuerdos de Alfonso Cuarón.

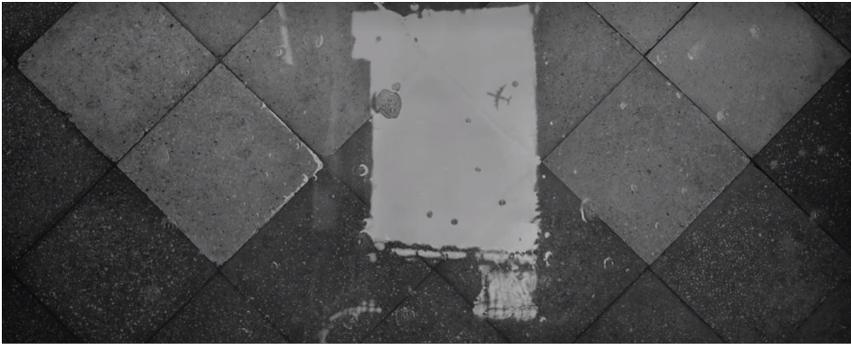
Un plano se compone por la sucesión continua de fotogramas que se obtienen en una sola toma. Podríamos considerar esos fragmentos unidos por el montaje como un “bloque de espacio y tiempo ficticio, construido por el filme” (Siety, 2004: 16). Estos bloques, que forman una mínima trama visual, se unen entre sí para conformar escenas y secuencias. Alfonso Cuarón, en *Roma*, introduce planos inusualmente largos como el de la primera secuencia que pasamos a describir. La acción de la película da inicio la mañana del jueves 3 de septiembre de 1970. Cleo, la empleada doméstica, lava el patio largo y estrecho que se extiende a lo largo de la casa hasta la puerta de



entrada. Al principio, no la vemos porque el ángulo del plano está en picado sobre los mosaicos del patio en cámara fija. Aparecen los títulos de créditos en la pantalla. El chorro de agua con jabón pronto forma un charco que es como un espejo que refleja el cielo y en un momento veremos pasar un avión (figura 1). El encuadre que mira fijamente los mosaicos del patio empieza a abrirse lentamente para mostrar la figura completa de Cleo, quien, al terminar de lavar, recoge las escobas y cubetas y las coloca en un extremo del patio. Después ella entra a un baño y cierra la puerta; se escucha la descarga del escusado y luego el agua del lavabo. A continuación, sale secándose las manos en el mandil, cruza el patio, le dice algo a Borrás, el perro de la familia, y desaparece tras la puerta que conecta a la casa. Este plano inicial dura aproximadamente 4 minutos con 35 segundos.

Figura 1

La circularidad: tierra



Fuente: Cuarón (2018, 0:2:45).

Esta secuencia inicial tiene la función de establecer la estética del filme: en un mismo plano cinematográfico tendremos la conjunción de diferentes capas o niveles simbólicos, políticos, históricos, sociales, etcétera. Aquí, según lo ha visto Guillermo del Toro, se sugiere que la tierra (el piso infestado de la mierda del Borrás que Cleo lava) y el cielo (el avión) estarán siempre lejos, pero el reflejo del agua los revela y los une momentáneamente, como un espejo (Sharf, 2019). Estos planos de la existencia, como la separación de las clases sociales a las que pertenece Cleo y la familia para quien trabaja, difícilmente se pueden juntar y si lo hacen es acaso de una

manera fugaz. La imagen del avión surcando los cielos aparecerá nuevamente en la secuencia final de la película (figura 2), como se recordará, en donde la cámara encuadra en un plano contrapicado a Cleo subiendo la escalera de metal que lleva a la azotea. Así como la vimos desaparecer en el plano inicial por la puerta que conecta el patio con la casa, acá la veremos ascender paso a paso hasta que se pierde en la azotea donde lava y tiende la ropa. La apertura de la película es mayormente un largo plano en picado de más de cuatro minutos y el final es un plano largo en contrapicado de más de seis minutos que incluye los créditos finales, como un ciclo que se cierra, como para sugerir que Cleo, a pesar de haber salvado de morir ahogados a Sofi y a Paco, seguirá en el sitio que le corresponde. Dicho de otro modo, esta es una historia de la clase trabajadora en los hogares de México que es cíclica, que ha estado siempre ahí, por décadas o quizá siglos. Los planos de apertura y cierre subrayan esta circularidad y el abismo que separa a las clases sociales. La tierra es la primera imagen y el cielo la última.

Figura 2

La circularidad: cielo



Fuente: Cuarón (2018, 2:08:43).

Pasemos a describir el siguiente plano que nos interesa comentar. La tarde del 29 de noviembre de 1970, Cleo fue con su novio Fermín al cine Metropolitan para ver la película francesa “La gran juerga” (*La grande vadrouille*, Gérard Oury, 1966). Casi al final de la función de cine, Cleo le revela a Fermín que está embarazada y este,



pretextando que tiene que ir al baño, sale de la sala dejando abandonada a Cleo. *La gran juerga* llega a su fin y corren los créditos. Cleo sale lentamente buscando a Fermín con la mirada. Y aquí viene un plano que puede ayudarnos a visualizar la manera en que Cuarón utiliza la profundidad de campo, en donde todos los elementos del campo visual son nítidamente percibidos por el espectador. Cleo sale del cine Metropolitan y se mezcla con los vendedores ambulantes que anuncian sus productos en voz alta: chicles, dulces, cacahuates, merengues, revistas, *yo-yos*, globos, todo en una gran cacofonía de voces que da vida a un gran paisaje sonoro estridente. Es un plano apretado porque todos los vendedores están estrechamente confinados por los perímetros del encuadre. Cleo llega hasta el primer término del plano y como si le fallaran las piernas se sienta. Su rostro refleja una gran preocupación. Atrás de ella, en el espacio intermedio del plano, hay un vendedor que anuncia su producto interactuando con un pequeño esqueleto de plástico que baila en el piso. Dice: "Sin trucos ni artimañas, ni nada que lo acompaña. Sin hilos y sin trampas...". Cleo de reojo mira brevemente al esqueleto que brinca y baila y que repentinamente se acuesta en el suelo (figura 3). Así termina el plano que dura aproximadamente un minuto.

Lo que observamos aquí será una constante en el filme: el uso de un foco en gran profundidad que capta con nitidez toda la realidad cubierta por el encuadre manteniendo la continuidad del espacio y tiempo dramáticos. Esta profundidad de campo descansa en una elaborada puesta en escena que utiliza todos los espacios del plano: el primer término, el espacio intermedio y el fondo. Aquí tendremos a Cleo en el primer término, al vendedor del esqueleto en el intermedio y en el fondo al conjunto de los otros vendedores. ¿Qué efecto pudiera tener un plano como este?... En principio, Cleo está desorientada, confundida, preocupada, porque intuye el abandono de Fermín, y porque empieza a vislumbrar la posibilidad de hacerse cargo de un hijo sin el apoyo del padre. Esa imagen del esqueleto de plástico es como el doble de Cleo que de golpe se tira en el piso. El paisaje sonoro contribuye también a aumentar la confusión y angustia del personaje. Incluso, esa sensación de desorientación igualmente la puede experimentar el espectador que tiene frente a sí la barroca escena tratando de observar todos los de-

talles y aturdiéndose también con ese mar de voces bulliciosas. En breve, este plano está diseñado para revelar la sensación de abandono y angustia que experimenta Cleo.

Figura 3

Cleo observando al esqueleto danzante



Fuente: Cuarón (2018, 0:40:58).

Al ser una película ciertamente autobiográfica, Alfonso Cuarón buscó filmar en las locaciones y escenarios reales que recordaba de la colonia Roma donde pasó sus años de infancia. Sin embargo, esto no fue posible con la Avenida de los Insurgentes debido a los cambios que ha experimentado con el paso del tiempo. En un gigantesco lote tuvo que ser reconstruida en su totalidad: calles, tiendas, postes de luz, vías del tranvía, anuncios, edificios. Quien tuvo la misión de reconstruir esta gran avenida que representaba la vida moderna de la ciudad de México en los setenta fue Eugenio Caballero, el diseñador de producción. En un plano de más de un minuto de duración, veremos a Cleo salir con los niños de la calle Tepeji 21 rumbo al cine Las Américas, ubicado en Insurgentes. De pronto el niño mayor, Toño, con un amigo, se adelanta corriendo y la abuela le pide a Cleo que los alcance. Cleo se apresura angustiada a fin de alcanzar a los chicos. Comienza otro plano largo cuando ella da la vuelta en Insurgentes y al llegar a la entrada del cine, descubre al Señor Antonio tomando de la mano a una joven mujer, quien es sin duda la razón por la cual abandonó a su familia. Asimismo, Toño ve a su padre que no advierte



la presencia del hijo por ir bailando por la calle con su acompañante como si fueran Fred Astaire y Ginger Rogers.

En estos planos extendidos Cuarón hará uso de *travellings* (cuando la cámara y el soporte sobre el que va montada se deslizan en forma horizontal) con el propósito de no interrumpir el flujo de la acción y enfatizar el movimiento de la cámara a través del espacio. Conforme avanza la cámara, vamos siendo testigos del frenesí y energía de la ciudad: las luces y los sonidos nos envuelven, así como el paso rápido de los transeúntes, los gritos de los vendedores ambulantes, los silbatos del agente que dirige el tráfico, la música que viene de los restaurantes, el claxon de los autos, el chirrido del tranvía (figura 4). La película de Cuarón ofrece una rara y bien trabajada banda sonora que recupera los sonidos de la ciudad de México. Todo ese sonido ambiente (sin ningún uso de música incidental), todo ese paisaje sonoro (al igual que la escena del cine *Metropolitano*) funcionan como una resonancia de las emociones encontradas de los personajes.

Figura 4

Cleo cruzando la Avenida de los Insurgentes



Fuente: Cuarón (2018, 1:11:44).

Este uso del *travelling* en *Roma* alcanza gran esplendor en la secuencia que constituye el clímax de la historia. Estamos en presencia de un plano secuencia de más de cinco minutos de duración montado en un extenso *travelling* que va de izquierda a derecha y viceversa. En la playa se asoma lentamente el ocaso y Sofi y Paco juegan con unas olas cada vez más agitadas. A pesar de las advertencias que les hace Cleo de solo quedarse en la orilla, los niños se adentran en el mar. Cleo, aunque no sabe nadar, se aventura para ir a su rescate enfrentándose a la furia de las olas. La cámara se mueve en forma paralela a ella mientras sigue sumergiéndose en el mar. Cuando parecía que todo estaba perdido, una ola empuja a los niños hacia Cleo, quien finalmente sujeta a Sofi y la arrastra hacia la playa, seguida por Paco. Los tres llegan a la orilla y literalmente se desploman. Se abrazan llorando. Acto seguido, llegan corriendo Sofía y Toño desde la palapa. Todos se enlazan alrededor de Cleo, la cual llora en forma desconsolada diciendo: “¡Yo no quería que naciera!... ¡Pobrecita!... ¡No quería que naciera!” Se refiere a su hija que nació muerta. Así, todo el silencio que había guardado por la pérdida de su bebé, todo el sentimiento de culpa acumulado culmina en esta catarsis, en esta explosión que se asemeja al estruendo de las olas.

La secuencia anterior en que Cleo rompe su silencio para expresar sus emociones por primera vez en toda la película y en donde recibe palabras de consuelo por parte de la familia ha sido objeto de múltiples comentarios. Por ejemplo, escribe el historiador Enrique Krauze: “la escena emblemática de la película es el abrazo de los cuatro hijos y Sofía con Cleo, entre las olas encrespadas del golfo de México. Más que un abrazo es un árbol de abrazos, un árbol sacramental. Es el árbol de la familia mexicana” (2018). El mismo Krauze reconoce la gran deuda que las clases privilegiadas tienen para sus trabajadoras domésticas, por lo que no es difícil asumir que la base de ese árbol es Cleo (figura 5). En este sentido, Paul A. Schroeder Rodríguez señala: “la cuidadosa composición piramidal sugiere que sin Cleo como piedra angular, todo se vendría abajo” (2020: 432). Por su parte, Slavoj Žižek crítica abiertamente ese abrazo en donde la familia agradece por haber salvado a Sofi y a Paco porque “es un momento que simplemente confirma que Cleo está atrapada en



una trampa que la esclaviza" (2019). De igual manera, el filósofo esloveno advierte que hay una suerte de disonancia entre la forma y el contenido debido al plano secuencia en donde la cámara se mueve transversalmente siguiendo a Cleo entrando al mar. En otras palabras, Cuarón podría haber optado por realizar un intercambio de planos entre la mirada de Cleo y los niños, lo cual habría aumentado la tensión dramática por el uso de planos subjetivos. Sin embargo, Cuarón permaneció fiel a la estética del filme ofreciendo un punto de vista objetivo. En esta secuencia, como en general a lo largo del filme, se da una *ocularización cero*, es decir, cuando la mirada no es atribuible a ningún personaje (Carmona, 2000: 195-97). Sería el equivalente de lo que en literatura se solía llamar "narrador omnisciente". Así, Cuarón renuncia a dramatizar la acción al no seguir un tipo de montaje más convencional con primeros planos para encuadrar el rostro de los personajes.

Figura 5

Foto de publicidad de la película. Cleo como la base de la pirámide familiar



Fuente: Cuarón (2018).

Dicho sea de paso, ya que el tema merecería un largo trabajo, una de las referencias que tenía Alfonso Cuarón para la realización de los *travellings* laterales en *Roma* era el movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) que surgió en Francia a fines de la década de los cincuenta. Por ejemplo, François Truffaut (1932-1984), uno de los representantes más conspicuos, en *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) hace un uso paradigmático del *travelling* que, sin duda, es una clara influencia en Cuarón. El personaje central es Antoine Doinel, un joven de 14 años, disciplinado por la familia, la escuela y el reformatorio, por su supuesta rebeldía. Antoine logra escaparse del reformatorio y en el plano secuencia final de la película —un *travelling* emblemático en la historia del cine— lo veremos correr por el campo hasta llegar a la playa y contemplar el mar por vez primera, lo cual “bien podría ser una metáfora de la esperanza” (Saldarriaga, 2013: 102). Si bien para Antoine el mar pudiera representar una suerte de liberación individual, para Cleo, en la secuencia recién comentada, es el mar el que provoca en ella una forma de catarsis que le va a permitir concluir el proceso de duelo por la hija nacida muerta. En otras palabras, se podría establecer una relación de intertextualidad entre ambos filmes no solo en cuanto a la idea del mar como un catalizador de emociones, sino por el uso del *travelling* como el dispositivo central para revelar dichas estructuras de sentimiento.

En el último plano que comentaremos a continuación, la profundidad de campo le va a permitir a Cuarón hacer el vínculo entre lo individual y lo colectivo, lo personal y lo social. Nos referimos a la secuencia que muestra lo ocurrido el jueves 10 de junio de 1971, una suerte de *replay* de la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968, en donde jóvenes estudiantes que salieron a las calles a manifestarse en forma pacífica fueron violentamente reprimidos por los halcones, grupo de choque al servicio del gobierno. Se habla de alrededor de 120 muertos más una gran cantidad de heridos. Quien estaba al frente de la presidencia era Luis Echeverría Álvarez, el vivo rostro del autoritarismo de Estado que ordenó la represión estudiantil.

En la secuencia de la película, veremos a una Cleo en avanzado estado de embarazo caminando frente a una fila de camiones de



granaderos, filas de policías y jóvenes que llevan pancartas y cantan consignas. La acompañan Ignacio, el chofer de la familia, y Teresa, la abuela de los niños que cuida Cleo. Llegan a la Calzada México-Tacuba que está cerrada al tráfico. Pasa frente a ellos una gran manifestación que viene caminando de Norte a Sur sobre la avenida. Los estudiantes entonan el himno nacional y lanzan la típica porra universitaria: "¡Goya, goya! Cachún, cachún, ra, ra!... ¡Universidad...! Y se escuchan los gritos de "¡Libertad, México!". Cleo y Teresa suben al tercer piso de un edificio, a una mueblería, con el propósito de comprar una cuna para el bebé que espera la empleada doméstica. Desde los ventanales de la mueblería se puede ver el paso de la manifestación y escuchar el bullicio de los coros y consignas. Y aquí da inicio un plano de un minuto con 28 segundos que consiste en un travelling semicircular que parte desde Cleo viendo las cunas para terminar encuadrando lo que pasa en la calle. A las 5 de la tarde con 7 minutos, los halcones atacan la inmensa columna de estudiantes con palos de bambú y armas de fuego (figura 6). Embisten con furia. La multitud corre y el vocerío se magnifica. El *travelling* lentamente va registrando el feroz ataque y la desbandada de la manifestación. Cleo y Teresa se asoman para ver con horror lo que sucede.

Figura 6

Los halcones atacando en el fondo del plano

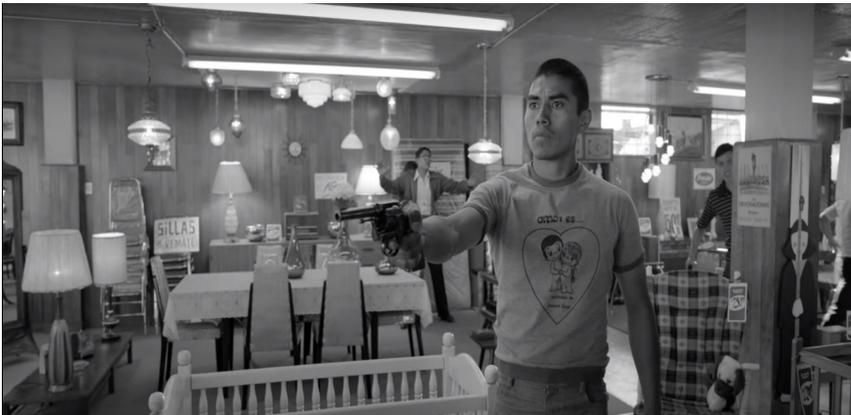


Fuente: Cuarón (2018, 1:34:54).

Suspendemos la descripción del plano que, como lo señalamos, dura un minuto con 28 segundos. Se parte de la historia individual (Cleo comprando una cuna para su bebé) que está en el centro del encuadre. Sin embargo, Cuarón le da una gran importancia a lo que está en el fondo del plano ya que esto le permite presentar el ambiente social e histórico en que se desenvuelven los personajes. Veremos que conforme va avanzando el *travelling*, lo que estaba en el fondo (el ataque de los halcones) se traslada al centro de la composición. Por lo tanto, hay una dialéctica entre lo individual y lo social que se pone de manifiesto por la manera en que se articula el lenguaje cinematográfico. Incluso, más adelante, la violencia de los halcones (el fondo) se hará presente en el centro cuando cuatro de ellos persiguen a una pareja de estudiantes que viene a refugiarse a la mueblería. Uno de los halcones dispara dos veces sobre un estudiante que cae al piso. Mientras eso sucede, otro halcón, quien viste una camiseta con el slogan: "Amor es...", apunta a Cleo con su pistola (figura 7). Se reconocen: es Fermín, el padre de la hija que lleva en el vientre. Cleo, víctima del terror, empieza a respirar agitadamente mientras Fermín emprende la retirada. Se le rompe la fuente. Un charco se forma a sus pies. Entra en trabajo de parto. La niña de Cleo nacerá muerta unas horas más tarde.

Figura 7

Fermín apuntando a Cleo, quien está fuera de campo



Fuente: Cuarón (2018, 1:35:34).



La conjunción de los dos niveles o capas, la masacre del 10 de junio de 1971 (lo colectivo) tendrá un impacto en la historia personal, individual, (Cleo y su bebé muerta). Escribe Carla Marcantonio:

“This scene is significant because it clearly fuses the personal with the political and demonstrates their inextricability [...] absent and violent patriarchs are to blame for the disintegration of the nuclear family, while failed and violent patriarchal institutions are responsible for the massacre of a nation’s young citizens” (2019: 40).¹

De esta manera, se establece una conexión temática entre el padre violento, Fermín, quien indirectamente causa la muerte de su hija, con el crimen de estado perpetrado en contra de los estudiantes. El signo se transparenta: la familia nuclear y la familia nacional son víctimas de una violencia que es a su vez legado de un régimen autoritario que reprimió brutalmente toda forma de disidencia social y política.

Un repaso al filme en su totalidad vendría a confirmar cómo cada plano extendido, la alta profundidad de campo y los movimientos de cámara, los *travellings*, es decir, la mirada sostenida de Alfonso Cuarón, como la hemos llamado antes, le permite ofrecer a su realizador una suerte de fresco social de ese México del inicio de los setenta.

A manera de conclusión, valdría la pena volver a las preguntas que formulamos al inicio, la de si Cuarón desafía el paradigma de la continuidad intensificada solo para tomar una distancia que lo remonte a la tradición del cine clásico que tiene a grandes exponentes en el uso paradigmático de la toma larga y la profundidad de campo, y la de si Cuarón quiere en forma deliberada establecer un acto de resistencia frente al ritmo veloz del que hace gala buena parte del cine contemporáneo.

Respondemos a lo primero diciendo que sí. La estética cinematográfica de Cuarón desafía este paradigma ya bien estudiado

1 “Esta escena es significativa porque fusiona claramente lo personal con lo político y demuestra su vínculo inextricable [...] los patriarcas ausentes y violentos son los culpables de la desintegración de la familia nuclear, mientras que las instituciones patriarcales fallidas y violentas son responsables de la masacre de los ciudadanos jóvenes de una nación” (la traducción es nuestra).

por David Bordwell. El investigador menciona que el promedio de la duración de los planos en el cine contemporáneo es de 4 a 6 segundos, mucho más acelerado que en el periodo anterior a 1960 que iba de 8 a 11 segundos (2006: 121-124). Cuarón rompe con este patrón porque se quiere insertar en una tradición donde el plano largo y la profundidad de campo se han constituido en una marca estética de un cine de autor, incluso en Hollywood mismo, sin necesidad de recurrir a una gran experimentación estilística. Debemos recordar que el plano largo no viola las reglas de continuidad dado que por definición viene a reforzar la continuidad espacial y temporal. Quien advirtió de las ventajas de no renunciar a los efectos particulares que pueden lograrse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio fue el crítico francés André Bazin (1918-1958). En su colección de ensayos, *¿Qué es cine?* (1967), abogó por el realismo en el cine porque era lo que más se parecía a la vida misma y este realismo era el resultado no solo de planos largos sino también con mucho fondo, en donde todo detalle tendría que verse con nitidez. Para Bazin, como para Cuarón, el mundo indivisible espacial y temporalmente es el real sujeto del cine de arte. A diferencia del montaje a través de cortes, los planos sostenidos permiten al espectador explorar los encuadres e interpretarlos por sí mismo. El mismo Bazin señaló como grandes precursores del plano extendido a Orson Welles y Jean Renoir. La referencia que hace Cuarón a este último en *Roma* es clara en la escena del campo de tiro en la reunión de año nuevo. Los invitados que en una línea horizontal disparan al blanco en la hacienda durante la celebración del año nuevo es una variación de la escena de caza de algunos miembros de la alta burguesía francesa en la película *La regla del juego* de Renoir (1939), pero, claro está, sin los conejos (figura 8). Es una manera de establecer no solo un juego intertextual, sino la adherencia a un cine de gran tradición artística como sería el caso de Welles y Renoir, así como también sería el caso de la *Nouvelle Vague* en Francia, cuyos integrantes defendieron la política de un cine de autor en la que el factor personal y la libertad creativa de los realizadores deberían prevalecer sobre las convenciones y rígidas fórmulas del cine comercial, producido por los estudios en forma mayoritaria (Stam, 2000: 85; Cook, 2016: 351). Con todo, es claro, además, que Cuarón

hace un esfuerzo grande en construir *Roma* con planos sostenidos y con profundidad de campo no para establecer solo una marca autoral, porque no es lo mismo que algo suceda por montaje o por corte que dentro de un plano prolongado. Como hemos visto en las secuencias comentadas, Cuarón es un maestro para acomodar a sus actores en el cuadro y “al dejar que una escena se desarrolle sin mucha edición, nos permite ver cómo cada uno de estos personajes habita esos espacios específicos” (Dargis, 2018). En otros términos, se busca relacionar a los personajes con su entorno físico y social para reconstruir momentos de suma intensidad que Cuarón conserva en su memoria sobre su ciudad, su barrio, su familia. En breve, es una exigencia del lenguaje que el realizador necesita para poder plasmar su experiencia cinematográfica. Así, la toma larga es el medio para llegar a un fin.

Figura 8

Las clases altas haciendo prácticas de tiro en la fiesta de fin de año



Fuente: Cuarón (2018,0:57:03).

Y con respecto a si Cuarón resiste o no al cine de la continuidad intensificada cuya característica quizá más destacada es la hiperfragmentación, diríamos que sí, que *Roma* desafía este paradigma. Pero este desafío no es tan radical como el de otro gran paradigma del cine de nuestro tiempo, el del llamado “cine lento”, que tiene como exponentes a cineastas de la talla de Abbas Kiarostami, Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Yasujiro Ozu, Pedro Costa y Carlos

Reygadas, por citar unos ejemplos (Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge, 2016). Los planos largos de Cuarón no se convierten automáticamente en cine lento puesto que la formulación de la puesta en escena en *Roma* no descansa necesariamente en la disyunción entre la duración del plano y el contenido visual del mismo. Dicho de otro modo, Cuarón usa el tiempo preciso que se requiere para la narración de su historia. Es difícil clasificar como cine lento sus planos largos por su elaborada puesta en escena, su foco en profundidad y su trabajo afanoso de movimientos de cámara. Por otra parte, hay que tomar en cuenta otros elementos para esa clasificación como la quietud dentro del encuadre o el compromiso de los cineastas con la materialidad del tiempo. El cine lento, para usar la expresión de Tarkovsky, esculpe el tiempo, lo alarga, lo expande. Además, para los practicantes del cine lento la cuestión de la duración de un plano es directamente política. Para ellos, la guerra está en el tiempo para resistir al cine espectacular que ha hecho de la fragmentación un postulado estético. Concluimos diciendo que Alfonso Cuarón se sitúa en un justo medio entre estos dos grandes paradigmas.

Referencias bibliográficas

- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Cardona, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cook, D. (2016). *A History of Narrative Film*. Fifth Edition. New York: Norton.
- Cuarón, A. (2018). (Director). *Roma*. DVD. México: Netflix and Esperanto-Filmoj Films.
- Dargis, M. (22 de noviembre de 2018). 'Roma', la obra maestra de Alfonso Cuarón. *The New York Times*. Consultado el 20 de enero de 2019. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/11/22/espanol/cultura/roma-alfonso-cuaron-yalitza-aparicio.html>
- Krauze, E. (14 de diciembre de 2018). 'Roma': una historia de amor y servidumbre. *The New York Times*. Consultado el 20 de enero de 2019. Disponible en <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html>
- Luca de T. and Barradas Jorge, eds. (2016). *Slow Cinema*. Great Britain: Edinburgh University Press.
- Marcantonio, C. (2019). Silence, Language, and the Ambiguous Power of Affect. *Film Quarterly*. 72 (4): 38-45.

**Interpretextos**

28/Otoño de 2022, pp. 121-140

- Saldarriaga, F. (2011). *Ciencia y política: un modelo para armar*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Schroeder Rodríguez, P. (2020). *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Trad. Juana Suárez. Madrid: Iberoamericana.
- Sharf, Z. (January 14, 2019). Guillermo del Toro Shares 10 Personal Observations about ROMA. *IndieWire*. Consultado el 30 de marzo de 2019. Disponible en <http://www.indiewire.com/2019/01/guillermo-del-toro-roma-personal-observations-1202034874/>.
- Siety, E. (2004). *El plano en el origen del cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós.
- Udden, J. (Spring 2009). Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization. *Style*. 43 (1): 26-44.
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. USA: Blackwell Publishers.
- Žižek, S. (22 de enero de 2019). Roma se celebra por todos los motivos equivocados. *Liceo Magazine*. Consultado el 20 de marzo de 2019. Disponible en <https://www.liceomagazine.com/post/2019/01/22/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-roma-se-celebra-por-todos-los-motivos-equivocados>

Recepción: Marzo 30 de 2022**Aceptación:** Junio 15 de 2022**Salvador Velazco**

Correo electrónico: svelazco@cmc.edu

Nacionalidad: Mexicana. Doctor en letras por la Universidad de Michigan (Estados Unidos). Adscrito al Claremont McKenna College (en el área de Los Ángeles, California), en donde se desempeña como profesor-investigador de tiempo completo. Su línea de investigación es el cine mexicano de ficción y documental. Uno de sus más recientes trabajos es "Movimiento por la Justicia con Justicia y Dignidad: *Javier Sicilia en la soledad del otro y El poeta*, una poética del dolor y sufrimiento". *Forum for Interamerican Research* (FIAR) Vol. 13.2 (Jul 2020), 63-76. ISSN: 1867-1519.

<http://interamerica.de/wp-content/uploads/2020/07/velazco07-20.pdf>