

Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*

An approach to the audiovisual and narrative analysis of the film
Rome

Uma aproximação à análise audiovisual e narrativa do filme *Roma*

ISAAC LEÓN FRÍAS

isaacleonf@gmail.com – Universidad de Lima, Perú.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1725-8465>

CÓMO CITAR: León Frías, I. (2021). Una aproximación al análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*. *In Mediaciones de la Comunicación*, 16(1), 113-133. DOI: <http://doi.org.10.18861/ic.2021.16.1.3101>

Fecha de recepción: 20 de agosto de 2020

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2020

RESUMEN

El artículo propone una aproximación a la película *Roma* de Alfonso Cuarón a partir de la descripción y el señalamiento del contexto de su realización, los personajes involucrados en la trama y los escenarios que se muestran y sirven para ambientar y darle sentido a la narración. Asimismo, el artículo propone un desarrollo analítico de los procedimientos audiovisuales y de los mecanismos narrativos aplicados. En tal sentido, para el análisis narrativo de la película de Cuarón se utilizan los conceptos semióticos de campo semántico y punto de vista narrativo.

PALABRAS CLAVE: *Roma*, Cuarón, esquema narrativo, recursos cinematográficos, audiovisualización.

ABSTRACT

The article proposes an approach to the film *Rome* by Alfonso Cuarón starting from the description and signaling of the context of its realization, the characters involved in the

plot and the settings that are shown and which serve to set the scene and give meaning to the narrative. Moreover, the article proposes an analytical development of the audiovisual procedures and the narrative mechanisms applied. In this sense, for the narrative analysis of Cuarón's film, the semiotic concepts of the semantic field and the narrative point of view are used.

KEYWORDS: *Roma, Cuarón, narrative scheme, cinematographic resources, audiovisualization.*

RESUMO

O artigo propõe uma aproximação ao filme *Roma* de Alfonso Cuarón a partir da descrição e da ambientação do contexto de sua realização, dos personagens envolvidos na trama e dos cenários que se mostram e servem para ambientar e dar sentido à narrativa. Da mesma forma, o artigo propõe um desenvolvimento analítico dos procedimentos audiovisuais e dos mecanismos narrativos aplicados. Nesse sentido, para a análise narrativa do filme de Cuarón, são utilizados os conceitos semióticos do campo semântico e do ponto de vista narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: *Roma, Cuarón, esquema narrativo, recursos cinematográficos, audiovisualização.*

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo expone un análisis audiovisual y narrativo de la película *Roma*, dirigida por Alfonso Cuarón (2018) y primer largometraje de ficción realizado en el espacio latinoamericano que ha sido coproducido y emitido por la plataforma de Netflix. En tal sentido, no es el objeto de este trabajo dar cuenta de las posibilidades que se le abren a Netflix o a los productores latinoamericanos de cara a la emergencia y proliferación de las nuevas plataformas, sino simplemente analizar las características y el funcionamiento de la película como tal, sin hacer comparaciones con otras películas ni convertir la aplicación de referentes metodológicos de diversas fuentes –como las que provienen de la escuela estructural francesa o del formalismo norteamericano de David Bordwell– en un modelo de propuesta específica para su abordaje. Lo que este artículo analiza es el uso de recursos metodológicos que permiten ofrecer ciertas luces, por cierto limitadas, al esquema narrativo y a la audiovisualización de la película. Para llevar adelante dicha aproximación analítica el artículo quedó estructurado en cuatro apartados fundamentales:

- Contexto y antecedentes
- Personajes y ubicación espacio-temporal
- Análisis de los procedimientos audiovisuales
- Análisis del relato audiovisual

2. CONTEXTO Y ANTECEDENTES

El largometraje *Roma* ha sido el primero producido por Netflix en lengua española. Antes, la compañía había producido series en español, pero no había abordado un largometraje en este lenguaje a la manera de los productos audiovisuales que se hacen para el cine. Para llevar a cabo este proyecto se eligió a un director mexicano prácticamente incorporado a la industria cinematográfica de Hollywood, en la que ha demostrado versatilidad y dominio de la realización. Cuarón obtuvo el Oscar al mejor director por *Gravity* (2013), protagonizada por Sandra Bullock y George Clooney, después de haber realizado dos títulos de gran repercusión como *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004) y *Children of Men* (2006). Con esos antecedentes no sorprende que Netflix se propusiera hacer su primera película en español contando con la participación de un director de la talla de Cuarón, finalmente ganador del Premio Óscar como mejor director, además de los galardones recibidos por *Roma* como mejor película de habla no inglesa de 2018 y mejor fotografía. Antes de que el largometraje ganara esos tres premios Óscar otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos, *Roma* obtuvo el León de Oro 2018, el máximo reconocimiento de la Muestra Internacional de Cine de Venecia (Italia), la más longeva de todas las premiaciones cinematográficas.

Roma es una película dirigida por un mexicano, con actores y técnicos que en su mayoría son mexicanos, ambientada en la Colonia Roma –de la Ciudad de México– y, como ya lo dijimos, hablada en español. A la vista y al oído es una producción mexicana, sin embargo no lo es del todo, pues la participación de Netflix –al adquirirla para su lanzamiento y aportar económicamente en su realización– la convierte en una

coproducción. No obstante, según Cuarón, para la industria cinematográfica de México y para un amplio sector de la población de ese país, el triunfo de *Roma* se vivió como un gran logro mexicano.

Nos interesa destacar el carácter híbrido de la producción, ya ejecutado en las series de Netflix realizadas en América Latina, así como la novedad de la propuesta estética en el marco de un canal de *streaming*: *Roma* es un relato en blanco y negro de ritmo pausado, con actores no profesionales –en su mayoría– y con una protagonista de raíces indígenas, Yalitza Aparicio, que se desempeña como una empleada del hogar de una familia pudiente de la Colonia Roma de la capital mexicana. Con esas características, es muy posible que *Roma* hubiese pasado poco advertida en el circuito comercial de salas y se hubiese convertido, en todo caso, en una obra de festival con una distribución menor. Su difusión en Netflix le permitió una amplia campaña publicitaria que facilitó su breve estreno en muchos países antes de su lanzamiento en *streaming* y la catapultó a las candidaturas de los Premios Óscar, compitiendo incluso en el rubro de la mejor película del año, que en esa ocasión ganó *Green Book*, de Peter Farrelly (2018). Con *Roma*, la primera película de Netflix en la competencia de los Premios Óscar, se advierte tanto el sesgo autoral como que ese sesgo esté presente en una producción hablada en castellano, algo que resulta muy significativo. Lo que esto puede significar en el futuro de la producción regional asociada a Netflix y a las cadenas de *streaming* es incierto, pero como precedente abre una vía hasta hace muy poco impensable para el porvenir del cine latinoamericano por el valor agregado que implica este el tipo de lanzamiento antes descrito.

Asimismo, es necesario destacar que existe un antecedente intelectual muy relevante en la elección de la historia narrada por Cuarón: dicho antecedente está en el libro *El laberinto de la soledad*, del escritor mexicano y Premio Nobel Octavio Paz (2015), publicado originalmente en 1960. En ese extenso volumen ensayístico, Paz hace referencia al trauma de la conquista española y al origen de México como un país mestizo, hijo, no legítimo desde luego, de Hernán Cortés y la Malinche. Los motivos del abandono del padre, el sufrimiento de la madre y el desamparo de los hijos provienen de ese origen infausto y han estado presentes a lo largo de la historia de México en muchas manifestaciones culturales, incluyendo una amplia producción audiovisual que ha servido de soporte y marco creativo para la expansión y problematización de las distintas narrativas construidas en torno de ese origen mítico.

Enrique Krauze (2018) observa con agudeza que en la película *Roma* se reproduce esa tradición mítica con la muy significativa presencia de dos indígenas en la casa de la familia acomodada de la colonia Roma, que refiere y actualiza al mismo tiempo la vida colonial de las haciendas mexicanas. Al respecto, en una nota publicada el 14 de diciembre de 2018 en el diario *The New York Times*, Krauze plantea que *Roma*

es una obra íntima y personal, pero es mucho más. Es el relato realista de una clase social privilegiada que tiene una enorme deuda de desigualdad social, racial y de género con el México campesino e indígena. Es el retrato de una efervescencia política que dio inicio en la década de los sesenta y setenta y que aún no cesa. Y también, es un viaje proustiano, una vuelta al origen. La colonia Roma, escenario de la película, es un espejo del desarrollo social y cultural urbano en el México del siglo XX. Se creó en 1903, al sur del viejo centro colonial de la capital, en terrenos desecados del legendario lago de Texcoco. Con sus palacetes *art nouveau*, sus plazas apacibles y camellones arbolados,

era un emblema de la *pax augusta* que México creía vivir bajo el régimen de Porfirio Díaz¹.

Sin entrar de lleno en los diálogos posibles que la película establece con la historia mexicana, pero teniendo en cuenta ese telón de fondo que permea esta obra de Cuarón, vamos a detenernos ahora en la trama de personajes que presenta *Roma* y en el esquema narrativo y su audiovisualización.

3. PERSONAJES Y UBICACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

Describamos en primer término los personajes principales de la historia narrada por Cuarón:

- Cleo: empleada del hogar dedicada –principalmente– al cuidado de los niños, aunque realiza otras labores domésticas de limpieza y lavado.
- Sofía: la madre, afectada por el distanciamiento de su pareja, Antonio, y, luego, por la separación de él.
- Antonio: el padre, un médico apenas presente en el hogar y en vías de ruptura del vínculo matrimonial.
- Adela: la otra empleada del hogar, mixteca como Cleo, encargada de la cocina y de otras tareas domésticas.
- Teresa: la madre de Sofía, que vive en la casa de su hija y forma parte activa de la dinámica familiar.
- Paco, Toñito, Sofí y Pepe: los cuatro niños de la casa: forman un conjunto sin estar mayormente diferenciados en el relato, a no ser por sus nombres, por algunas pequeñas intervenciones y por los juegos un poco más violentos de Paco y Toñito, los mayores.
- Fermín: la pareja de Cleo, un hombre que practica artes marciales y que veremos comprometido con un grupo violento que comete un crimen en una mueblería.
- Ramón: la pareja de Adela, amigo de Fermín; con menor relieve personal en la historia.

El personaje central, Cleo, está interpretado por Yalitza Aparicio, elegida en un *casting* sin haber tenido experiencia previa en la actuación. Es claro que Alfonso Cuarón quería diseñar un rol a partir de conductas “naturales” y sin mayores matices interpretativos. Por su parte, el personaje de Sofía está interpretado por Marina de Tavira, una actriz profesional dedicada principalmente al teatro y a la televisión, y con actuaciones previas en cine, aunque sin roles protagónicos en varias de las películas en las que trabajó. Por cierto, esa experiencia escénica no se hace notar, ya que *Roma* está igualmente sometida a un tipo de actuación bastante llana y en escenas más bien breves.

En los casos de Fernando Grediaga y Verónica García –artífices de los roles de Antonio y la abuela Teresa, respectivamente– tampoco son actores profesionales. Lo

¹ Véase: Krauze (14 de diciembre de 2018). Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html>

mismo sucede con quienes encarnan los cuatro niños de la casa, todos ellos sin antecedentes actorales: Carlos Peralta (Paco), Diego Cortina (Toñito), Daniela Demesa (Sofi) y Marco Graf (Pepe). En cambio, Jorge Antonio Guerrero, que desempeña el papel de Fermín, al momento de filmar la película se estaba iniciando en la actuación y participó, entre otros trabajos actorales, en la serie *Narcos* (2018), también de Netflix.

La acción de la película tiene su centro en una casa familiar situada en la calle Tepeji N° 22, en la colonia Roma, en un sector residencial de las clases pudientes de la capital mexicana. Para efectos del rodaje, Cuarón se limitó a filmar el exterior de la casa familiar, mientras que en paralelo reconstruyó en otro lado el interior de la casa con buena parte de los muebles familiares originales. Asimismo, vale decir que la acción se desplaza desde la casa hacia calles y avenidas aledañas adonde, por ejemplo, está ubicado el gran cine Las Américas. Allí Cleo, la abuela y los niños ven la película *Abandonados en el espacio*. En otros momentos, los desplazamientos son en auto (en las escenas de la mueblería y del hospital, por ejemplo) o en transporte público (el recorrido de Cleo hacia el terreno donde se realizan los ejercicios de artes marciales). Hay dos salidas fuera de la ciudad, una hacia la casa de campo, donde Sofía, sus hijos y Cleo reciben el año nuevo, mientras que la otra, sobre el final de la película, muestra el desplazamiento a la playa Tuxpan.

El conjunto de las escenas mencionadas se desarrolla entre los últimos meses de 1970 y comienzos de 1971; es decir, entre la etapa final del sexenio gubernamental de Gustavo Díaz Ordaz Bolaños –presidente de México desde diciembre de 1964 hasta noviembre de 1970– y los primeros meses del gobierno de Luis Echeverría Álvarez, cuya presidencia se extendió hasta 1976. Ambos eran dirigentes del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que gobernó México durante varias décadas en forma ininterrumpida.

4. ANÁLISIS DE LOS PROCEDIMIENTOS AUDIOVISUALES

En este apartado vamos a detenernos en cómo Cuarón asume –en la puesta en escena de la película– el arsenal de recursos cinematográficos con que se cuenta la historia y cómo lo utiliza, todo lo cual genera el sentido que se desprende de las imágenes. Veremos así los planos y los movimientos de cámara, el campo visual y el fuera de campo, la caracterización de los personajes y el rol de la actuación, el espacio representado y la escenografía, el ritmo narrativo, la función de los diálogos y la música y el estilo visual de la película.

Como hemos indicado, Cuarón filma la película en blanco y negro y opta por las tomas de larga duración y con profundidad del campo visual, manteniendo la cámara de manera preferente a la distancia del plano de conjunto. Toda la secuencia inicial, por ejemplo, después de la obertura, adopta el procedimiento del *plano de conjunto* como una manera de tomar cierta distancia de los personajes, de hacerlos formar parte de un entorno cotidiano; incluso Cleo, en sus primeras apariciones, parece integrarse a la escenografía interior de la casa familiar, como si estuviera, hasta cierto punto, “indiferenciada” del entorno.

Otro procedimiento expresivo reiterado desde las primeras tomas es la *movilidad de la cámara*, sea a través de paneos, como los que muestran el interior de la residencia – que como ya mencionamos es el centro principal de la representación–, como en los

constantes *travellings* horizontales que muestran a los personajes desplazándose por las calles de la colonia Roma. Los planos de conjunto y los movimientos de cámara caracterizan la elaboración visual de *Roma*.

La constante movilidad en *travellings* alcanza su punto de mayor intensidad en el plano-secuencia de la playa: la cámara acompaña el recorrido de Cleo desde el lugar donde observa a los chicos –que están en el mar y que no se divisan– hasta su ingreso al mar. El encuadre deja a los niños fuera del espacio visualizado –están en el espacio fuera de campo o espacio en *off*–, mientras que Cleo avanza y la cámara la acompaña lateralmente. Ese procedimiento se convierte allí en la apoteosis expresiva de la película, creando un sentimiento de angustia y una sensación de vacío, de temor a la pérdida. Hay algunos llamados de los niños, pero el sonido que predomina es el del oleaje marino y de las aves que sobrevuelan en el entorno.

La relación entre el campo visual y el fuera de campo es una de las más fértiles –en términos expresivos– de las que se establecen al interior del lenguaje cinematográfico. “Entre el campo visual y el fuera de campo se establecen relaciones múltiples. El primero es el campo real, concreto, observable; el segundo es un campo virtual, imaginario, pero que va alimentando de sentidos al primero” (Bedoya & León Frías, 2011, p. 25).

En otros momentos de *Roma* se utiliza el fuera de campo, especialmente como estímulo sonoro proveniente de un lugar no visibilizado en el encuadre. Por ejemplo, cuando Cleo ha sido abandonada por Fermín en la sala de cine y se escucha el sonido de una pantalla que está fuera de campo.

De esa manera y con esos procedimientos, Cuarón toma distancia frente a los usos habituales en la dramaturgia del melodrama o de la comedia de situaciones, no solo propia del lenguaje habitual de las series televisivas, sino también del común de las propuestas cinematográficas en Hollywood y en América Latina. Esos usos habituales, además de desechar el blanco y negro como opción plástica, tienden a favorecer los planos cercanos, es decir, aquellos que muestran a los personajes desde la cintura, las inmediaciones del pecho o el cuello. De allí que exista un “centramiento” dramático que busca la identificación del espectador, así como la reducción del peso expresivo del entorno escenográfico. El involucramiento emocional del espectador se activa por el recurso de la cercanía de los planos, la relación campo-contracampo (pasar del rostro de uno a otro de aquellos que dialogan) y las voces casi infaltables de los personajes.

En cambio, Cuarón descarta esos mecanismos de identificación –más bien les quita a los personajes esos rasgos marcados propios de la dramaturgia canónica– y opera en una suerte de descentramiento en la que los personajes ya no tienden a una caracterización que los define y que va marcando sus conductas y sus reacciones. En *Roma*, Cleo es un personaje pasivo, poco comunicativo y cuando más se comunica verbalmente es con el uso de la lengua mixteca. Aun cuando paulatinamente su presencia se haga central en el desarrollo del relato, es una mujer que casi no se hace notar, como si, una vez más, formara parte constitutiva de ese espacio doméstico. En cierta medida, Cleo es, en los términos de Francis Vanoye (1996), un personaje *opaco*, “cuyos rasgos están un poco difuminados” (p. 57).

Los otros personajes, asimismo, están caracterizados por algunos trazos débiles. Antonio, por ejemplo, es un personaje elusivo, de presencia muy tímida. Y tampoco Sofía, la dueña de casa, se expone demasiado. Los chicos están muy poco individualizados y apenas tienen algunas escasas intervenciones. No está en el interés

del director trabajar la psicología de los personajes, sino mostrar las acciones de forma más bien escueta u opaca.

Jesús García Jiménez (1996) menciona una precisión muy pertinente con relación al personaje de ficción: “El personaje dramático debe ser entendido en la narrativa audiovisual como *sujeto de acción* (elemento de la estructura narrativa) y *sujeto de actuación* (elemento de la estructura dramática)” (p. 302). Esto es, hay una suerte de superposición entre el personaje tal como está concebido en el argumento y en el guion de la película, ese personaje de papel escrito o impreso, y el personaje al que le da vida el actor en la dramatización propiamente dicha. Con frecuencia, los actores profesionales aportan una cuota personal indisimulable en la caracterización del sujeto de acción, por lo cual se hace notar la diferenciación entre el sujeto de acción y el sujeto de la representación (o sujeto de actuación). En *Roma*, por su parte, se ha procurado que esas dos instancias sean lo más ajustadas posibles y que generen la sensación de superposición antes referida, que es de donde proviene el aire casi semidocumental que la película transmite.

Por su parte, el espacio representado adquiere una función central. Como señalan André Gaudreault y Francois Jost (1995), “la imagen es un significante eminentemente espacial, de modo que, al contrario de tantos otros vehículos narrativos, el cine presenta siempre, a la vez, las acciones que constituyen el relato y el contexto en el que ocurren” (p. 87). En tal sentido, y a pesar de la importancia de la escenografía de la época y la función expresiva que cumple, no hay la menor complacencia en destacar ese diseño escenográfico. Los ambientes están allí y enmarcan a los personajes, tanto los interiores (casa, cines, mueblería, casa de campo, hotel, restaurantes) como los exteriores (calles, playa, área campestre, terrenos semidespoblados), sin el menor agregado o *plus* estético. Por ejemplo, y para seguir con la escena en que Cleo se dirige hacia el mar encrespado para rescatar a los chicos, el director no utiliza imágenes que potencien la fuerza del mar o el peligro que suscita.

Lo anterior no significa que estemos ante un trabajo fotográfico-escenográfico neutro, pues se trata de una fotografía muy cuidadosa y una escenografía seleccionada, incluso con agregados digitales imperceptibles para la mirada de quien no es especialista. Pero es eso: una propuesta visual que quiere pasar un poco inadvertida como tal, como si se quisiera que no tuviera un nivel de expresividad mayor, que la muestre por sí misma, aunque, desde luego, carga con esa potencia. Asimismo, en *Roma* no se emplea la voz de un narrador (la voz en *off*), que es un procedimiento bastante usual, ni hay textos o inscripciones que sitúen la época, ni referencias a un posible origen autobiográfico de la historia contada, más allá de la dedicatoria final.

En cuanto al ritmo de las imágenes, y de la construcción general de la película, es relativamente lento y parsimonioso. No hay la menor precipitación, a tono con esa mirada que toma distancia y que se esmera en mantenerse como observadora. Es la mirada asumida por el director a través del punto de vista de la cámara y es también, simultáneamente, la mirada de Cleo que observa sin planos subjetivos el desenvolvimiento de los miembros de la familia, aunque en algunos tramos prominentes de la película su mirada esté tramada por planos subjetivos, como por ejemplo los planos que se observan desde la casa de campo, desde el ventanal del hospital o desde la ventanilla del auto.

Otros aspectos que vale destacar de *Roma* es el uso moderado de los diálogos —de manera muy marcada en Cleo—, la importancia de los ruidos ambientales (aviones,

autos, bullicio callejero, golpes de puertas, etc.) y la ausencia de música extradiegética o música de fondo. Hay sí un conjunto variado de canciones populares de la época, casi todas baladas románticas, que se escuchan en la radio o en la televisión, o son canturreadas por algún personaje, pero ninguna de esas canciones se reproduce en su totalidad ni alcanza un volumen alto, salvo en las escenas de las celebraciones del año nuevo o algún otro tramo particular. Esas canciones son expresiones de música diegética, aquella que forma parte de la acción, aunque pueda estar originada en el espacio fuera de campo contiguo. Son expresiones, asimismo, de esos *códigos culturales referenciales*, según la categoría utilizada por el semiólogo francés Roland Barthes (1978; 1991).

La aplicación de los procedimientos audiovisuales inviste el relato, lo arropa, podríamos decir, y termina siendo inseparable de él, de modo que cualquier análisis de una película que se quiera mínimamente completo o satisfactorio no puede prescindir de la consideración que desempeñan los recursos propios del lenguaje audiovisual que hemos mencionado en este apartado, de manera ciertamente muy selectiva y fragmentada. Sin embargo, hay un aspecto que proviene de esa asociación de lenguaje y relato, pero que deriva en una medida mayor de los procedimientos del lenguaje: es lo que se conoce como el estilo. Ya lo dice Bordwell (1996), “el estilo denomina el uso sistemático de recursos cinematográficos en el film” (p. 50). A lo que habría que agregar: y personaliza o caracteriza al film o también a un conjunto de films, porque el estilo no siempre es una marca de individualidad, también puede ser un estilo de empresa productora, de una corriente de películas (el estilo *neorrealista*) o de la vertiente de un género (el estilo del *film noir*, por ejemplo).

Es teniendo en cuenta estos aspectos que podemos decir que *Roma* trasunta un estilo propio, no por ser especialmente original o diferenciado, sino porque hay trazos en la audiovisualidad de la película que la diferencian, aunque esas diferencias no sean radicales respecto de otras realizaciones del cine latinoamericano y de otras partes del mundo. Por lo pronto, se trata de un estilo realista moderado con una opción preferencial por ciertos procedimientos de la modernidad fílmica como los planos de larga duración, la impresión envolvente del campo visual y la movilidad de la cámara en varios tramos de la película.

4.1. Una ficción realista

Hicimos mención al estilo realista y antes a la actuación de “aire semidocumental” que percibimos en la película. Sin embargo, esa impresión no debe crear confusión, pues no se trata en absoluto de una propuesta semidocumental, pese a los actores no profesionales, a la elección del blanco y negro y al aparente “documentalismo” de los escenarios de interiores, los urbanos y los extraurbanos. *Roma* parte de un guion previo, escrito por el propio director, y de una puntillosa reconstrucción de ambientes para lo cual se ha destinado en soporte digital una parte relevante del presupuesto. Asimismo, las actuaciones han sido muy ensayadas y preparadas, sin el menor matiz de espontaneidad o de libertad interpretativa.

Por lo tanto, lo que la película expresa es aquello que se conoce como una ficción realista, esa que, como recuerda Francesco Casetti (1994), se fundamenta en la idea de *verosimilitud*, diferenciándola de *veracidad*, “que es propia del documental” (p. 53). La ficción trabaja sobre la verosimilitud, pues quiere hacer creíble lo que vemos en la

pantalla, mientras que el documental se asienta en la veracidad con su propuesta de hacer real lo que muestra. Son verosímiles (o pueden serlo) los relatos distópicos de la ciencia ficción fílmica, pero eso pertenece al orden de lo *verosímil fantástico*, pues en rigor cada género instala sus reglas o sus convenciones de verosimilitud. En cambio, *Roma* apela al orden *verosímil realista*; y no porque los hechos hayan sucedido, sino porque tienen el atributo de ser posibles o factibles en términos de correspondencia a un marco referencial de conductas, acciones y situaciones propias de la “vida real”.

Abundando en la idea, y en relación con la ficción realista, Vanoye (1996) señala:

Lo verosímil no es ni lo verdadero ni lo real, ni siquiera la representación global que pueda formarse de lo que sucede en la vida del modo más común. Lo verosímil deriva de lo necesario, es decir, de un conjunto de encadenamientos lógicos dispuestos por el autor. El lector-espectador aceptará un suceso como verosímil con tal de que esté inscrito en la cadena de causas y efectos y sea suficiente el despliegue de las preparaciones, motivaciones y justificaciones (p. 29).

La percepción de lo que –de manera muy poco científica– podemos llamar el “espectador común” o el “espectador promedio” tiende a atribuirle a los relatos basados en hechos reales, de carácter biográfico y otros similares, un estatus de autenticidad que, por ser relatos, precisamente no tienen. Y las frecuentes apelaciones de un tiempo a esta parte en el cine, la televisión y el cable, de que “la historia se basa en hechos reales”, contribuye a esa atribución abusiva. Hay que advertir, al respecto, que Cuarón no recurre en *Roma* al expediente de los hechos realmente acaecidos, ya casi una coartada y un anzuelo utilizados por aquí y por allá. Su apuesta, según lo antes mencionado, hace que resulte pertinente hablar de una ficción realista, verosímilmente realista; eso es lo que caracteriza una propuesta como *Roma*.

5. ANÁLISIS DEL RELATO AUDIOVISUAL

5.1. Una forma narrativa alternativa

Por lo pronto, siguiendo el acercamiento propuesto por Bordwell y Thompson (1995) y como ya lo hemos adelantado, *Roma* no es un producto que corresponda al estilo narrativo clásico de México, el que se desarrolla principalmente entre los años veinte y sesenta teniendo como modelo dominante al que se produce en los estudios de Hollywood. El llamado cine clásico mexicano adoptó muchas de las características del modelo norteamericano, pero las “aclimató”, las incorporó al espacio diegético que representaba o, al menos quería representar, lo nacional. Pues bien, ese estilo clásico dominante es conocido como la “época de oro del cine mexicano”, que luego de los años setenta se fue prácticamente extinguiendo. Y si bien es cierto que hay películas de ese país que en estos tiempos intentan recuperar algunas de las características de aquel estilo, no es el caso de *Roma*, que más bien se aleja del modelo clásico y construye un tipo de relato asentado en la cotidianeidad.

En otras palabras, *Roma* elabora una construcción narrativa alternativa al estilo clásico y cercana al de otras propuestas que –en estos tiempos– se visualizan en la producción de diversos países, incluido Estados Unidos. ¿Cuáles son esos rasgos narrativos que observamos en la película de Cuarón? Por lo pronto, la reducción de los

datos informativos manejados por el relato. Por ejemplo, la separación de Antonio se sugiere por los silencios y las evasivas y no hay una sola escena que muestre un conflicto entre la pareja. Vemos algunas conductas de “consecuencia”, pero no las “causantes”. Por su parte, la relación de Cleo con Fermín es igualmente elíptica y nos deja imaginar lo que “pudo haber” entre ellos más de lo que muestran las imágenes. Los cambios de estados de ánimo, igualmente, tanto de Cleo como de Sofía, se sugieren de manera nada “invasiva” en el curso del relato. Y el final de la película no cierra la historia de manera clara, sino que la deja abierta; es un final suspensivo.

En líneas generales, la película tiende a mostrar casi panorámicamente el desarrollo de la historia y de allí la preferencia por los planos de cierta amplitud, por los *travellings* laterales y por la extensión del espacio del encuadre. Como si el narrador observara el curso de las acciones sin casi intervenir en ellas. Eso incluso se percibe en los momentos dramáticamente más intensos, que son aquellos del ingreso violento en la mueblería, el parto en el hospital y el salvataje de los niños en la playa. A pesar de que cada uno de ellos tiene un espesor dramático que no cargan las otras escenas, no hay primeros planos y más bien la cámara, salvo cuando Cleo aparece en primer término en la cama del hospital, mantiene la distancia del plano de conjunto; es decir, la distancia de una observación que no quiere interferir con la marcha de los acontecimientos. Una opción muy diferente a la que hubiese elegido el estilo clásico en cada una de estas escenas, fragmentando los espacios, recurriendo a los primeros planos, reforzando las operaciones verbales y las acentuaciones musicales, ausentes en este caso.

En el encabezamiento de uno de los subtemas del libro *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*, el autor Horacio Muñoz Fernández (2017) aparece el enunciado: “Primero los espacios, después las historias” (p. 49), la cual hace referencia a una característica prominente o veta de lo que Fernández llama el cine *posnarrativo*, frecuente en una de las líneas del cine de autor de los últimos tiempos en que la narración no desaparece, pero está acotada, simplificada o reducida a sus trazos más escuetos. Si bien *Roma*, según el criterio seguido en este artículo, no entra de lleno en esa caracterización, sí transmite esa impresión de que el espacio precede a la historia, algo que está presente desde el encuadre autónomo inicial, no siendo menos significativo que tengamos también el espacio –o una porción del espacio–, como marca final, y no sea ninguna situación o personaje quienes cierren el relato.

Tan relevante es la precedencia del espacio en *Roma* que luego del primer encuadre en el bloque narrativo inicial, es el escenario de la casa el que se impone visiblemente sobre los personajes. La impresión que nos deja es la sobrevalorización de un lugar donde los personajes, y ya lo mencionamos en el caso de Cleo, semejan ser parte del mobiliario o del diseño de interiores, sin que este efecto sea producto de una estilización extrema, que no lo es, pues se mantienen las características realistas del estilo visual. La dimensión del espacio del segundo piso de la casa, visto a través de los movimientos de la cámara, permite observar desde fuera y en plano general las habitaciones de una a otra, la que favorece ese peso iconográfico de la escenografía de interiores.

Roma, sobre el papel, es decir, en su base argumental es un melodrama, pero las operaciones narrativas y cinematográficas la descargan de ese peso melodramático, de lo que Jesús Martín-Barbero (1987) llama la *retórica del exceso*.

Todo en el melodrama tiende al derroche. Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben

descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos (p. 131).

No hay derroche ninguno en la película de Cuarón. Hay contención, control, sentido de la medida, economía emocional. El final es ampliamente elocuente al respecto. La construcción narrativa de *Roma* no cierra la historia contada, pues no sabemos cómo va a ser el futuro de Cleo, aunque lo podamos intuir. Eso, no obstante, no excluye que, como se afirma en *Estética del cine*, “el texto narrativo es un discurso cerrado puesto que de modo inevitable comporta un principio y un final, está materialmente limitado” (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1983, p. 109). Lo que no contradice la idea de que como historia tenga un final abierto, entendiendo la historia como “lo que se narra y el relato como el modo en que se narra”, de acuerdo a lo que conceptúa Gómez Tarín (2006, p. 60).

5.2. Campos semánticos

El concepto de *campo semántico* proviene de la lingüística y hace referencia a la división o separación de áreas conceptuales en el empleo de la lengua. El lingüista Eugen Coseriu lo definió como “la estructura constituida por unidades léxicas (lexemas) que se reparten entre sí una zona de significación común hallándose en oposición inmediata las unas con las otras” (Coseriu en Martínez, 2003, p. 114). Mientras que Bordwell (1996) agrega que “un campo semántico es un conjunto de relaciones de significado entre unidades conceptuales o lingüísticas. Por lo tanto, se puede decir que campo/ciudad constituye un campo semántico, unificado por una relación de significado opuesto” (p. 126).

En este apartado incorporamos, para algunas de las oposiciones a la noción de campo semántico que propone Bordwell, el concepto de *espacio audiovisual* que resume García Jiménez (1996), que además está presente en otros autores cuya lectura nos sirve de base metodológica: Aumont y Marie (1990), Casetti y Di Chio (1991), y el mismo Bordwell (1996). Asociamos así la noción abstracta de campo semántico con aquella también abstracta, pero de mayor visibilidad o materialización ocular, que es la de *espacio audiovisual*. Esa conjunción de campo semántico-espacio audiovisual no está presente en las tres últimas oposiciones que proponemos y el que define las cuatro primeras revela el relieve que alcanzan los espacios dentro de la visualización de la película, tal como hemos observado antes.

Veamos cómo se constituyen los principales campos semánticos en *Roma*, teniendo en cuenta además que la película se distribuye en doce bloques narrativos, más una obertura y un segmento final:

- Casa - exteriores urbanos
- Interior de la casa - Terraza de ingreso
- Casa - Campo/Playa
- Ciudad - Naturaleza
- Patronos - Empleados / Habla española - Habla mixteca
- Desvalorización - Afirmación (de la mujer)
- Vida - muerte

5.2.1. El campo semántico: Casa - exteriores urbanos

Como hemos indicado, la casa familiar de la colonia Roma es el escenario principal del relato: es la vivienda de los protagonistas, en este caso, los miembros de la familia y las empleadas Cleo y Adela. Es el lugar relativamente seguro, el refugio, el espacio de la intimidad familiar, pero también el lugar del conflicto potencial, como el que se expresa, de manera sugerida, entre Sofía y Antonio, o el que se manifiesta de manera liviana en la pelea entre Paco y Toñito.

Los exteriores urbanos son la representación del azar y de lo cambiante. Pueden ser, por un lado, tan cotidianos como los que vemos en los traslados a pie de los miembros de la familia, o tan imprevisibles como aquellos emplazamientos en que Cleo observa a Antonio con su nueva pareja, las manifestaciones y los asomos de violencia callejera o la visita de Cleo al área periférica donde encuentra a Fermín realizando ejercicios de artes marciales. Se establece, así, una oposición entre lo relativamente estable y lo potencialmente inestable.

Salvo el segundo, quinto, séptimo y duodécimo bloques narrativos, todos los demás se ubican en los perímetros geográficos correspondientes a este campo semántico.

5.2.2. El campo semántico: Interior de la casa - Terraza de ingreso

Se crea una oposición significativa, pues comparativamente las acciones que tienen lugar en el interior de la casa son relativamente más sosegadas (salvo el juego violento entre los chicos, sin visos de gravedad), mientras que el ingreso de los vehículos tiene un sesgo accidentado, tanto cuando al comienzo ingresa el padre, con todas las dificultades de hacer avanzar el aparatoso Galaxy entre dos paredes laterales que “ajustan” el auto; como una entrada “a la mala” de Sofía, en crisis debido al abandono conyugal.

Mientras que el interior de la casa es relativamente pacífico, no lo es en la misma medida la terraza de ingreso, no por nada “lavada” en las imágenes iniciales y el lugar, además, en que defeca el perro. Esa es la carga que parece condensar este espacio.

La terraza-estacionamiento de ingreso aparece en la obertura, primero, sexto, octavo y duodécimo bloques, también en el final de la película.

5.2.3. El campo semántico: Casa - Campo/Playa

La función de los recorridos vehiculares acompaña las salidas fuera de la ciudad, la primera a la casa de campo y la segunda a la playa, y funciona como mecanismo de enlace entre la casa (y también, por extensión, la ciudad capital) y el afuera. Ese enlace, que se completa con imágenes del regreso y la vuelta a casa, a la vez que busca subrayar el efecto del traslado y del cambio radical de ubicación, acentúa asimismo la oposición entre el lugar de la “normalidad” y el de lo que escapa a la normalidad, tanto en sus aspectos placenteros y excepcionales (las fiestas de fin de año), como en aquellos que son potencialmente peligrosos (el fuego) o más que eso (el alto riesgo del oleaje marino). En la secuencia en la casa de campo y sus alrededores se hace referencia, asimismo, a la ocurrencia de enfrentamientos por tierras, que no se explican ni se amplían, pero que dejan suelto otro dato perturbador.

La escena en el campo, la de los extramuros de la ciudad de México y la de la playa corresponden, respectivamente, al quinto, séptimo y duodécimo bloques narrativos.

5.2.4.El campo semántico: Ciudad - Naturaleza

Esta oposición pone en evidencia las amenazas que se ciernen sobre los protagonistas (Cleo y la familia), pues por un lado está la violencia soterrada o manifiesta que se experimenta en la ciudad, especialmente en la escena de la mueblería, pero también en el parto fallido de Cleo. Y, por otro, se escenifica en el incendio y el casi ahogamiento de los niños en Tuxpan. Es decir, hay por una parte amenazas que proceden del orden social (o, más bien, del desorden), y por otra parte provienen de la naturaleza. Sociedad y naturaleza aparecen como aliados que actúan en contra de lo que, sin ellos, se acercaría a un modo más plausible de existencia. Aliados involuntarios, desde luego, ciudad y naturaleza marcarían una suerte de distinto origen de los factores amenazadores o disolventes.

5.2.5.Los campos semánticos: Patrones - Empleados / Habla española - Habla mixteca

Agrupamos las dos oposiciones en este mismo apartado porque están muy asociadas. Aún dentro de la impresión de familiaridad que transmiten las relaciones al interior de la casa, no queda la menor duda de las diferencias sociales entre quienes pertenecen al núcleo familiar y las dos empleadas, a las que por extensión podrían agregarse, fuera del contexto de la casa, Fermín y Ramón, parejas de las dos mujeres.

Las funciones que tanto Cleo como Adela desempeñan, el trato que reciben de sus patrones (amable, condescendiente, compasivo o represivo), su posición de trabajadoras del hogar, las características físicas y el color de la piel, así como el uso de la lengua mixteca entre ellas, que delata su origen indígena de la región de Oaxaca, las sitúan en el lugar de la dependencia, de la “servidumbre”, tal como el término se utilizó durante varias generaciones en los sectores pudientes y en las capas medias de nuestros países.

5.2.6.El campo semántico: Desvalorización - Afirmación (de la mujer)

Sin duda, la tensión aquí señalada es una de las oposiciones de mayor calado en la propuesta de la película. Sofía es abandonada por Antonio. Cleo es abandonada por Fermín y en su caso de manera más innoble, pues es embarazada y dejada sin contemplaciones por su pareja. La experiencia de abandono revierte en una reafirmación de Sofía en su condición de mujer independiente que vende el ingrato Galaxy de Antonio y acepta el trabajo en una editorial, aun cuando no corresponda a su profesión de origen, lo que es también una señal de corte con el pasado.

En el caso de Cleo, que pierde dramáticamente al bebé, la vuelta a la familia que la acoge con cariño y la experiencia salvadora en la playa, que es un modo de transferencia materna y a la vez de cura por el dolor de una pérdida (que confiesa no haber deseado), le restituyen un equilibrio al menos provisional, pues no sabemos cuál será el futuro de Cleo en esas imágenes elípticas del final.

5.2.7.El campo semántico: Vida - Muerte

Es claro que, con todos sus matices de gris, el espacio de la casa es el de la afirmación de vida, pero no es el único, pues también es vida la que se disfruta por ratos en las caminatas por la colonia Roma y en la asistencia al cine para ver *Abandonados en el espacio*. Por allí se desliza la nostalgia que trasmite el punto de vista de la película.

Frente a esa afirmación vital se ciernen los peligros del mundo, tanto los que se convocan por el andar ciudadano o en el marco incierto de un contexto político deliberadamente no aclarado al interior del relato, como los que derivan de las fuerzas de la naturaleza (fuego y agua, dos de los componentes básicos en diversas visiones cosmológicas). En ellos está la representación de la muerte, real en el asesinato cometido, acechante en otros casos.

En lo que respecta al campo semántico *Vida - Muerte*, como al anterior, *Desvalorización - Afirmación (de la mujer)*, ellos encuentran sus manifestaciones fílmicas a lo largo de todos los bloques narrativos, con mayor pertinencia en algunos momentos específicos de *Roma*. Tienen escasa importancia al respecto la obertura y los bloques quinto y sexto de la película.

5.3. El punto de vista narrativo y la posición del enunciador

Un asunto crucial en la perspectiva de la narratología es la cuestión del *punto de vista*, que puede ser entendido desde el punto de vista de la enunciación y desde el punto de vista del destinatario: el espectador en el caso de la narración fílmica. Aquí nos interesa destacar el punto de vista de la enunciación, el que de entrada “es en el que se coloca la cámara y se capta concretamente la realidad presentada en la pantalla (...) el que coincide con el ojo del emisor” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 232).

Un concepto unido al de *punto de vista*, ya señalado antes a partir de la conceptualización de Gaudreault y Jost (1995), es el de *focalización*, que designa “un doble movimiento de selección y de subrayado, de restricción y de valoración” (Casetti & Di Chio, 1991, p. 238).

En el caso de *Roma*, podemos hacer algunas precisiones:

- a. El narrador (o la instancia de la enunciación para diferenciarla de la persona del director) se constituye en una suerte de “observador”, aunque en algunos casos la observación se valga de la mirada (el encuadre subjetivo) de Cleo. Por tal motivo, podemos decir que de acuerdo a la terminología de Genette, citada por Gaudreault y Jost (1995), la película constituye un relato de focalización cero y, parcialmente, un relato de focalización interna fija. Es decir, se privilegia una focalización en la que el narrador es omnisciente y, por lo tanto, sabe más que los personajes (focalización cero) y otra, la focalización interna fija, que permite dar a conocer –en determinados pasajes– los acontecimientos como si estuvieran filtrados por la conciencia de un solo personaje.
- b. La información que se va entregando va funcionando como conocimiento conjunto tanto para Cleo, y otros personajes, como para los espectadores. Pero es la información que va entregando el narrador, constituido en el articulador del entramado narrativo, lo cual es común en el llamado “cine de autor” –más aún el que está cargado de elementos autobiográficos–, por más de que queramos desprenderlos de esa carga extradiagética excesiva que se les suele atribuir.

- c. La narración asume la llamada “mirada objetiva” en la que se presenta las acciones de manera directa, sin que el narrador se haga notar en forma ostensible, como sí ocurre con frecuencia en el “cine de autor o de expresión personal”. Hay, por supuesto, expresión personal, pero está un tanto neutralizada por las operaciones del lenguaje audiovisual ya descrito.

¿Con qué personaje se identifica el punto de vista del enunciador? Por lo común, el rol protagónico, cuando lo hay, es el que corresponde a la principal identificación del enunciador (no la única), como ocurre de manera superlativa en los relatos de héroes y superhéroes. En *Roma* no hay héroes ni superhéroes, sino un protagonista marginal, dependiente, sin ningún brillo exterior como Cleo, y es ella el sujeto de la identificación que el desarrollo del relato y, en concreto, los encuadres, van configurando; una forma en apariencia un tanto “neutra” que la película ofrece. Pero esa identificación no afecta el rol dependiente que Cleo desempeña en la ficción del film. Es decir, Cleo empieza como trabajadora del hogar y termina como trabajadora del hogar.

Sin duda, hay un proceso de por medio y en ese proceso ella reafirma su indispensabilidad como pieza importantísima en el núcleo familiar. Incluso, cuando se embaraza, no se pone en duda su permanencia y la del bebé en la casa, y más adelante la abuela Teresa la acompaña a comprar la cuna. Cleo es parte indisoluble de la familia, pero con un rango inferior que se mantiene y, en cierto modo, se ratifica, en el cierre casi circular de la película. *Roma* termina en el lugar en que empezó, solo que cambia la perspectiva espacial: de arriba hacia abajo pasa a ser de abajo hacia arriba.

Ese cambio de perspectiva es una forma metafórica de invertir una situación inicial de “aplastamiento” a una final de “elevación” física y espiritual. Y no porque Cleo haya estado, según todos los indicios del comienzo, sometida o dominada por la familia, más allá de su estado de “servidumbre”. Pero no cabe duda de que el comportamiento heroico de Cleo –en el rescate de los niños– la eleva a un lugar de aprecio y reconocimiento que inicialmente no tenía, sin que eso afecte su condición dependiente y subordinada en la jerarquía familiar. De allí que *Roma* reivindique y dignifique al personaje de Cleo y, de paso, a lo que ella representa en los hogares de clase media mexicanos, sin cuestionar un *statu quo* de manera más pronunciada, lo que le hubiese proporcionado a la película de Cuarón una carga transgresora que no tiene. En este sentido, *Roma* es, más bien, un retrato nostálgico que se erige como una suerte de apólogo moral.

Quisiéramos mencionar por último una pista intertextual presente en la película que podría dar lugar a un estudio aparte. Gerard Imbert (2019) señala aspectos muy significativos que están implícitos en la propuesta expresiva de la película *Roma*. Uno de ellos es:

La identidad como objeto de la búsqueda del sujeto y al mismo tiempo fuente de preocupación y generadora de dudas e interrogantes, y más en estos momentos históricos de crisis colectiva, de ruptura con los modelos heredados de la modernidad en muchos aspectos de la vida cotidiana (p. 18).

En efecto, *Roma* se sitúa históricamente en una etapa de cambios sociales notorios en México y en América Latina: debilitamiento de los vínculos matrimoniales y familiares, mayor independencia de la mujer y redefinición de sus roles sociales, cuestionamiento del orden social y económico tradicionales, entre otros. Lo cual plantea diversas

interrogantes que la película no responde o resuelve, pues no está planteada como una película de tesis. Lo que hace *Roma* es poner en cuadro una época (inicios de los años 70) en un barrio acomodado de México, en un espacio preciso y con personajes caracterizados (sumariamente) en su dimensión individual y social.

En tal sentido, lo que hace *Roma* es provocar una reflexión en torno a esos motivos cambiantes. No es una película que deje indiferente al espectador atento, sino que lo confronta con sus creencias y sus posiciones frente a la vida y al medio que lo rodea.

6. A MODO DE CIERRE

Como se ha podido ver, el artículo ensaya una serie de entradas posibles que rodean, contextualizan y ofrecen una lectura que ni es integral (¿cuándo se alcanza la integralidad en estos análisis?) ni pretende serlo, de la película *Roma*. Son pistas de aproximación al modo en que Cuarón ha construido audiovisualmente su película y a un conjunto de significados que de ella se pueden extraer, valiéndonos para ello en forma muy operativa de las nociones de campo semántico y del punto de vista narrativo; que no son, por cierto, las únicas utilizables en estos empeños analíticos.

Sin embargo, hemos escogido esas dos nociones instrumentales porque resultaban claras y prácticas a la hora de abordar la película. Además de servirnos para ofrecer una propuesta puntual que no aspira en absoluto a convertirse en un modelo de análisis, más allá de que la descripción de los personajes y el recorrido por las ubicaciones espacio-temporales que muestra *Roma*, tanto como el análisis de los procedimientos audiovisuales y del relato audiovisual, exponen la tentativa de aportar a las múltiples interpretaciones que ha despertado la película.

REFERENCIAS

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1985). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1991). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- Bedoya, R. & León Frías, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- Cuarón, A. (2004). *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (material audiovisual). Reino Unido-Estados Unidos: Warner Bros, Heyday films y 1492 Pictures.
- Cuarón, A. (2006). *Children of Men* (material audiovisual). Reino Unido-Japón-Estados Unidos: Universal Pictures, Estrike Entertainment, Hiy & Run Productions y Toho-Towa.

- Cuarón, A. (2013). *Gravity* (material audiovisual). Estados Unidos: Warner Bros, Esperanto Filmoj y Heyday films.
- Cuarón, A. (2018). *Roma* (material audiovisual). México-Estados Unidos: Participant Media, Esperanto Filmoj y Netflix.
- Farrelly, P. (2018). *Green Book* (material audiovisual). Estados Unidos: Universal Pictures, Participant Media, DreamWorks SKG, Innisfree Pictures y Wessler Entertainment.
- García Jiménez, J. (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y Narratología*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Tarín, F. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Recuperado de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf> (consultado: 13/9/20).
- Imbert, G. (2019). *Crisis de valores en el cine posmoderno*. Madrid: Cátedra.
- Krauze, E. (14 de diciembre de 2018). Roma, una historia de amor y servidumbre. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/espanol/opinion/opinion-roma-cuaron-krauze.html> (consultado: 14/8/20).
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Martínez, M. (2003). Definiciones del concepto *campo* en semántica. *Revista Odisea*, 3, pp. 101-130.
- Metz, C. (1970). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Muñoz Fernández, H. (2017). *Posnarrativo. El cine más allá de la narración*. Santander: Ediciones Shangrila.
- Paz, O. (2015). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona: Paidós.

* Contribución: 100% del autor.

* Nota: el Comité Editorial de la revista aprobó la publicación del artículo.



Artículo publicado en acceso abierto bajo la Licencia Creative Commons - Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Isaac León Frías. Magister en Periodismo y Comunicación Multimedia, Universidad San Martín de Porras (Perú). Bachiller en Ciencias Sociales y Licenciado en Sociología, Pontificia Universidad Católica (Perú). Miembro, Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica y Comité de selección del Festival de Cine de Lima, Universidad Católica (Perú). Docente, Pontificia Universidad Católica (Perú) y Escuela Peruana de

la Industria Cinematográfica (Perú). Autor de los libros: *20 años de estrenos de cine en el Perú, 1950- 1969* (2017), *Hegemonía de Hollywood y diversidad* (2017), *Más allá de las lágrimas. Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina* (2018), *El cine en fuga. Textos en el umbral del milenio* (2019), *La revolución de Netflix en el cine y la televisión. Pantallas, series y streaming* (2020) y *Desde la ventana indiscreta. Páginas de Cine* (2021). Autor, además de tres volúmenes antológicos de la revista *Hablemos de Cine*, coeditados por Federico de Cárdenas (2017, 2018 y 2019). Premiado como Personalidad Meritoria de la Cultura Peruana, Ministerio de Cultura del Perú (2015) y Premio Fénix a la trayectoria crítica en Iberoamérica (México, 2017). Ha sido jurado en festivales de cine en América Latina, Estados Unidos y Europa. Exdecano de la Facultad de Comunicación, Universidad de Lima (Perú). Exdirector, revista *Hablemos de Cine* y Filmoteca de Lima (Perú).