

Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

**Facultad de Información y Comunicación**  
**Universidad de la República**

Trabajo Final de Grado

**Huellas del discurso crítico de André Bazin**  
**en el filme *Roma***

Patricia Repetto Volpi

3.771.442-4

Director: Lic. Álvaro Santos

Codirector: Dr. Luis Dufuur

## RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo identificar huellas del discurso crítico de André Bazin en el filme *Roma* (2018) del director mexicano Alfonso Cuarón.<sup>1</sup> *Roma* procura visibilizar ciertas problemáticas sociales a partir de elementos estilísticos particulares (configuraciones del lenguaje cinematográfico) y de un abordaje ético e ideológico que remite a la corriente neorrealista y al análisis desarrollado por Bazin en el capítulo XXII de su libro *¿Qué es el cine?* (1990).

De esta forma procuré hallar las huellas del discurso crítico de Bazin en su análisis del filme *Ladrón de bicicletas* (1948), al que considera el más representativo del neorrealismo, en el filme *Roma* (2018). Para desarrollar este objetivo, mi marco teórico-metodológico se funda en la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1993), que afirma que las influencias de un discurso sobre otro pueden ser identificadas y reconstruidas a partir del análisis de las huellas del primero (condiciones productivas) sobre el segundo (discurso-objeto). Partiendo de allí, identifiqué las configuraciones del lenguaje cinematográfico y el abordaje de los componentes sociales que Bazin caracteriza como propios del neorrealismo italiano, para comprobar si dichas categorías del lenguaje y de los componentes sociales, reconstruidas a partir del texto del autor, podían hallarse en el filme *Roma* (2018). Los resultados obtenidos me han permitido confirmar la presencia de huellas del discurso crítico de André Bazin en la superficie significativa de *Roma* y, por lo tanto, también de los postulados estéticos, éticos e ideológicos más representativos del neorrealismo italiano.

---

<sup>1</sup> Cuarón, A., Rodríguez, G., Celis, N. (productores) y Cuarón, A. (director). (2018). *Roma* [cinta cinematográfica]. México: Participant Media y Esperanto Filmeoj.

## **AGRADECIMIENTOS**

Durante la realización de este Trabajo Final de Grado recibí la colaboración y el apoyo de muchas personas a las que quisiera expresar mi reconocimiento y agradecimiento.

En primer lugar, a mi tutor Álvaro Santos y a mi cotutor Luis Dufuur por su ayuda, dedicación y contribución en el transcurso de todo el trabajo. Asimismo por sus valiosos aportes y por sus correcciones, que me fueron orientando a lo largo de todo el proceso.

En segundo lugar, a Federico Beltramelli como profesor del “Seminario de realización de Trabajo de Grado Audiovisual” por sus consejos y recomendaciones en la búsqueda de los tutores idóneos para orientarme en la realización de esta investigación.

A su vez, quisiera agradecer especialmente al Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación por las enseñanzas impartidas y brindadas a lo largo de la carrera, que sirvieron de bases teóricas para el desarrollo de esta investigación.

Para finalizar, desearía agradecer a mi familia y amigos por su constante apoyo y aliento en el transcurso de mi aprendizaje como estudiante de la Licenciatura en Comunicación.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN.....</b>	<b>1</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>2</b>
<b>ÍNDICE .....</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</b>	<b>6</b>
1.1 Introducción/fundamentación .....	6
1.2 Pregunta de investigación .....	7
1.3 Preguntas específicas .....	8
1.4 Objetivo general .....	8
1.5 Objetivos específicos .....	8
<b>CAPÍTULO 2. EL ESTADO DEL ARTE, ANTECEDENTES.....</b>	<b>9</b>
2.1 Bases estéticas para la definición del Neorrealismo.....	9
2.2 El Neorrealismo de ayer y de hoy: la construcción fílmica de una realidad social .....	11
2.3 Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a “Los Muertos” de Lisandro Alonso.....	12
2.4 Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de <i>Roma</i> .....	13
<b>CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....</b>	<b>14</b>
3.1 El concepto de huella en el marco del análisis de la discursividad .....	14
3.2 Las características fundamentales del neorrealismo en la concepción de André Bazin .....	16
3.3 Diseño metodológico de la investigación .....	19
3.3.1 Aportes de Marcel Martin para la construcción de las categorías analíticas ..	20
3.3.2 Desarrollo de las categorías analíticas .....	20
3.3.2.1 Puesta en escena.....	20

<i>a. Decorados</i> .....	21
<i>b. Desempeño actoral</i> .....	22
<i>c. Encuadres, planos y movimientos de cámara</i> .....	23
<i>d. Profundidad de campo</i> .....	23
<i>e. Iluminación</i> .....	24
<i>f. Vestuario</i> .....	24
<i>g. Diálogos</i> .....	25
<i>h. Sonido</i> .....	25
3.3.2.2 Montaje.....	26
3.3.2.3 Componentes sociales o dimensión social .....	27
<i>a. Factores ideológicos</i> .....	27
<i>b. Factores éticos</i> .....	28
<b>3.4 Procedimiento de análisis categorial de <i>Roma</i></b> .....	<b>28</b>
<b>3.5 Selección de la muestra a analizar en mi discurso-objeto, el filme <i>Roma</i></b> .....	<b>29</b>
<b>CAPÍTULO 4. ANÁLISIS</b> .....	<b>35</b>
<b>4.1 Puesta en escena</b> .....	<b>35</b>
4.1.1 Decorados.....	36
4.1.2 Desempeño actoral.....	42
4.1.3 Encuadres, planos y movimientos de cámara.....	45
4.1.4 Profundidad de campo .....	52
4.1.5 Iluminación.....	55
4.1.6 Vestuario .....	60
4.1.7 Diálogos .....	62
4.1.8 Sonido .....	64
<b>4.2 Montaje</b> .....	<b>66</b>
<b>4.3 Factores ideológicos y éticos</b> .....	<b>68</b>
4.3.1 Dimensión ideológica .....	69
4.3.2 Dimensión ética .....	71
<b>CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES</b> .....	<b>74</b>

<b>CAPÍTULO 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>77</b>
<b>6.1 Bibliografía consultada .....</b>	<b>77</b>
<b>6.2 Bibliografía online .....</b>	<b>77</b>
<b>6.3 Diccionarios citados .....</b>	<b>78</b>
<b>6.4 Filmes citados.....</b>	<b>78</b>
<b>6.5 Ficha técnica del filme <i>Roma</i> .....</b>	<b>79</b>
<b>CAPÍTULO 7. ANEXO.....</b>	<b>81</b>
<b>7.1 Sistematización de datos obtenidos en el análisis de la muestra de escenas     y secuencias .....</b>	<b>81</b>
<b>7.2 Análisis completo de la muestra de escenas y secuencias seleccionadas .....</b>	<b>83</b>

## CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

---

### 1.1 Introducción/fundamentación

La presente investigación explora la posible influencia del neorrealismo italiano y del discurso crítico de André Bazin sobre el filme *Ladrón de bicicletas* (1948), en el largometraje *Roma* (2018) dirigido por Alfonso Cuarón. *Roma* (2018) procura representar una problemática social cotidiana, utilizando tanto elementos estéticos como un abordaje de la realidad social, todo lo cual puede ser vinculado a los principales postulados neorrealistas.

Para André Bazin el neorrealismo italiano presenta un gran valor documental intentando dar al espectador una ilusión de la realidad lo más perfecta posible. Bazin encuentra que el filme *Ladrón de bicicletas* es el que mejor representa la estética (configuración del lenguaje cinematográfico) y el abordaje de la realidad social (componentes sociales: dimensión ética e ideológica) que caracterizan al neorrealismo italiano, lo cual justifica la elección del autor y del texto para el desarrollo del análisis.

El neorrealismo surge en Italia en 1945, luego de años de censura y de la utilización del cine como medio propagandístico por parte de fascismo. Recobrada la libertad de expresión, los realizadores utilizan el séptimo arte con la finalidad de retratar la miseria y la destrucción del país; es así como se alejan del cine de Hollywood y son influenciados por el realismo poético francés. Por eso se denominará con el neologismo de “nueva realidad” o “neorrealidad” a un estilo que visibiliza a hombres, mujeres y niños arrasados por la pobreza y el hambre, acompañados por las imágenes de una Italia devastada por la guerra. Esta mirada neorrealista del cine no solo encierra nuevos aspectos estéticos, sino que se suma a un compromiso ético y moral por parte de sus directores, que tienen como prioridad documentar, a través de sus filmes, la realidad desde una percepción humanista. Este estilo estético se centra en la realidad social del momento, haciendo hincapié en la crítica y el cuestionamiento social a través de la representación de las historias cotidianas, para dar a conocer al mundo las penurias de la posguerra a las que estaban sometidos los italianos de clase obrera de la época, sin censuras y sin finales felices.

En la medida en que el neorrealismo se consolida como tal, va adoptando un lenguaje propio que encierra tanto factores estéticos como valores sociales, éticos e ideológicos, que lo llevan a ser uno de los movimientos cinematográficos más importantes hacia la transición del cine contemporáneo y de las nuevas formas de representación de la realidad. Por lo tanto,

considero significativo encontrar en la actualidad indicios del neorrealismo, analizar sus rastros y entender cómo para mostrar-representar la realidad en épocas tan distintas pueden utilizarse ciertos recursos estéticos y narrativos similares.

El filme *Roma*, identificado como el objeto de estudio, se estrena en agosto de 2018; fue escrito, dirigido y fotografiado por Alfonso Cuarón, director de origen mexicano, quien a través de su guion intenta recrear parte de la historia de su niñez en Roma, un barrio de México, pero sobre todo la historia de Libo, su nana de origen indígena a quien le dedica el largometraje. La película narra la relación de Cleo (Yalitza Aparicio), niñera y doméstica de origen indígena, con una familia de clase media-alta para la cual trabaja. Cuarón nos presenta en *Roma* un drama en el que reflexiona sobre los conflictos familiares, las diferencias raciales y de clase. Para ello apela a ciertas elecciones estéticas así como a un abordaje social con el fin de representar una realidad ambientada en los años setenta en México, introducirnos en la historia de Cleo, y reflexionar sobre aspectos socioculturales de la época. En tal sentido esta investigación tiene como propósito vincular el filme *Roma* (2018) con las observaciones realizadas por André Bazin sobre el neorrealismo, partiendo de la hipótesis de que en esta obra, que es mi objeto de estudio, pueden hallarse trazas de la mencionada corriente cinematográfica.

El marco teórico-metodológico que hará posible confirmar o refutar la hipótesis sobre la influencia del discurso de Bazin —y por ende del neorrealismo italiano— en *Roma* tiene su fundamento en la *teoría de los discursos sociales* de Eliseo Verón (1993). En líneas generales el marco teórico-metodológico desarrollado para esta investigación me permitirá a partir de un discurso concreto, el análisis crítico de Bazin, reconstruir las huellas de este en mi discurso-objeto, el filme *Roma*.

En consecuencia, este trabajo se propone alcanzar la siguiente serie de objetivos en relación a mi pregunta de investigación:

## **1.2 Pregunta de investigación**

¿Presenta *Roma* (2018) huellas del neorrealismo italiano según la caracterización que de este movimiento realiza André Bazin en su análisis del filme *Ladrón de bicicletas* (1948)?<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Desarrollado en el capítulo XXII del libro *¿Qué es el cine?* (1990).

### 1.3 Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las configuraciones del lenguaje cinematográfico y los componentes sociales que describe Bazin en su análisis del filme *Ladrón de bicicletas* como propias del neorrealismo?

- ¿Qué configuraciones de lenguaje cinematográfico y qué componentes sociales descritos por Bazin, en su análisis del filme *Ladrón de bicicletas*, como propios del neorrealismo italiano, pueden ser identificados en el largometraje *Roma*?

### 1.4 Objetivo general

Constatar si el filme *Roma* de Alfonso Cuarón presenta influencias (huellas) del discurso crítico de André Bazin y del neorrealismo italiano.

### 1.5 Objetivos específicos

- Identificar las configuraciones de lenguaje cinematográfico que Bazin considera más representativas del neorrealismo italiano, en su análisis de *Ladrón de bicicletas*, y elaborar categorías analíticas a partir de dichas configuraciones.
- Identificar los componentes sociales que Bazin considera más representativos del neorrealismo italiano, en su análisis de *Ladrón de bicicletas*, y elaborar categorías analíticas a partir de dichos componentes.
- Analizar el filme *Roma* a partir de las categorías desarrolladas.
- Constatar la presencia o ausencia de huellas del discurso crítico de Bazin en *Roma*.

## CAPÍTULO 2. EL ESTADO DEL ARTE, ANTECEDENTES

---

En el presente capítulo describiré algunas investigaciones de otros autores que me servirán como antecedentes para realizar mi trabajo; investigaciones que entiendo oportuno considerar para conformar una amplia base de conocimientos teóricos con el objetivo de llevar adelante la indagación en relación a la vinculación del filme *Roma* con el discurso de André Bazin y, por contigüidad, con el neorrealismo italiano.

### 2.1 Bases estéticas para la definición del Neorrealismo

En el año 2003 José Enrique Monterde publica un texto titulado “Bases estéticas para la definición del Neorrealismo” (2003), en el que intenta vincular las relaciones entre teoría e historia del cine, con la finalidad de entender el discurso histórico a través de la condición estética del filme. Tratará de sentar las bases de ciertas condiciones historiográfico-estéticas concretas, en torno al neorrealismo italiano.

A partir del concepto de “estilo”<sup>3</sup> y del de “razón estilística”, Monterde pretende definir y delimitar al neorrealismo italiano, estableciendo ciertas normas de inclusión, exclusión, rupturas y continuidades del movimiento cinematográfico en relación con el resto de la producción fílmica; estas normas son las que nos brindarán la posibilidad de entender las particularidades de cualquier escuela o tendencia cinematográfica.

La mencionada “razón estilística”, o “estilo estético”<sup>4</sup> permite delimitar los rasgos del cine neorrealista, que se combinan con una propuesta interpretativa para dar lugar a lo que Monterde denominará “‘bases estéticas’ para la definición del Neorrealismo” (2003, p. 10). Ellas son estéticas de: *contigüidad, implicación y rechazo*.

- *Estética de la contigüidad*: Se refiere a “las cosas que hablan por sí mismas [...] hacer al máximo significativas las cosas tal como son, contadas así por ellas mismas” (Monterde, 2003, p. 9). Se le da importancia al valor de la fotografía, que es primordial en los realismos visuales y en particular en el neorrealismo italiano. Pero

---

<sup>3</sup> “El concepto de estilo sirve de criterio para juzgar en qué medida la obra de arte singular es representativa de su tiempo o de un aspecto determinado de él, y también para juzgar hasta qué punto una obra de arte se halla en conexión con otras obras de la misma época o de igual dirección”. Monterde, 2003, p. 4.

<sup>4</sup> “El estilo estético es el único medio que poseemos para clasificar los objetos artísticos como objetos artísticos”. Monterde, 2003, p. 4.

esta estética de la contigüidad no solo se detiene en el valor semiótico de la imagen, sino en otras consecuencias, como en la poética de la “inmediatez” de la que habla Zavattini (en Monterde, 2003). Una contigüidad desde una perspectiva histórico-social, en la que la realidad contextual se presenta en el fin de la guerra y principios de la posguerra, que son tiempos cargados de atributos que obligan a tomar posturas y compromisos al respecto.

- *Estética de la implicación:* El neorrealismo pone un gran empeño en revelar la realidad contextual, con el fin de lograr una toma de conciencia del espectador, a la que podemos denominar “implicación”, que es lo que pretenden todas las posturas realistas. La implicación del espectador transcurrirá en el ámbito del melodrama y de la comedia. Es en esas dos formas de representación donde encontraremos los elementos que originan la “razón estilística” neorrealista. En la primera fase del movimiento predominará la retórica melodramática, que se hará evidente con el uso de los primeros planos, ciertas funciones narrativas, la música, la tipología de los personajes y más, tratándose de una implicación sentimental, emocional. En la segunda fase el neorrealismo abrirá un espacio para el deseo, el deseo de un contacto con la realidad, acompañada de un impulso transformador en lo político y social, en el humanismo.
- *Estética del rechazo:* el neorrealismo se caracteriza por una política de antítesis, “como negación del espectáculo en Zavattini, negación de la ficción en Casetti, de la historia argumental y del guion en Ayfre, del montaje en Bazin, de la elipsis en Bonitzer, de la técnica en Grande-Pecor, del oficio en Chiarin, del personaje, del héroe de la retórica, etc.” (Monterde, 2003, p. 11). En tal sentido se busca el valor documental del filme con una nueva conciencia que surge de la Segunda Guerra Mundial. En su conjunto el neorrealismo no se define como una negación de estilo, sino como una reformulación de la tradición cinematográfica, ya que esta corriente constituye uno de los puntos de inicio de la modernidad cinematográfica apoyada en la historia del cine y en su (lingüística estética) autoconciencia (Monterde, 2003).

Estas tres bases que enumera el autor le permitirán, a través de textos concretos, definir productivamente la estilística del neorrealismo y asignarle un lugar en la historia del cine.

## 2.2 El Neorrealismo de ayer y de hoy: la construcción fílmica de una realidad social

Más adelante en el tiempo, en el 2011, Ana Melendo Cruz publica un artículo titulado: “El Neorrealismo de ayer y de hoy: la construcción fílmica de una realidad social”, donde analiza cómo ciertos acontecimientos sociales, políticos y culturales se pueden explicar cinematográficamente de una manera más eficaz a través de dicha corriente. Según la autora, desde su surgimiento, el movimiento cinematográfico neorrealista se constituye como un elemento fundamental para registrar la realidad a través de la cámara y visibilizar ciertos contextos sociales poco tratados (Melendo Cruz, 2011). Con el paso del tiempo, las temáticas sociales que surgen en cada época, mostradas desde una mirada fílmica neorrealista, no dejan de perder ese componente estético que permite visualizar la realidad y elevar a ciertas películas a ser consideradas obras de arte, y pone como ejemplo *Pather Panchali*, o *La canción del camino* (1955), de Sadyajit Ray, del cual selecciona ocho escenas para su análisis, y *Crossing The Dust*, que se puede traducir como *A través del polvo* (2007), de Amin Koriki.

En su estudio, Melendo Cruz aborda estos elementos: a) argumento de la película, b) identificación de ciertos momentos claves (escenas) en el filme, c) descripción de la escena, d) valor de plano, angulación, movimiento de cámara, e) sonido, f) personajes, características y relaciones entre ellos. Además, compara a la película con filmes neorrealistas y deja en evidencia la existencia de similitudes en cuanto a forma y contenido. Estos elementos le permiten identificar y justificar la influencia que estas obras cinematográficas han heredado del neorrealismo italiano y cómo esta corriente encuentra su continuidad en el tiempo.

Para la autora, el neorrealismo se origina por la necesidad que tienen los cineastas de mostrar la verdad, lo cual justifica la permanencia de esta corriente hasta la actualidad. Es un movimiento que no puede ser comprendido sin sus antecedentes históricos, ya que surge como reacción contra el fascismo y en el final de la Segunda Guerra Mundial, en Italia. Es un cine comprometido con la realidad social del momento: “Un cine, que tal y como anota Bazin, *no puede separarse del guion sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunde sus raíces*” (Melendo Cruz, 2011, p. 11).

En cuanto a estilos, no fue un movimiento unitario. Sus mayores exponentes son, por un lado, Rossellini y De Sica, que ven en el documentalismo la manera más veraz de mostrar

una realidad dentro de la propia ficción; y por otro lado, Visconti o De Santis, que intentan recuperar ciertas formas del relato para llegar al mismo fin.

A pesar de ser un movimiento que en sus orígenes tuvo poca permanencia en el tiempo, ha tenido una gran influencia en la historia de la representación, atendiendo a acontecimientos que profundizan en un hecho histórico inserto en cierta realidad.

### **2.3 Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a “Los Muertos” de Lisandro Alonso**

Andrés Cotler Ávalos, en 2018, desarrolla un trabajo que se titula: “Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a ‘Los Muertos’ de Lisandro Alonso”, donde se aborda la historia del neorrealismo italiano y su contexto histórico con la finalidad de remarcar características estéticas en comparación con otras estéticas realistas que lo anteceden. Utiliza los aportes de André Bazin y Gilles Deleuze para introducirse en la historia del cine en relación con dicha corriente y hacer hincapié en cómo esta, desde sus inicios, colaboró con sus innovaciones en la puesta en escena, utilizando como elemento expresivo primordial el tiempo cinematográfico. A su vez, hace un repaso sobre algunos de sus principales directores como Rossellini, Antonioni y Fellini, quienes realizaron el paso de la “estética neorrealista al cine moderno” (Cotler, 2018, p. 2), y dieron mayor importancia al tiempo cinematográfico como una de las características fundamentales del cine de autor (Cotler, 2018).

Cotler sostiene que durante el siglo XX, en América Latina, surgen varios directores interesados en elementos poéticos y expresivos del tiempo cinematográfico; un caso particular es el de Lisandro Alonso, quien en 2004 estrena su filme *Los muertos*. En este el director se sitúa entre una nueva forma de hacer cine o bien una reinvención de una tradición fílmica antigua que presenta aportes tanto del tiempo cinematográfico como de sus elementos éticos y estéticos.

Su hipótesis se funda en la idea de un cine que tiene como punto central “la experiencia del tiempo cinematográfico” al que Deleuze denomina imagen-tiempo, que contiene ciertas tradiciones fílmicas, como las postuladas por el neorrealismo, que no han muerto, que se convierten y reinventan en la cinematografía actual, como en el caso del filme *Los muertos* de Lisandro Alonso (Cotler, 2018).

## **2.4 Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma***

En un trabajo llevado a cabo por Martínez, Ivars y Roselló, en el año 2020, titulado “Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de *Roma*”, los autores analizan las fronteras entre el cine de ficción y el documental en la región, ambos influenciados por el Nuevo Cine Latinoamericano, identificando ciertas corrientes cuyas teorías permiten indagar sobre ambos géneros (ficción y cine-documental) en el estudio del largometraje *Roma*.

El trabajo cuenta con una revisión bibliográfica, entrevistas y testimonios de Alfonso Cuarón, así como de la crítica especializada. Los autores analizan el filme *Roma* utilizando un modelo propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín (2006) que aborda la obra desde tres aspectos o parámetros: a) contextuales, b) del lenguaje o textuales, y c) de significación y del autor. En dicho análisis los resultados confirman que existe una hibridación entre el realismo de ficción y el realismo documental a través de aspectos formales y estilísticos en el largometraje *Roma*.

## CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

---

La pregunta de investigación<sup>5</sup> que da origen al presente trabajo encuentra su fundamento teórico y metodológico en la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1993). Dicha teoría afirma que toda producción simbólica, todo producto significativo constituye, al menos en una de sus dimensiones, lo que Verón denomina “discurso”. Para el autor, un discurso es una configuración espaciotemporal de sentido, cuya superficie significativa o soporte material puede variar. De esta forma, son discursos los textos orales o escritos, los anuncios publicitarios, los carteles, los gestos, los edificios, las películas, etcétera. En resumen, Verón afirma que todo fenómeno constituye discurso —en por lo menos una de sus dimensiones— en tanto ámbito de producción de sentido. De esta manera, cuando me propongo estudiar la influencia de los postulados de André Bazin al respecto del ser y el deber ser del neorrealismo italiano en la película *Roma*, lo que pretendo es estudiar la influencia de un discurso sobre otro. En este sentido, la teoría de los discursos sociales afirma que estas relaciones entre discursos, en el marco de la red semiótica, pueden reconstruirse mediante lo que define como “análisis de la discursividad”.

Asimismo dentro de mi marco teórico-metodológico se incluirán algunas entrevistas realizadas al director Alfonso Cuarón por diferentes medios gráficos, así como el documental *Camino a Roma* estrenado en 2020 en la plataforma Netflix, con la finalidad de ampliar la mirada sobre mi objeto de estudio. Del mismo modo, añadiré información obtenida del resto de la obra de André Bazin, por significar una fuente relevante para el desarrollo de dicha investigación.

### 3.1 El concepto de huella en el marco del análisis de la discursividad

Ahora bien, en este punto es preciso definir cómo ha de proceder un análisis que busca constatar las influencias de un discurso sobre otro discurso, en este caso las influencias del discurso crítico de Bazin sobre el discurso fílmico de Cuarón en *Roma*, y es aquí donde el concepto de “huella” se torna relevante.

---

<sup>5</sup> ¿Presenta el filme *Roma* huellas del neorrealismo italiano según la caracterización que de este movimiento realiza André Bazin en su análisis de *Ladrón de bicicletas* en el capítulo XXII del libro *¿Qué es el cine?* (1990)?

La teoría de los discursos sociales (Verón, 1993) descansa sobre una doble hipótesis que afirma, en primer lugar, que toda producción de sentido al ser excluyentemente social no se podría explicar sin explicar antes sus circunstancias sociales productivas; y en segundo lugar, que todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Toda organización social, todo sistema de relaciones sociales implica necesariamente una dimensión significante, la de las “ideas” o la de las “representaciones” (Verón, 1993).

Además, la relación que establece un discurso con sus condiciones productivas (cómo se genera) y de reconocimiento (cómo es leído y percibido) se presenta en forma de *gramáticas*, las cuales describen a las operaciones que establecen el vínculo entre un discurso y sus circunstancias históricas y sociales.

Verón (1993) habla de *marcas* cuando la relación entre las propiedades significantes y sus condiciones de producción no están bien identificadas, y de *huellas* cuando esa relación es establecida con claridad.

Dicho esto, el autor plantea que un discurso, cualquiera que fuera —en este caso nuestro objeto de estudio—, no puede ser analizado “en sí mismo”, sino que es necesario ponerlo en relación con un grupo significante, es decir, en relación a otros discursos que permitan determinar sus condiciones de producción; en definitiva, cómo se crea, cómo se gesta dicho discurso. Para Verón, “el análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus ‘efectos’” (1993, p. 127).

Asimismo sostiene que tampoco es acertado hablar de análisis “externo” o “interno” del discurso. No se podría decir que es “externo” porque a la hora de postular que algo forma parte de la condición productiva de un conjunto discursivo habría que demostrar que ese algo dejó huellas en dicho conjunto discursivo. Tampoco podría ser “interno” porque para poder describir una superficie discursiva primero deberíamos tener una hipótesis sobre sus condiciones productivas.

Pero un discurso admite un sinnúmero de lecturas posibles. Por sí mismo no acepta un tipo de lectura antes que otra, solo puede ser leído luego de establecer ciertos criterios o elementos que tengan que ver con las “condiciones productivas del objeto significante analizado (sea en producción o en reconocimiento)” (Verón, 1993, p. 128). Como no hay modo de aislar un discurso de las condiciones en las cuales se produce, ya que la semiosis

social entrelaza unos con otros, abordaré mi objeto de estudio —el filme *Roma*— bajo la hipótesis de que presenta, de manera voluntaria o involuntaria, influencia de otros discursos que remiten a la corriente cinematográfica denominada neorrealismo italiano, y más precisamente al discurso crítico de Bazin sobre el filme *Ladrón de bicicletas* (1948).

En resumen, para Verón “la posibilidad de todo análisis de sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos” (1993, p. 124); de esta forma se podrían reconstruir las huellas que, como sistema productivo, habría dejado el discurso de Bazin en la película *Roma*, analizando esta última.

Como ha sido mencionado en el marco de la presente investigación, me propongo confirmar o refutar la existencia de huellas del discurso crítico de Bazin en la superficie significativa de la película *Roma*, lo que demostraría la influencia —o no— de un discurso (el discurso crítico de Bazin) sobre mi “discurso objeto” (el filme *Roma*). En este punto es preciso definir cómo pueden manifestarse las huellas de un discurso verbal sobre la superficie significativa de un filme. Es decir, ¿cómo puede plasmarse la influencia del discurso crítico de Bazin en la película *Roma*? Y la respuesta no es otra que a través de configuraciones de escritura fílmica (el uso que Cuarón hace del lenguaje cinematográfico), así como del abordaje de las dimensiones sociales (componentes sociales) presentes en la narrativa de esta obra. De tal forma, en líneas generales, si en verdad hay una influencia del discurso de Bazin sobre la película *Roma*, esta debe concretarse en la presencia tanto de las configuraciones de lenguaje como de las dimensiones sociales que el autor define como propias del neorrealismo.

A continuación, y luego de lo expuesto, procederé al desarrollo de los siguientes ítems: a) realizar una breve contextualización respecto del teórico y crítico André Bazin, b) exponer su concepción del realismo, c) explicar por qué Bazin considera a *Ladrón de bicicletas* la obra más representativa del neorrealismo, y d) describir las configuraciones de lenguaje cinematográfico y los componentes o dimensiones sociales que en opinión de Bazin caracterizan y definen a un filme como neorrealista, a partir de su crítica y análisis de *Ladrón de bicicletas*.

### **3.2 Las características fundamentales del neorrealismo en la concepción de André Bazin**

André Bazin (1918-1958) es uno de los principales teóricos y críticos de la corriente neorrealista. Nació en Francia en 1918 y fue allí, en su juventud, que realizó sus primeros

escritos sobre cine. Fue uno de los fundadores de *Cahiers Du Cinéma*, una de las revistas cinematográficas más emblemáticas e influyentes de la época. Más que un crítico, se lo podría considerar un escritor de cine; se caracterizaba por ser un gran espectador de películas y por su fascinación por el objetivismo que encontró en el realismo del cine italiano surgido en 1945 en el marco de la posguerra. Es por eso que se puede observar cómo en sus textos el autor tiende un vínculo entre su crítica y las citas de películas, a fin de facilitar la reflexión sobre el cine partiendo de la visualización del mismo cine. Algunos teóricos y realizadores de la época hablaban de él como de “un creador de escuela”, ya que sus artículos inspiraron incluso a los directores más reconocidos del neorrealismo italiano (Zorián y Hernández en Bazin, 1990). Su obra consta de una suma de artículos y críticas de cine que fueron reunidos en 1975 por Jeanine Bazin y Francois Truffaut en un libro llamado *¿Qué es el cine?*

Para el autor “el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real” (Bazin, 1990, p. 11), entendiendo lo real como algo concreto que es visualizable en el espacio y tiempo. La objetividad que logra plasmar este “arte de lo real” es justamente esa naturalidad que permite captar la fotografía, donde “entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto”, la cámara (Bazin, 1990, p. 28). De esta manera, el cine ostenta más credibilidad que las demás artes por lograr una representación fidedigna de la realidad. “La fotografía obra sobre nosotros como un fenómeno ‘natural’, como una flor o un cristal de nieve donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico” (Ibíd.).

En este sentido, el autor afirma que el cine ha nacido y se desarrolla tras esta búsqueda de plasmación de la realidad, y por ello “la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad, sino por lo que revela en ella” (Bazin, 1990, p. 86). Es por esto que cree que la profundidad de campo es el mejor medio para resaltar la estructura realista<sup>6</sup> de una escena en detrimento del montaje.

En el capítulo XXII de *¿Qué es el cine?* (1990), Bazin realiza un análisis y crítica al filme *Ladrón de bicicletas* (1948), del director Vittorio De Sica, discurso que me permitirá

---

<sup>6</sup> “Resulta posible clasificar —si no jerarquizar— los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan. Llamaremos, por tanto, realista a todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla. ‘Realidad’ no debe ser naturalmente entendido de una manera cuantitativa. Un mismo suceso, un mismo objeto es susceptible de muchas representaciones diferentes. Cada una de ellas abandona y salva algunas de las cualidades que hacen que reconozcamos al objeto sobre la pantalla; cada una de ellas introduce con fines didácticos o estéticos abstracciones más o menos corrosivas que no dejan subsistir todo el original” (Bazin, 1990, p. 299).

constatar la posible influencia del neorrealismo italiano en *Roma*. Dicho esto, describiré a continuación por qué *Ladrón de bicicletas* es considerado por el autor el filme más representativo de dicha corriente.

Para Bazin, antes del estreno del mencionado largometraje, el cine italiano se encontraba en un momento de estancamiento, y es justamente de la mano de De Sica que con *Ladrón de bicicletas* se logra “salir del atolladero estético al que podía pensarse que le conducía el Neorrealismo” (Bazin, 1990, p. 325). Según el teórico, “*Ladrón de bicicletas* es sin duda una película neorrealista, puesto que está de acuerdo con todos los principios que pueden sacarse de los mejores films italianos desde 1946” (1990, p. 328).

Bazin sostiene que la tesis del filme se funda en una realidad social objetiva que encierra un drama moral y psicológico; de esta manera, la historia del obrero y su hijo nos envuelve en una dimensión ética, donde la realidad moral individual juega un papel fundamental en una trama que podría ser vista nada más que desde una perspectiva social (1990). La desaparición de la historia, de la puesta en escena, el uso de locaciones verdaderas y de actores no profesionales satisfacen las exigencias del neorrealismo italiano, desembocando “en la perfecta ilusión estética de la realidad; en una más completa aparición del cine” (Bazin, 1990, p. 341). Así la fuerza dramática encuentra en la dialéctica cinematográfica una instancia que supera la contradicción entre la acción especular y el suceso banal, lo cual contribuye a la evolución del movimiento, dejando atrás los temas de guerra y dando lugar a su pasaje del neorrealismo de la “resistencia” al de la “revolución”. De esta manera *Ladrón de bicicletas* (1948) es uno de los primeros ejemplos de “cine puro” (Bazin, 1990).

A modo de conclusión decimos que Bazin logra ubicar a *Ladrón de bicicletas* entre los filmes más significativos y que mejor representan a la corriente neorrealista debido al “estilo estético” que Vittorio De Sica logra imponer a través del uso que hace del lenguaje cinematográfico y del abordaje de los componentes sociales, que le otorgan al filme una perspectiva ideológica y ética.

Observemos ahora cuáles son las configuraciones de lenguaje cinematográfico que describe Bazin en el análisis del filme *Ladrón de bicicletas* como características del neorrealismo italiano. El autor menciona el uso de decorados verdaderos, de actores no profesionales y la desaparición de la puesta en escena. Otro de los procedimientos del lenguaje cinematográfico característicos del neorrealismo italiano es la gran profundidad de

campo o “segundos planos sociales”, como los llama Bazin en su análisis. Para el crítico francés este es uno de los elementos fundamentales del realismo cinematográfico. Todo esto resulta en una *puesta en escena* que se presenta como invisible, ya que toda esa estructura de superproducción que ha tenido detrás el filme no se observa en absoluto y la historia en la que la realidad se muestra ante nuestros ojos fluye naturalmente.

Por otro lado, para Bazin el uso del *montaje* se limita a la descripción de los hechos y los sucesos que van transcurriendo de manera cronológica, respondiendo así de forma objetiva a la representación de lo real.

Para finalizar, a partir de los *componentes sociales* que menciona, el discurso de Bazin se configura desde dos perspectivas: a) una dimensión ideológica que funda la tesis central de la historia en el filme, la de un padre (obrero) que debe robar para poder dar de comer a su familia, y b) una dimensión moral que da cuenta de la relación entre un padre y su hijo, la sutileza del vínculo presentada desde “una realidad social perfectamente objetiva” (Bazin, 1990, p. 333).

### **3.3 Diseño metodológico de la investigación**

La investigación se desarrollará en dos procesos que entiendo son complementarios: primero identificar la existencia, o no, de influencia (huellas) del discurso crítico de Bazin en la superficie significativa del filme *Roma*; y segundo, en el caso de comprobar esa influencia, vincular el filme *Roma* con el neorrealismo italiano.

De esta forma, con la finalidad de encontrar las huellas —si las hubiera— del discurso de Bazin en el filme *Roma* (2018), procederé a enumerar las categorías analíticas elaboradas a partir de las configuraciones del lenguaje cinematográfico expuestas por el autor y que son pertinentes a la hora de desarrollar el trabajo. Dichas categorías son: a) puesta en escena, tomando en cuenta en este punto: decorados, desempeño actoral, encuadres, planos y movimientos de cámara, profundidad de campo, iluminación, diálogos, vestuario y sonidos; b) montaje. Del mismo modo, construiré categorías analíticas a partir de los *componentes sociales* expuestos por Bazin en el análisis del filme *Ladrón de bicicletas*, y observaré si pueden ser identificados en el objeto de estudio, el filme *Roma*. Con el análisis de *Roma* a partir de las categorías planteadas a continuación, pretendo concluir si efectivamente el filme presenta huellas del discurso crítico de Bazin sobre *Ladrón de bicicletas* y por ende del neorrealismo, o si Alfonso Cuarón simplemente se vale de algunas configuraciones del

lenguaje fílmico, así como de un abordaje social determinado, para hacer parecer al filme comprometido con una realidad social determinada, contenida en un drama que trata con frivolidad ciertas temáticas, como lo son las diferencias de clases, étnicas y de género.

### **3.3.1 Aportes de Marcel Martin para la construcción de las categorías analíticas**

Ahora bien, a diferencia de *Ladrón de bicicletas*, *Roma* es un filme de época ambientado en los años setenta y rodado en 2018, y por ese motivo debió recurrir a cierta planificación de la puesta en escena para lograr representar la realidad de la época en la que se inspira el filme. Debido a que *Roma* no podría cumplir exactamente con lo postulado por Bazin por requerir de una reconstrucción de época, a la hora de elaborar las categorías analíticas considero importante integrar la clasificación desarrollada por Marcel Martin en su libro *El lenguaje del cine* (2002).

En dicho texto, Martin explora los componentes del lenguaje cinematográfico y elabora variables para cada uno de los procedimientos que lo integran, entre las cuales contempla concepciones más o menos *realistas*. De esta forma, su clasificación me brindará una herramienta conceptual para medir el grado de realismo que puede presentar un filme de época, como es el caso de *Roma*.

En otras palabras, utilizaré los conceptos expuestos por Martin (2002) para que en colaboración con lo postulado por Bazin, tanto en lo que refiere a la puesta en escena como al montaje, me permitan contemplar un acercamiento (o alejamiento) al realismo manifestado por el autor en su análisis de *Ladrón de bicicletas*.

A continuación procederé a desarrollar las categorías analíticas construidas para confirmar o refutar la presencia del discurso de Bazin en *Roma*.

### **3.3.2 Desarrollo de las categorías analíticas**

#### **3.3.2.1 Puesta en escena**

La puesta en escena es un elemento clave en el neorrealismo italiano y en particular en el análisis crítico que hace Bazin del filme *Ladrón de bicicletas*. El autor sostiene que “la desaparición de los actores, de la historia y de la puesta en escena desemboca finalmente en la perfecta ilusión estética de la realidad; en una más completa aparición del cine” (1990, p. 341). Pero la clave, para Bazin, es justamente que toda esa estructura de superproducción

que ha tenido detrás el filme no se observe en absoluto al verlo, sea invisible y fluya naturalmente con la historia.

Si bien Bazin no aclara qué elementos integran la puesta en escena invisible además de los decorados reales, los actores tomados de la vida real y la profundidad de campo, incorporaré otras categorías que el autor da por sobreentendidas, y que a los efectos del análisis que me propongo realizar serán útiles, ya que permitirán evaluar las tendencias realistas, o no, respecto de todos los procedimientos expresivos que hacen a la puesta en escena. Dicho esto, la mencionada puesta en escena, como ya vimos, está comprendida por: decorados, desempeño actoral, encuadres, planos y movimientos de cámara, la profundidad de campo, iluminación, vestuario, diálogos y sonido.

De esta manera, el análisis de dichas categorías en *Roma* me permitirá identificar, integrando los aportes de Martin (2002), el grado de realidad que presenta el filme de acuerdo a lo postulado por Bazin y, por ende, constatar —o no— una aproximación a la desaparición de la puesta en escena.

#### ***a. Decorados***

Los decorados comprenden tanto las construcciones humanas como los paisajes naturales; en este sentido, sean interiores o exteriores, pueden ser reales, preexistir al rodaje de la película, o pueden ser contruados, ya sea al aire libre, en estudio o en sus dependencias (Martin, 2002). Si bien para Bazin los decorados deben ser reales, respecto de aquellos contruados o reconstruados, existen distintas posiciones en cuanto al realismo, y en tal aspecto Martin (2002) aporta una clasificación que puede ser útil. Es por eso que en este punto he elaborado la siguiente diferenciación, tomando como referencia la concepción de Bazin (1990) en la cual los decorados deben corresponderse a locaciones reales, y la clasificación realizada por Martin sobre la concepción realista de los decorados:

##### ***a.1 Decorados reales***

Desde la mirada de André Bazin (1990) es la utilización de locaciones reales, ni una sola toma rodada en estudio.

##### ***a.2 Decorados realistas***

También podemos contemplar, sin embargo, en los decorados contruados o reconstruados cierto grado de realismo. En relación a ello Marcel Martin (2002) aporta una clasificación que me resulta útil, considerando en este caso que *Roma* es un filme ambientado

en los años setenta, cuyo rodaje se realizó en 2018. Para Martin “un decorado *realista*: es el decorado que no tiene más implicancia que su materialidad misma y solo significa lo que es” (2002, p. 70). Comprende todos los decorados que, preexistiendo al rodaje o habiendo sido construidos, respeten el realismo en la historia y no pretendan significar más de lo que son; su intención es ser objetivos y mostrar el mundo tal cual es.

El autor hace una diferenciación entre este tipo de decorado y los decorados *impresionistas* y *expresionistas*. Mientras que estos dos nos presentan una visión subjetiva del mundo, la cual es expresada por la estilización y la deformación de contenido simbólico, el decorado realista plantea una mirada objetiva sin pretender transmitir más que la realidad misma y sin la necesidad de utilizar decorados verdaderos en su totalidad. Por lo tanto, el decorado realista al que se refiere Martin propone una aproximación a la concepción de los decorados formulada por Bazin en su análisis, ya que integra tanto los decorados construidos como los reconstruidos. De manera tal que podemos considerar en esta categoría los filmes que cuenten con decorados reales y realistas por permitir un acercamiento a la estética del cine neorrealista expuesta por Bazin.

### ***b. Desempeño actoral***

Para Bazin los actores deben ser tomados de la vida real y no tener experiencia alguna en actuación; sin embargo, esto no quiere decir que en el futuro el cine deba prescindir de los actores profesionales (Bazin, 1990). Por lo expuesto anteriormente, he elaborado una diferenciación en cuanto a las dos posiciones adoptadas por Bazin:

#### ***b.1 Totalmente sin actores profesionales***

En este punto, siguiendo lo postulado por Bazin sobre el filme *Ladrón de bicicletas*, se contempla la utilización de actores no profesionales. Para el autor “habría que hablar de un cine sin interpretación” (Bazin, 1990, p. 336).

#### ***b.2 Predominancia de actores no profesionales***

Si bien Bazin afirma que el cine anónimo ha conquistado su existencia estética, también argumenta que esto no quiere decir que en el futuro el cine no pueda utilizar actores, “simplemente, que ciertos sujetos tratados con un cierto estilo no pueden ya hacerse con actores profesionales” (1990, p. 337). A su vez, el crítico francés ya había identificado filmes con total o parcial presencia de actores profesionales, y agrega: “tal concepción del actor no es menos ‘artística’ que la otra” (1990, p. 336).

De manera tal que podemos considerar en esta categoría los filmes que cuenten con predominancia de actores no profesionales en la medida que esto permita un acercamiento mayor a la conquista estética del cine neorrealista planteada por Bazin.

### ***c. Encuadres, planos y movimientos de cámara***

En general Bazin (1990) apoyaba los filmes que mostraban lo que él consideraba la “realidad objetiva”; desde esta perspectiva abogaba por el uso de ciertas herramientas para resaltar el realismo cinematográfico que caracterizaba mayormente a los filmes neorrealistas. Es habitual en dichos filmes el uso de planos secuencia, planos largos y lentos que nos permitan tener una visión amplia y en detalle de los acontecimientos, donde se respete la duración de estos; planos fijos y abiertos, planos generales, una angulación de la cámara normal a la altura de la mirada, como si el espectador estuviera viendo lo que se representa sin la intermediación de artificios técnicos. También es común la utilización de panorámicas que permitan lo que él llama “continuidad verdadera”, en que las tomas en profundidad y la puesta en escena tengan protagonismo por sobre el uso del montaje. De esta manera los planos secuencia acompañados de la profundidad de campo no renuncian al montaje, sino que lo integran a su plástica (Bazin, 1990). El espectador ya no ve una realidad recortada, sino que puede elegir dónde mirar en todo el conjunto representado.

Luego de lo expuesto, pretendo observar si en la muestra de escenas y secuencias seleccionadas de *Roma* puedo identificar un uso habitual de: planos largos, planos fijos y abiertos (llamados planos generales), una angulación normal al nivel de la mirada, la utilización de panorámicas, y planos secuencia (también llamados planos de larga duración).

### ***d. Profundidad de campo***

La profundidad de campo o “segundos planos sociales”, como lo denomina el autor en su análisis (Bazin, 1990, p. 326), es uno de los elementos fundamentales del realismo cinematográfico. Cuando se utiliza una mayor profundidad de campo no solo vemos con nitidez lo más próximo a la cámara, los primeros planos, sino que se puede apreciar todo su conjunto con la misma perfección, todo el contexto y los personajes con claridad, con la misma calidad de enfoque. De este modo el uso de una mayor profundidad de campo implica una reacción contra el encuadre clásico y nos permite la representación del mundo en su totalidad, no se nos fragmenta y temporaliza el espacio, se nos da en masa, pudiendo tomar de él las estructuras relacionales entre los personajes y los acontecimientos (Martin, 2002).

De las modalidades psicológicas y estéticas del uso de esta herramienta Bazin realiza algunas distinciones. Primero, acerca al espectador a una imagen más próxima a la realidad, independientemente de su contenido. También permite una actitud mental más activa por parte del espectador; de esta atención y voluntad dependerá que la imagen tenga un sentido (Bazin, 1990).

En consecuencia de lo mencionado, pretendo encontrar en *Roma* un uso realista de la profundidad de campo, o segundos planos sociales, que permita observar el universo fílmico en su totalidad y con toda su nitidez.

#### ***e. Iluminación***

Cuando Bazin habla de la “desaparición” de la puesta en escena se refiere a que toda su composición responde a un uso realista. Por eso, al hablar de la iluminación puedo concluir que el filme *Ladrón de bicicletas* se rodó fundamentalmente con luz natural, teniendo en cuenta que se filmó en escenarios reales. La iluminación, por ser un largometraje en blanco y negro, es un aspecto fundamental debido a las diferentes tonalidades de grises que se pueden obtener para resaltar el realismo en la imagen. Es importante recordar que el neorrealismo se manifiesta y reacciona ante el expresionismo y la utilización exacerbada, melodramática y artificial de la luz. Existe, entonces, una preocupación por un uso realista de la iluminación, que brinda la sensación de verdad y objetividad. Es así como el neorrealismo italiano recurre a la luz natural o proveniente de artefactos lumínicos que estén justificados por la diégesis del filme, sin que estos pretendan representar más que la realidad misma.

En consecuencia, procuro identificar en *Roma* la existencia de una iluminación realista, que hace uso de la luz natural o proveniente de artefactos lumínicos que estén justificados en la diégesis del filme. Es decir que se limite a intentar representar la realidad de la forma más objetiva posible.

#### ***f. Vestuario***

El vestuario, en el corpus de obras neorrealistas, responde al estilo de realización realista, de acuerdo al año y lugar en que transcurren los hechos, y a la situación socioeconómica de los personajes principales, así como de los personajes secundarios o transitorios que vemos en el filme. En líneas generales, forma parte de la puesta en escena planificada pero invisible de la que habla Bazin.

Desde la definición de Marcel Martin podemos hablar de un vestuario “realista:

conforme a la realidad histórica, al menos en las películas en que el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud” (2002, p. 68).

En síntesis, pretendo identificar en *Roma* la utilización de un vestuario realista, que represente de forma fidedigna la época en la que transcurre el filme y que permita identificar a los personajes con exactitud según el género, la clase social y el contexto en que se desenvuelven, con total precisión.

### **g. Diálogos**

Para Marcel Martin (2002), el diálogo acompaña al desempeño actoral, para dar naturalismo y realidad a los personajes. Se puede apreciar, así, una relación dialéctica entre la imagen y los diálogos. Todo conforma un conjunto estético que lleva a la construcción de un personaje al que se lo ve y escucha en forma realista; los diálogos acompañan al relato acorde a la personificación de cada uno de los personajes.

Desde la diferenciación que realiza Martin sobre las clases de diálogos, podemos ubicar a *Ladrón de bicicletas* y al corpus de filmes neorrealistas dentro de los tipos de diálogos “realistas”. Estos se caracterizan por ser cotidianos y expresarse con naturalidad, claridad y mucha simplicidad; se podría incluir además la palabra improvisada, típica del cine directo, por la que los sujetos pueden improvisar frente a determinado acontecimiento, agregándole mayor o menor autenticidad y espontaneidad (Martin, 2002).

Luego de lo expuesto, pretendo reconocer en *Roma* un uso realista de los diálogos, que tiendan a ser cotidianos, y que se observen con total naturalidad, muy similar al cine documental; asimismo, constatar la presencia de frases tradicionales de la época en la que transcurre el filme y que representen a la sociedad mexicana de los años setenta de manera fidedigna. Es el diálogo realista en colaboración con el vestuario realista lo que me permitirá identificar si se representa objetivamente la personalidad y el rol de un personaje en la historia.

### **h. Sonido**

Cuando Bazin alega sobre la desaparición de la puesta en escena y que esto conforma todos los aspectos estéticos del realismo cinematográfico, deducimos también que los fenómenos sonoros en el filme *Ladrón de bicicletas* responden a un modo realista de representación, tanto los diálogos como los ruidos y sonidos del paisaje sonoro son fieles a la

época en la que se ubica el filme. Entendemos que no hay voz en *off*, música, sonido o ruido que no esté justificado en la historia. Todos ellos respaldan los aspectos del relato, conformando un paisaje sonoro por donde se mueven los protagonistas, estilo realista que comprende todo el filme.

En conclusión, esta categoría me permitirá identificar en *Roma* la existencia —o no— de una utilización realista de los sonidos, en que el paisaje sonoro se escuche fiel a la época en la que transcurre la película y se descarte todo tipo de sonido, música, o voz en *off* que no pertenezca a la diégesis del filme. En otras palabras, todos los sonidos y ruidos deberían estar justificados en la historia.

### **3.3.2.2 Montaje**

El montaje puede definirse como la organización de planos en un filme respetando ciertas condiciones de duración y orden (Martin, 2002).

El montaje prohibido tal vez sea el concepto más difundido en la obra de André Bazin. El crítico francés planteaba:

Quando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, “el montaje está prohibido”. Y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque esté implicada (Bazin, 1990, p. 77).

En otros términos, está prohibido separar una acción o un acontecimiento en diferentes planos a través del montaje, porque rompería con la realidad que se intenta narrar a través de la ficción y no se respetaría la unidad espacial que necesita un suceso para concretarse de forma integral.

Bazin (1990) buscaba consolidar una narrativa estética en la que este recurso pasara inadvertido. Por lo tanto, puedo señalar que el uso del montaje observado e identificado por Bazin en el corpus de filmes neorrealistas se asemeja a la conceptualización realizada por Marcel Martin (2002) sobre el montaje narrativo.

### **Montaje narrativo**

[El montaje de tipo narrativo] consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático

(el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador) (Martin, 2002, p. 144).

Si bien este tipo de montaje se refiere muchas veces a la relación que existe entre toma y toma, es utilizado en especial para establecer la relación entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, para realzar una serie de acontecimientos respetando su duración espaciotemporal y de esta manera considerar al filme en su totalidad significativa (Martin, 2002).

Por lo expuesto anteriormente, debería identificar en *Roma* un uso del montaje narrativo, siguiendo los pensamientos de Bazin y apoyándome en la categorización desarrollada por Marcel Martin.

### **3.3.2.3 Componentes sociales o dimensión social**

De la misma manera que el cine neorrealista se vale de un uso del lenguaje específico para dar a conocer y visibilizar, a través del realismo, problemáticas sociales de la Italia de la época, a modo de crítica —sobre todo a través de historias cotidianas que tienen como protagonistas a las clases trabajadoras y más humildes que hasta ese momento habían sido ignoradas—, hay otros aspectos que se deben tener en cuenta. Bazin menciona, además, los componentes sociales que conforman esa realidad social que nos presenta De Sica en *Ladrón de bicicletas* y que integran, junto con el uso del lenguaje, el estilo estético neorrealista desde dos miradas o ejes centrales que denominaremos: a) factores ideológicos y b) factores éticos.

Para probar la incidencia de los factores ideológicos y éticos en la narrativa del filme *Roma* se construyeron dos dimensiones o variables: una dimensión ideológica y una dimensión ética a partir de las identificaciones realizadas por Bazin en su análisis.

#### ***a. Factores ideológicos***

Dice Bazin:

*Ladrón de bicicletas* es el único film comunista válido de estos últimos años, y lo es porque tiene un sentido, incluso si se hace abstracción de su significación social. Su mensaje social no es algo añadido, sino inmanente en el acontecimiento, pero al mismo tiempo resulta tan claro que nadie puede ignorarlo, ni recusarlo, ya que no se explicita jamás como mensaje. La tesis implicada es de una maravillosa y atroz simplicidad: en el mundo en el que vive este obrero, los pobres, para subsistir, *tienen que robarse entre ellos* (Bazin, 1990, p. 329).

En tal sentido, el crítico francés observa que la dimensión ideológica en el filme *Ladrón de bicicletas* se expresa por intermedio de la relación entre el obrero y su trabajo, la cual está compuesta por: la entrega de uno de los escasos trabajos disponibles en la oficina de empleo, el robo de la bicicleta, cómo este recurre al sindicato en busca de solidaridad entre pares, y por último el intento de robo de una bicicleta. Por lo tanto, la dimensión ideológica implica constatar en *Roma* la existencia, o no, de un mensaje social añadido, no explícito, que pueda ser analizado e implique el vínculo entre la protagonista y su trabajo. De qué forma esta relación está atravesada por ideas que permitan identificar a una colectividad o movimiento social, así como la toma de conciencia de aspectos políticos y económicos en una sociedad desigual.

### ***b. Factores éticos***

De acuerdo a lo postulado por Bazin en el largometraje *Ladrón de bicicletas*, la dimensión ética en “la tesis del film se eclipsa detrás de una realidad social perfectamente objetiva, pero esta, a su vez, pasa al segundo plano del drama moral y psicológico que bastaría por sí solo para justificar el film” (1990, p. 333). En el análisis, Bazin aborda el drama moral desde el relacionamiento de los personajes y sus conductas a lo largo del filme. De esta manera, el mensaje social explícito es pasible de ser identificado en la propia narrativa, a través de la cual los personajes se expresan tal como son y en sus comportamientos quedan expuestos sus valores morales, dando origen a una reflexión por parte del espectador. Por lo tanto, la dimensión ética implica constatar si existen en el filme *Roma* elementos que inciten a una reflexión sobre la moral del comportamiento humano, las conductas, las normas y costumbres de un individuo en la sociedad y, en consecuencia, en la relación con otros.

### **3.4 Procedimiento de análisis categorial de *Roma***

Luego de haber desarrollado las categorías analíticas que conforman el diseño metodológico, y antes de continuar con el siguiente punto, donde expongo mi criterio de selección de una muestra de escenas y secuencias representativas del filme, considero importante esclarecer el procedimiento de análisis de *Roma* a partir de dichas categorías. En este sentido, cabe aclarar que algunas de las categorías analíticas serán aplicadas a todo el filme, mientras que otras lo serán a algunas escenas y secuencias seleccionadas.

En cuanto a las categorías que se aplicarán a todo el filme, se trata de aquellas que no requieren de un análisis exhaustivo, sino que se desprenden naturalmente del propio visionado del filme. En otras palabras, el grado de dificultad es menor porque se puede obtener información precisa a simple vista, a medida que avanza el largometraje.

Por otro lado, en cuanto a las categorías que se aplicarán en la muestra, el grado de dificultad es mayor porque se requiere un análisis plano a plano de las escenas y secuencias seleccionadas del filme para poder obtener conclusiones certeras que no podrían extraerse a simple vista en la globalidad de la película. En otras palabras, las categorías que se analizarán en la muestra de escenas y secuencias requieren un análisis más exhaustivo; por lo tanto, su aplicación a todo el filme resultaría inviable en el marco del presente trabajo. En este sentido, cabe agregar que posibles desviaciones o sesgos pueden evitarse a través del proceso de selección de una muestra representativa. A continuación expondré el criterio de selección de dicha muestra.

### **3.5 Selección de la muestra a analizar en mi discurso-objeto, el filme *Roma***

Para obtener una muestra o corpus de escenas y secuencias que sean representativas de todo el filme, mi criterio ha sido el siguiente: distribuir la selección en distintos momentos del largometraje. Dichos momentos responden a categorizaciones preexistentes, en las que se identifican las partes en que puede clasificarse el desarrollo dramático y narrativo de un filme. Históricamente, “el primer testimonio sobre la división de la acción en tres actos corresponde a Aristóteles, que entiende la unidad de la obra dramática a través de principio, medio y fin, es decir, el planteamiento, nudo y desenlace” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 118).

De acuerdo a la división clásica de la estructura narrativa —planteada por Aristóteles—, las historias no son más que complicaciones o conflictos (nudo) en los que previamente a su desarrollo se decide cómo es que se provocan (planteamiento) y cómo estos se resuelven o deshacen (desenlace), (Sánchez-Escalonilla, 2001).

El *planteamiento* refiere a la presentación de los personajes, el entorno y la introducción en el relato para ponerlo en movimiento a través de un suceso al que se podría denominar “detonante”, que es lo que da marcha a la trama y asegura el primer punto de giro en el filme, encargado de sustentar el conflicto de la historia (Sánchez-Escalonilla, 2001).

El *nudo* responde a la reacción del protagonista al primer punto de giro que expone el conflicto, es donde se desarrolla el drama en el filme. Para intentar alcanzar determinado

objetivo o resolver determinada situación, el protagonista deberá ir sorteando los obstáculos que surgirán con el avance de la historia. Al final de este acto algo nuevo ocurrirá, dando lugar a un segundo punto de giro, otro momento dramático que dará inicio al último acto o *desenlace*.

El *desenlace* o tercer acto surge como respuesta al segundo punto de giro dramático y conlleva a su resolución, también llamada clímax. Esta resolución encierra diferentes factores dependiendo del filme; pueden aparecer elementos más personales que permitan percibir la maduración del personaje, un aprendizaje, etcétera.

Ahora bien, como antecedente de la división de la estructura narrativa tomo la propuesta de Francisco García Gómez (2019) sobre el largometraje *Ladrón de bicicletas*. En su trabajo se plantea un esquema que divide a esta obra cinematográfica en tres partes, tal y como propone la estructura narrativa clásica aristotélica: planteamiento, nudo y desenlace. Luego de la identificación de los tres actos en el filme de De Sica, el criterio de selección de las secuencias gira en torno a la trama principal: la bicicleta (García Gómez, 2019).

Este es el esquema propuesto por el autor (2019, p. 21):

Bloques narrativos	Secuenciación	Esquema temporal
<b>1. Planteamiento y presentación: La bicicleta y la esperanza del trabajo</b>	1.1. Con trabajo pero sin bicicleta	Viernes
	1.2. La recuperación de la bicicleta	Viernes
	1.3. Visita a su nueva empresa	Viernes
	1.4. Visita a la adivina	Viernes
	1.5. Comienza el trabajo	Sábado
<b>2. Nudo: El robo y la búsqueda de la bicicleta</b>	2.1. El robo	Sábado
	2.2. Denuncia en comisaría	Sábado
	2.3. De vuelta a casa	Sábado
	2.4. La petición de ayuda a Baiocco	Sábado
	2.5. En el mercadillo de Piazza Vittorio	Domingo
	2.6. La primera persecución: tras el viejo	Domingo
	2.7. Antonio y Bruno, peleados	Domingo
	2.8. La reconciliación y el almuerzo	Domingo
<b>3. Desenlace: Una cierta esperanza y el intento de robo de otra bicicleta</b>	3.1. Nueva visita a la adivina	Domingo
	3.2. Persiguiendo al ladrón	Domingo
	3.3. Antonio, ladrón de bicicletas	Domingo
<b>Créditos finales</b>		

A partir de lo señalado, procederé a identificar en la estructura narrativa de *Roma* los tres actos y a resaltar los acontecimientos más importantes que los constituyen:

- Planteamiento: el acto comprende desde el comienzo del filme, en que se nos presenta a nuestra protagonista y la familia para la cual trabaja, hasta que Cleo (Yalitza Aparicio) es abandonada en el cine luego de comunicarle a Fermín (Juan Antonio Guerrero) que está embarazada. Primer punto de giro que desemboca en el nudo: Cleo le cuenta a Fermín que está embarazada y este la abandona en el cine.
- Nudo: comprende desde que Cleo comunica a Sofía (Marina de Tavira) su embarazo hasta la escena del hospital donde da a luz. Segundo punto de giro que desemboca en el desenlace: Cleo en el hospital da a luz a su hija muerta.
- Desenlace: Tras la muerte de la hija de Cleo, Sofía insiste en que la acompañe a ella y a los niños a unos días de vacaciones en la playa.

Clímax: Cleo salva a los niños de ahogarse en la playa y llorando confiesa que no quería que su bebé naciera. La familia la contiene y le dice que la quiere.

Este acto comprende desde la escena posterior a la muerte de la hija de Cleo hasta el final del filme.

La identificación del planteamiento, nudo y desenlace me permitió reconocer los tres actos que componen la estructura narrativa del objeto de estudio. Luego de definir los tres actos en que se divide el filme voy a proceder a establecer los criterios en cuanto a la selección de las escenas y secuencias a analizar dentro de cada uno de ellos.

Las razones que fundan la selección de escenas<sup>7</sup> y secuencias<sup>8</sup> dentro de cada acto se

---

<sup>7</sup> Acción unificada contenida en la trama de una película, por lo general desarrollada en una sola localización y en un solo período de tiempo. La trama no consiste en realidad más que en una serie de secuencias conectadas. A veces, una única escena tiene lugar en más de una localización; por ejemplo, cuando en el transcurso de una persecución la acción nos lleva de un lugar a otro. Una escena puede estar compuesta por un único plano o por una serie de planos que nos muestren la acción desde varios ángulos y distancias. En este último caso, el número de planos dependerá tanto de la duración de la escena como del impacto dramático que se busque conseguir (Konigsberg, 2004, p. 203).

<sup>8</sup> Serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo. A menudo se ha comparado a la secuencia con el capítulo de un libro, en tanto que ambos muestran acciones completas e independientes, con su comienzo, su parte central y su final, y ambos concluyen normalmente con algún tipo de clímax dramático (Konigsberg, 2004, p. 488).

justifican por su importancia para el desarrollo de la acción y para conducir la narrativa, permitiendo comprender las relaciones entre la protagonista y su entorno.

Por lo tanto, dicha selección constituye una muestra representativa, dentro de cada acto, de las escenas y secuencias que desde mi punto de vista son importantes para el desarrollo de la acción y de las relaciones entre Cleo y los personajes de su entorno.

En lo que refiere al desarrollo de estas relaciones, puedo identificar: a) el vínculo con su *trabajo* y los miembros de la familia para la cual trabaja, y b) su *vida personal*, que incluye su relación con Fermín y el embarazo. Dichas relaciones constituyen dos ejes en la vida de la protagonista, que se van desarrollando de forma paralela y muchas veces se entremezclan por la preponderancia que tiene su vida laboral, y la familia para la cual trabaja, en su cotidianidad.

A su vez, voy a integrar a la selección de la muestra las escenas identificadas primeramente en la división de la estructura narrativa, por ser representativas en las relaciones de la vida de Cleo y por impulsar a la acción, provocando el paso de un acto al otro, dando como resultado la escena identificada como el clímax en el desenlace.

A continuación se podrá observar el esquema propuesto, donde se plantea la división de la estructura narrativa, la muestra de escenas y secuencias seleccionadas en cada acto, y a qué eje de la vida de Cleo se corresponden.

BLOQUES NARRATIVOS	SECUENCIAS Y ESCENAS SELECCIONADAS	EJE CORRESPONDIENTE
<b>1. PLANTEAMIENTO:</b>	1. Inicio. Cleo comienza el día realizando las tareas del hogar.	TRABAJO
	2. Llegada de Antonio al hogar y noche en familia.	TRABAJO
	3. Cleo acuesta a los niños y se dirige a la habitación que comparte con Adela.	TRABAJO
	4. Cleo y Adela salen de la casa en su día libre con Ramón y Fermín.	VIDA PERSONAL
	5. Antonio se va de la casa, Doña Sofia regaña a Cleo.	TRABAJO
	6. Cleo le cuenta a Fermín de su embarazo y este la abandona en el cine.	VIDA PERSONAL
<b>2. NUDO:</b>	7. Cleo le cuenta a doña Sofia de su embarazo.	TRABAJO-VIDA PERSONAL
	8. Encuentro de Cleo con Fermín luego del entrenamiento.	VIDA PERSONAL
	9. Cleo es regañada por Sofia.	TRABAJO
	10. Doña Teresa lleva a Cleo a comprar una cuna, protesta de estudiantes y represión.	TRABAJO-VIDA PERSONAL
	11. En el hospital, Cleo da a luz a su hija muerta.	VIDA PERSONAL
<b>3. DESENLACE:</b>	12. Una vez en la casa, después de la pérdida de su hija, Cleo es invitada por Sofia para ir de vacaciones con ella y los niños.	TRABAJO
	13. Cleo salva a los niños de ahogarse y confiesa entre lágrimas que no quería tener a su hijo.	TRABAJO-VIDA PERSONAL
	14. De vuelta en la casa, Cleo le dice a Adela que tiene mucho para contarle. Final. Créditos.	TRABAJO-VIDA PERSONAL

Luego de identificadas las escenas y secuencias que integran la muestra representativa de *Roma*, expongo a continuación una tabla constatando dónde se desarrollará el análisis de cada categoría, si en la muestra o en las generalidades del filme:

	CATEGORÍAS	DÓNDE SE DESARROLLARÁ EL ANÁLISIS
Puesta en escena	Decorados	En las escenas y secuencias seleccionadas
	Desempeño actoral	En las generalidades del filme
	Encuadres, planos y movimientos de cámara	En las escenas y secuencias seleccionadas
	Profundidad de campo	En las generalidades del filme, resaltando casos particulares tomados de las escenas y secuencias seleccionadas
	Iluminación	En las generalidades del filme, resaltando casos particulares tomados de las escenas y secuencias seleccionadas
	Vestuario	En las generalidades del filme
	Diálogos	En las generalidades del filme
	Sonido	En las generalidades del filme
	Montaje	En las escenas y secuencias seleccionadas
	Factores ideológicos y éticos	En las generalidades del filme

## CAPÍTULO 4. ANÁLISIS

---

En este capítulo, a partir de los datos obtenidos en el análisis tanto de la muestra como de las generalidades del filme, estudiaré si las configuraciones de lenguaje y los componentes sociales identificados como propios del neorrealismo en el discurso crítico de Bazin pueden encontrarse en la superficie significante de la película *Roma* (2018). De esta forma, voy a comprobar si efectivamente *Roma* presenta huellas que me remitan al discurso crítico de Bazin y por ende a los postulados fundamentales del neorrealismo italiano.

Entiendo que es a partir de la configuración de los elementos que conforman: a) la puesta en escena, b) el montaje y c) los componentes sociales que nos plantea el filme, lo que me permitirá constatar la influencia, o no, de lo postulado por Bazin en relación a *Ladrón de bicicletas* (1948) y por lo tanto del neorrealismo italiano.

Considero importante recordar que de acuerdo a la teoría de los discursos sociales, la cual funda mi marco metodológico, no es posible aislar un discurso de las condiciones en las cuales se produce, ya que la red semiótica es infinita y los discursos se entrelazan unos con otros. Por lo tanto, en el caso de existir una influencia del discurso crítico de Bazin sobre mi discurso-objeto (el filme *Roma*), esta se podría presentar de manera voluntaria o involuntaria. Quiero decir con esto que de comprobar la existencia de huellas del discurso crítico de Bazin en el filme *Roma*, dichas huellas no implican necesariamente un contacto directo del realizador Alfonso Cuarón con el discurso de Bazin.

### 4.1 Puesta en escena

En su análisis de *Ladrón de bicicletas*, Bazin identifica la desaparición de la puesta en escena como una característica esencial del neorrealismo. Por desaparición de la puesta en escena, entiende la inexistencia, para el espectador, de todo el mecanismo productivo del filme. A su vez, esa desaparición opera en el sentido de potenciar el realismo cinematográfico.

Ahora bien, la puesta en escena se conforma por varios elementos del lenguaje cinematográfico que en conjunto contribuyen a lograr el estilo estético propio del neorrealismo. En este sentido, está conformada por todos los elementos que permitan mediar para reconstruir la realidad, en detrimento del montaje, como lo son: a) decorados, b) desempeño actoral, c) encuadres, planos y movimientos de cámara, d) profundidad de

campo, e) iluminación, f) vestuario, g) diálogos y h) sonido.

Por consiguiente, a partir de la identificación de las categorías desarrolladas en el capítulo 3 y de la información obtenida del análisis de la muestra de las 14 escenas y secuencias seleccionadas,<sup>9</sup> procederé al análisis en *Roma* de cada categoría con el fin de constatar, o no, la influencia del discurso crítico de Bazin en el discurso fílmico que nos presenta Cuarón.

Esto me permitirá confirmar si existe un acercamiento a la “desaparición de la puesta en escena” expuesta por Bazin y por lo tanto a la identificación —o no— de huellas en la superficie significativa de *Roma*; huellas que me remitan a uno de los postulados fundamentales a los que hace referencia Bazin en el análisis del filme *Ladrón de bicicletas* y, por tanto, al neorrealismo italiano.

#### 4.1.1 Decorados

Desde la concepción que expone Bazin en su estudio acerca de la obra *Ladrón de bicicletas*, los *decorados reales* responden al uso de locaciones verdaderas, no habiendo una sola escena rodada en estudio. En este sentido, la utilización de decorados verdaderos se corresponde a uno de los postulados fundamentales del neorrealismo italiano a los que hace referencia el autor y que caracterizan a los filmes más emblemáticos de dicha corriente.

No obstante es preciso señalar que si bien para Bazin los decorados neorrealistas tienen que ser reales, debido a que *Roma* es un filme de época (ambientado en los años setenta) rodado en 2018, he recurrido a una adaptación del criterio y por eso he tomado la conceptualización propuesta por Marcel Martin (2002), ya que contempla tanto decorados verdaderos como reconstruidos. Entiendo que en dicha clasificación los *decorados realistas* son los que más se aproximan a la conquista estética de la realidad planteada por Bazin en su análisis.

Desde la concepción de Martin (2002), los *decorados realistas* responden a una representación lo más auténtica y objetiva posible de la realidad y comprenden tanto los decorados preexistentes como los construidos al aire libre, en estudio o en sus dependencias.

---

<sup>9</sup> Véase análisis de escenas y secuencias en Anexo.

Según la categorización realizada y teniendo en cuenta la muestra de escenas y secuencias analizadas,<sup>10</sup> he podido identificar en *Roma* (2018) *decorados reales y realistas*. En la muestra se puede constatar la utilización de nueve decorados diferentes conformados por: a) la casa de la familia, b) las calles de la ciudad, c) La Casa del Pavo, d) el cine Metropolitan, e) el motel, f) el campo de entrenamiento, g) la mueblería, h) el centro médico, i) la playa; de estos, algunas locaciones son reales y otras se corresponden a decorados realistas.



F1. Fotograma de *Roma* (2018). Participant Media y Esperanto Filmoj<sup>®</sup>.<sup>11</sup>

Al hablar de decorados *realistas* debo mencionar *la casa de la familia* (F1), en la cual trabaja y vive Cleo. Debido a que el lugar original estaba muy cambiado, se buscó una localización cercana con la finalidad de reproducir la casa familiar exactamente como lucía en los años setenta, desde su fachada hasta el interior, con todas sus particularidades. Es un decorado relevante ya que es allí donde transcurre buena parte del filme.

Otras localizaciones exteriores realistas fueron reconstruidas a partir de material y fotografías de la época, como son *las calles de la ciudad* (F2).

La necesidad del autor por otorgar consistencia a cada uno de sus recuerdos a través del cuidado de los detalles, llevaron al equipo de diseño de producción, a reconstruir un fragmento de la ciudad donde acontece gran parte de la historia (Martínez, Ivars y Roselló, 2020, p. 23).

---

<sup>10</sup> Véase análisis de escenas y secuencias en Anexo.

<sup>11</sup> Todos los fotogramas que se exhiben en este trabajo (F1 a F31) así como los que constan en el Anexo son cortesía de Participant Media y Esperanto Filmoj<sup>®</sup>. Derechos reservados.

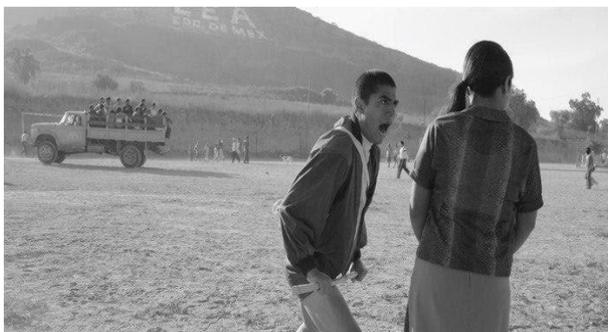


F2

De igual forma ocurre con las escenas del *motel* adonde asisten Cleo y Fermín después del cine (F3) y *el campo de entrenamiento de artes marciales* en el que practica Fermín, y al que Cleo va en su búsqueda (F4).



F3



F4

*El centro médico* (F5), donde Cleo da a luz, también se ubica entre los decorados identificados como *realistas*, debido a que fue reconstruido. Según señala el propio Cuarón en una entrevista a Fernanda Solórzano (2018), “el terremoto del 85 derrumbó casi todo el Centro Médico. Nosotros encontramos el único edificio que había permanecido de pie y que se usaba de bodega”.



F5

Lo mismo sucede con *la tienda de muebles* (F6 y F7), identificada como decorado *realista*, a la cual concurren doña Teresa y Cleo a comprar la cuna del bebé durante la escena del Halconazo. Cuarón se inspiró en esa escena tomando como referencia una fotografía de la época en la que aparecía la mueblería de fondo mientras ocurría la represión de los estudiantes en la calle. Debido al cambio que había sufrido el lugar, con el paso de los años, este fue reconstruido casi por completo.



F6



F7

En lo que respecta a los *decorados reales* puedo mencionar *el cine Metropolitan* (F8), que aún existe y funciona como teatro, adonde Cleo iba los domingos, su día libre. Las escenas que transcurren dentro y fuera del cine son un gran ejemplo de la implicancia que

ha tenido esta ambientación realista en el filme: la proyección en la sala de la película seleccionada, así como la presencia de los vendedores en la entrada y los productos que ofrecen; cada detalle respalda a la época.



F8

Algo semejante ocurre con *La Casa del Pavo* (F9) a la que Cleo asiste junto con Adela (Nancy García) a comer “tortitas” antes del cine, casa de comidas que existe aún en la actualidad.



F9

Entre los *decorados reales* naturales también puedo identificar *la playa*, donde transcurre la escena del plano secuencia en la cual Cleo salva a los niños y se produce el clímax (F10).



F10

Si bien las locaciones mencionadas son reales, tanto las fachadas como el interior han sido ambientados de acuerdo a cómo lucían en los setenta; de esta forma son adaptadas a la época en la que está orientado el filme, apelando siempre al realismo de los espacios donde transcurre la vida cotidiana de los personajes.

Está claro que *Roma* (2018) es una superproducción que se podía permitir una previa investigación, la transformación de espacios, todo lo que hiciera falta para cumplir al milímetro con el realismo que buscaba Cuarón. En este sentido, especialmente la casa y las calles de la ciudad son fundamentales durante todo el filme, pues es allí donde transcurre la cotidianidad de la historia y porque los elementos que en ellas se aprecian han sido escogidos minuciosamente. No se trata de falsear la realidad, sino de recrearla, estableciendo el entorno en el cual transitan los personajes. Por ejemplo, el auto Ford Galaxie de Antonio es representativo de la época en la que transcurre la película, por ser el medio de transporte al que accedían personas con cierto estatus social. En el caso de la escena en que toda la familia se encuentra reunida mirando un programa de televisión, este se corresponde a uno real emitido en el año en el que transcurre la historia. Asimismo la ambientación de la casa —muebles, televisor, radio y los objetos de decoración— son todos de época, y retratan a una clase social determinada, por lo que contribuyen fielmente a respaldar la historia.

Luego de lo expuesto puedo constatar que dentro de las nueve locaciones donde se desarrollan las escenas y secuencias que conforman la muestra tres corresponden a *decorados reales* (La Casa del Pavo, el cine Metropolitan y la playa) y seis a *decorados realistas* (la casa, las calles, la mueblería, el centro médico, el campo de entrenamiento, el motel).

### **La identificación de la huella**

Teniendo en cuenta la identificación de los decorados y su clasificación, se puede concluir que hay una preponderancia de *decorados realistas* sumada a una utilización de *decorados reales*. Los *decorados realistas* tienen la intención de ubicarnos en tiempo y espacio, en un contexto determinado, recurriendo para ello a la reconstrucción objetiva de una época a partir de los recuerdos del director, de documentos históricos y de fotografías.

Lo cierto es que si bien hay una inclinación —por parte del realizador— a la utilización de decorados reales, esto no es posible en su totalidad por referirse a un filme de época que ha implicado hacer uso de locaciones que ya no existen, o han sido transformadas casi por completo. Sin embargo, hay un esfuerzo por intentar reconstruir los decorados

preexistentes de forma fidedigna, incluso respetando su ubicación, de manera tal que la historia sea vista con absoluta objetividad. Cabe señalar que Cuarón podría haber optado por reconstruir todos los decorados en estudio, y no rodar ni una sola escena en la localidad de Roma, lugar donde transcurre la historia y que da nombre al filme. Pero hay una intención, directa o indirecta, por parte del director de acercarse a una de las exigencias impuestas por el neorrealismo italiano en cuanto a la puesta en escena, la de filmar en lugares reales. Es así que hay una decisión de Cuarón de renunciar a los estudios y optar por los escenarios exteriores naturales, las locaciones reales y la reconstrucción de decorados preexistentes en sus dependencias originales.

Por lo tanto, podría afirmar, siguiendo lo señalado por Bazin (1990) sobre cómo el cine neorrealista había impuesto dentro de sus condiciones de trabajo los decorados verdaderos, que *Roma* se aproxima a estas condiciones de trabajo vinculadas al realismo.

En conclusión, el filme presenta los primeros puntos de contacto con el discurso crítico de Bazin y con uno de los postulados fundamentales del neorrealismo italiano. A partir de estos puntos de contacto, de estas “marcas”, puedo comprobar la existencia de *huellas* de dicho discurso crítico en la superficie significativa de *Roma*. Lo que se ve confirmado también a partir de otras fuentes de las que se nutre la investigación, como las entrevistas brindadas por el propio director a diferentes medios.

#### **4.1.2 Desempeño actoral**

En cuanto al *desempeño actoral*, en esta categoría se habían contemplado dos perspectivas fundadas a partir del discurso de Bazin sobre el filme *Ladrón de bicicletas*, ya que el autor plantea dos puntos de vista en cuanto a una concepción del cine sin actores: a) filme totalmente sin actores profesionales o b) predominancia de actores no profesionales.

En este punto es preciso dar cuenta del hecho de que Cuarón, a la hora de realizar *Roma*, opta en su mayoría por actores no profesionales. El director pretendía así que los intérpretes no llegaran al set con ideas preconcebidas, sino que se fueran formando a medida que transcurría el rodaje.

Cleo (Yalitza Aparicio), protagonista del filme, fue seleccionada por no tener experiencia en actuación, por sus cualidades étnicas y rasgos indígenas, así como por hablar su lengua madre, el mixteco, como lo hace también el personaje de Adela (Nancy García). Cuarón señaló en una entrevista:

La búsqueda de la actriz que interpretara este difícil papel, tardó ocho meses. El director de reparto, Luis Rosales, viajó por todo el sur de México para hacer audiciones a más de tres mil mujeres en ciudades y pueblos. Yalitza Aparicio se presentó a una audición en un pueblo en Oaxaca (Valdez, 2018).

En el mismo casting fue seleccionada Nancy García, quien interpreta a Adela y quien era amiga de Yalitza Aparicio (Cleo) en la vida real. El hecho de que ambas intérpretes compartieran sus orígenes y su lengua materna, el mixteco, permitió establecer un vínculo de cercanía entre ambos personajes durante todo el filme y de lejanía con los integrantes de la casa familiar en la que transcurre la historia.

Como dato no menor, es importante mencionar la similitud de abordaje de Cuarón y De Sica a la hora de buscar a sus protagonistas tanto para *Roma* como para *Ladrón de bicicletas*. Bazin destaca que a De Sica le llevó mucho tiempo encontrar a los actores principales (el obrero y su hijo). Asimismo señala: “La interpretación de este obrero implica tantas dotes físicas, de inteligencia, de comprensión de las directivas del realizador, como pueda tener un actor experto” (Bazin, 1990, p. 336).

En el caso de Cuarón, la búsqueda de su protagonista también implicaba caracteres precisos, como sus rasgos y representación de raza, pero además debía poder encarnar, siguiendo sus directivas, a una mujer sola, silenciosa, vulnerable e inexpressiva, alejada de su familia y dedicada por completo al trabajo. Para Cuarón, “hay una manera en la que se percibe a ciertos personajes, que son personajes invisibles. Y lo son en el sentido de que no tienen voz” (Solórzano, 2018). De esta forma, hay una intención explícita por parte del director, expresada en varias entrevistas, de no ceder ante el estereotipo comercial impuesto por el cine hollywoodense, en el cual la protagonista tiene que ser el personaje fuerte. Las cualidades de Yalitza Aparicio, en particular su falta de experiencia en actuación, le permitieron naturalmente interpretar a Cleo. Este hecho, además, resultó ser una virtud, ya que le daba naturalidad a la representación, algo que buscaba Cuarón; es decir, que los actores no contaran con una carga previa, sino que esa virginidad interpretativa les permitiera encarnar al personaje viviéndolo.

De la misma manera fueron seleccionados quienes personificarían a Fermín, Teresa, Antonio y los niños de la familia; ninguno de ellos contaba con experiencia en actuación. En el caso de los integrantes de la familia, dicha selección responde tanto al parecido físico, a

recuerdos del director y a fotografías de la época, como a sus cualidades naturales para la interpretación.

Asimismo, en las escenas rodadas en las calles de la ciudad, la salida del cine, el paisaje de la pobreza urbana y la escena del Halconazo, entre otras, se utilizaron centenares de extras, que fueron elegidos en un casting que se ajustaba a ciertos criterios demográficos, dependiendo de la clase social de los personajes y su función en la historia. De esta manera Cuarón buscaba representar a las diferentes etnias: mestizos, indígenas, criollos y blancos, con la finalidad de retratar la población de la época, algo que le da un valor aún más realista al filme y que se presenta también en el neorrealismo italiano.

Ahora bien, la única actriz profesional con la que cuenta esta obra cinematográfica es Marina de Tavira, quien interpreta a doña Sofía, una mujer caucásica, distinguida, de clase media-alta, madre de familia y patrona de Cleo. Cuarón (2020) sostiene que le resultó más difícil trabajar con ella, por ser actriz profesional, que con el resto de los no actores. De Tavira, acostumbrada a preparar sus personajes, se encontró con que en el filme *Roma* había una forma de trabajo diferente, ya que ante la ausencia de guion debía dejarse llevar por las indicaciones del director, situación que le resultó compleja y que, en cambio, para el resto de los actores no profesionales resultaba más natural y les permitía una “interpretación” más espontánea.

Debo señalar que es en el contexto de México y en el contraste entre clase y raza, que pretende establecer el director, que se sostienen sus decisiones en cuanto a la elección de los personajes y respecto a no trabajar con actores profesionales, a excepción de Marina de Tavira (doña Sofía).

### **La identificación de la huella**

Teniendo en cuenta lo expuesto, y utilizando información brindada por el propio director en varias entrevistas, así como en el documental *Camino a Roma* (2020), puedo asegurar que en esta obra cinematográfica hay predominancia de actores no profesionales, salvo por la actriz Marina de Tavira.

Lo cierto es que a Cuarón, al principio, no le importaba si los seleccionados eran actores profesionales o no, pues buscaba a la persona idónea; se tenían que parecer a las fotografías de los personajes que debían interpretar, tener cualidades específicas, pero —a fin de cuentas— que fueran lo que son (Cuarón, 2020). Luego, al encontrarse con los intérpretes

que se ajustaban a lo que él buscaba, notó que en su totalidad eran en realidad personas tomadas de la vida real, sin experiencia alguna en actuación.

Es así como Cuarón indirectamente parece coincidir con las afirmaciones de Bazin cuando este señalaba “que ciertos sujetos tratados con un cierto estilo no pueden ya hacerse con actores profesionales” (1990, p. 337). Parecería que Cuarón, de la misma forma que De Sica y Visconti, va en busca de “un cine sin interpretación, [...] hasta tal punto que el hombre se ha identificado con el personaje” (Bazin, 1990, p. 336). Es debido a esto que logra encontrar en su casting a las personas que, completamente alejadas del rubro de la actuación, cumplen con sus máximas expectativas: identificarse con el personaje, haciendo que los espectadores no los vean como actores, sino como a los verdaderos protagonistas de la historia.

Se podría concluir, entonces, que la decisión por la que optó Cuarón, en cuanto a que los personajes fueran en su mayoría tomados de la vida real, se aproxima al realismo buscado por De Sica y que Bazin define como un ejemplo de “cine puro”.

Por lo tanto, es a partir de esta aproximación que puedo constatar la presencia de *huellas* del discurso crítico de Bazin en la superficie significativa del filme *Roma*, y por ende huellas del neorrealismo italiano, al identificar un acercamiento a uno de sus postulados más emblemáticos.

#### **4.1.3 Encuadres, planos y movimientos de cámara**

En lo que refiere a los encuadres, planos y movimientos de cámara, Bazin (1990) sostiene que el uso que se les da en un filme debe resaltar el realismo cinematográfico, lo que él reconocía en la mayoría de las películas neorrealistas. Es habitual que en dichas producciones se usen *planos largos* con lentos movimientos de cámara en los que se respete el tiempo en el que se desarrolla la acción. El neorrealismo, además, se caracteriza por el uso de *planos fijos y abiertos*, o llamados *planos generales*, con una angulación de cámara normal al nivel de la mirada. También se utilizan *panorámicas*, que acompañadas por la profundidad de campo permiten priorizar la puesta en escena por sobre el montaje. Asimismo los *planos secuencia* o *planos de larga duración* permiten apreciar los acontecimientos de principio a fin sin fragmentarlos; de esta manera el espectador ya no accede a una realidad recortada.

En relación a *Roma*, puedo señalar que existe una coherencia a lo largo de todo el filme sobre las elecciones tomadas por el realizador en referencia a los planos utilizados, la angulación, así como los movimientos de cámara.

Para comenzar, tomando como referencia la muestra de escenas y secuencias analizadas,<sup>12</sup> procederé a identificar los encuadres, planos y movimientos de cámara utilizados por Cuarón que coincidan con el uso realista mencionado por André Bazin, y que caracterizan a los filmes neorrealistas, para luego concluir si *Roma* presenta o no huellas del discurso crítico del autor. Para ello identificaré en el filme *Roma* la presencia de: a) planos generales, b) planos fijos, c) panorámicas, d) planos secuencia, e) una angulación normal al nivel de la mirada; todos los que —como he esgrimido anteriormente— caracterizan al neorrealismo.

Cuarón optó, en su mayoría, por planos generales o abiertos, con la intención de adentrarnos en el mundo de *Roma*. La utilización de los *planos generales* ha sido identificada en las 14 escenas y secuencias que fueron analizadas; su duración permite apreciar todo el contexto donde se insertan los personajes, y son acompañados por planos fijos, panorámicas o *travellings*.

Con el uso del plano general Cuarón pretende introducirnos en la historia, de modo tal que tanto el entorno como los personajes se observen en su conjunto, en un mismo grado de importancia. Un ejemplo de lo dicho se observa en la escena que da inicio al filme, en la que mediante un plano general la cámara descubre a Cleo limpiando el patio de la casa donde trabaja (F11), ubicando así a nuestra protagonista en su entorno. A su vez, en otra escena, podemos ver a Cleo y Adela cuando se dirigen a La Casa del Pavo (F12), donde a través de un plano general y un *travelling* lateral el director nos permite observar a los personajes y el contexto por el que transitan, las calles de la ciudad. Entiendo que este es un primer punto de contacto con los elementos mencionados por Bazin y utilizados en general por los filmes neorrealistas, ya que los planos generales con profundidad de campo nos permiten ver el universo fílmico donde se desarrollan los acontecimientos y captar al personaje en su entorno con total naturalidad.

---

<sup>12</sup> Véase análisis de escenas y secuencias en Anexo.



F11



F12

Por otra parte, con referencia a los movimientos de cámara, pude identificar la presencia de: a) planos fijos y b) planos panorámicos.

Los *planos fijos* —donde no hay movimientos de cámara— se observan en todas las escenas y secuencias seleccionadas y luego analizadas. En general son parte de planos generales de larga duración o escenas que integran también panorámicas o *travellings* laterales. Un ejemplo de este tipo de plano es la escena 9, donde Cleo se retira del hall hacia la cocina luego de que doña Sofía le grite y le pida que se vaya del lugar (F13).



F13



F14

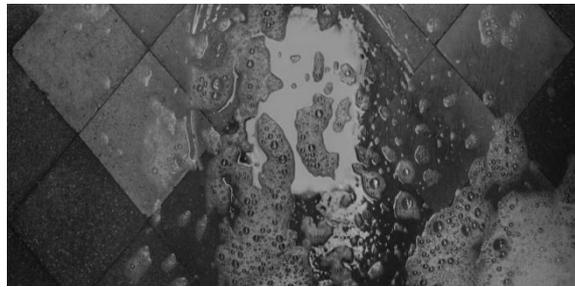
A su vez identifiqué un plano fijo de larga duración (3 minutos y 30 segundos) en la escena que transcurre en la sala del cine, donde Fermín abandona a Cleo durante la proyección del filme al enterarse del embarazo (F14). La función de este plano entiendo que es la de permitirnos ver la acción de principio a fin, respetando el espacio y el tiempo en que se desarrolla. Los planos fijos identificados en *Roma* son otra cualidad que resalta Bazin en su análisis de los filmes neorrealistas. En dichos filmes la utilización de planos generales con profundidad de campo permitía —al igual que lo hace en *Roma*— que los planos fijos pudieran sostenerse por más tiempo y dejar que los sucesos fueran observados en su totalidad, de principio a fin, sin la necesidad de movimientos de cámara. Tomando como ejemplo el filme de Visconti *La tierra tiembla* (1948), Bazin señala: “Los planos son a menudo fijos, dejando a los hombres y a las cosas entrar en el cuadro y situarse” (1990, p. 320).

Por otro lado, las *panorámicas* se hacen presentes casi en la totalidad de las escenas y secuencias seleccionadas y analizadas —en 12 de las 14—. En este caso podemos hablar de “panorámicas puramente descriptivas, que tienen por objeto explorar un espacio” (Martin, 2002, p. 58). Estas panorámicas descriptivas, por lo general horizontales, cumplen también la función de seguimiento de uno o más personajes. Son muy utilizadas para seguir a Cleo mientras realiza las tareas en el hogar, aunque muchas veces se sustituyen por *travellings*, ya que el plano requiere de otro tipo de movimientos más largos y para esto es necesario el desplazamiento de la cámara. En cuanto a la técnica del relato en los filmes neorrealistas, Bazin afirma: “La cámara debe estar tan dispuesta a moverse como a inmovilizarse” (1990, p. 306).

Al igual que en los filmes neorrealistas, las lentas panorámicas permiten descubrir el entorno de los personajes así como realizar su seguimiento; lo que me da la posibilidad de establecer en *Roma* otro punto de contacto con los postulados propuestos por Bazin. Incluso el crítico francés señala la elección estética particular de Visconti en *La tierra tiembla*, quien utiliza “una panorámica muy particular, desplazándose lentamente sobre un amplio sector.

Es el único movimiento de cámara que se permite, excluyendo por tanto todo travelling y, por supuesto, todo ángulo anormal” (Bazin, 1990, p. 320).

Otra característica del filme *Roma* es el uso de *planos secuencia*, o “tomas de larga duración”, con movimientos lentos, como el que se aprecia al principio de la película y que tiene una duración de 4 minutos y 24 segundos. Se inicia con un plano detalle de las baldosas del patio para luego, lentamente, ubicarnos en el universo del filme, que es el universo de Cleo; en esta secuencia, la cámara se mueve de manera casi imperceptible (F15). Los planos secuencia, así como la profundidad de campo, intentan introducir al espectador en el espacio, respetando la duración de las acciones de los personajes y de los acontecimientos que se presentan, “tienden a dar una imagen cada vez más objetiva y realista de los acontecimientos y su entorno físico” (Martin, 2002, p. 256).



F15

Si nos ajustamos a la información obtenida del análisis, puedo afirmar que de las 14 escenas y secuencias analizadas, seis contienen dentro de su desarrollo un plano secuencia o plano de larga duración.

Otro de los planos de gran duración que puedo reconocer de la muestra seleccionada es el que se encuentra en la escena 11, donde Cleo da a luz a su hija muerta. Con una duración de 4 minutos y 11 segundos, es una de las escenas de mayor carga dramática y psicológica por el contrapunto o contraste que se genera entre la imagen de Cleo en la cama y la de los médicos tratando de reanimar a su bebé (F16).



F16

Incluso la escena identificada como clímax (F17) está compuesta por un solo plano continuo de 5 minutos y 29 segundos, conformado por diferentes movimientos de cámara y encuadres, sin cortes de plano. La escena fluye al igual que en el cine directo, donde parece que nada estuviese planeado, y el plano secuencia vuelve a sustituir al montaje, brindándonos un plano continuo perfectamente objetivo.

De esta manera puedo establecer otra coincidencia dentro del uso estilístico que plantea Bazin, y caracteriza al neorrealismo italiano, con mi objeto de estudio. Como señala Bazin (1990), el plano secuencia realizado con profundidad de campo integra el montaje a su plástica, utilizado para establecer una continuidad entre una escena y otra. Para el autor, “el más ‘esteta’ de los neorrealistas”, como llamaba al director Luchino Visconti, plasmaba la intención fundamental de todo su estilo en *La tierra tiembla*, “un filme casi únicamente compuesto de planos-secuencia en los que la preocupación por abrazar la totalidad de la escena se traducía en la profundidad de campo y en unas interminables panorámicas” (Bazin, 1990, p. 97).



F17

De esta manera, y utilizando estos planos de gran duración, Cuarón pretende que las imágenes se configuren por sí solas representando la realidad, que fluyan, respetando los tiempos y espacios sin fraccionarlos, sustituyendo de esta manera al montaje. Para Marcel Martín, “hoy la profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del plano secuencia (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta” (2002, p. 209).

Si bien Cuarón tenía vasta experiencia en la utilización de planos secuencia en sus filmes anteriores, remarca que en *Roma* fue más riguroso en mantenerlos, con planos abiertos que tienen como fin el de retratar un momento de “verdad” (Cuarón, 2020). No pretende dar prioridad al contexto o a los personajes, sino crear una unidad entre ambos, donde el acontecimiento se desarrolla con toda su naturalidad, respetando el tiempo y espacio, y los

personajes fluyen en él. La elección estética de Cuarón en *Roma* se asemeja a la postura planteada por Bazin, respecto a cómo los planos secuencia acompañados de la profundidad de campo permiten al espectador un mayor acercamiento a la realidad.

Otro elemento que considero importante son los ángulos de toma utilizados en *Roma*, y en tal sentido puedo afirmar que a lo largo del filme se aprecia una *angulación normal al nivel de la mirada*, lo que realza el realismo que pretende el director y muestra similitud con la propuesta neorrealista expuesta por Bazin. Esta angulación normal predomina en casi la totalidad de los planos que conforman las escenas y secuencias analizadas, excluyendo todo ángulo anormal que pueda desnaturalizar el realismo al que aspiraba Bazin. Respecto a los filmes neorrealistas, el autor afirmaba: “Casi todo se hace a la altura del ojo o a partir de puntos de vista concretos como son un techo o una ventana” (Bazin, 1990, p. 306).

### **La identificación de las huellas**

Es importante recordar que Bazin (1990) tenía predilección por las películas que mostraban la “realidad objetiva”, algo que encontraba en el cine-documental y en los filmes neorrealistas. Bazin anota que en muchas obras neorrealistas la profundidad de campo, los planos abiertos, así como lo que él denominaba “continuidad verdadera”, conseguida a través de la puesta en escena, eran elementos claves que le otorgaban realismo a la escena, dejando de lado todo tipo de efectos visuales.

De lo presentado —en este punto y de acuerdo a la muestra— puedo afirmar que Alfonso Cuarón utiliza planos fijos, planos generales, planos secuencia o planos de larga duración, una angulación normal a la altura de la mirada, así como panorámicas con movimientos de cámara lentos para seguir al personaje en su contexto, estilo que se aproxima al cine-documental, donde la realidad se manifiesta objetivamente frente a la cámara. Sumado a esto, puedo aseverar que el realizador no ha optado por elecciones técnicas como el zoom u otros artificios que desnaturalicen el realismo de la historia.

Es así como notamos en *Roma* algunos de los postulados de André Bazin, aquellos que responden a una cuantificación de la técnica —identificada en la muestra del filme—, y que también responden a la utilización de los planos ya descritos en párrafos anteriores que conforman un “estilo estético”, permitiendo que la imagen se acerque a la realidad, afirmando así la influencia del neorrealismo italiano en el filme. De esta manera, *Roma* se acerca a la

estética propuesta por el neorrealismo que desarrolla Bazin en su análisis del filme *Ladrón de bicicletas*.

Bazin indica que:

Si el acontecimiento se basta a sí mismo sin que el director tenga necesidad de esclarecerlo, gracias a los ángulos o las posturas de la cámara, es que ha obtenido esa luminosidad perfecta que permite al arte mostrarnos una naturaleza que finalmente se le parece. Por eso la impresión que nos deja *Ladrón de bicicletas* es de constante “verdad”. (Bazin, 1990, p. 338).

Al igual que en *Ladrón de bicicletas*, en *Roma* los sucesos se bastan por sí mismos sin que Cuarón tenga que clarificarlos, y esa posibilidad de mostrar una realidad lo más cercana se hace posible debido a que las elecciones técnicas del director se conjugan de tal manera que nos dan una impresión “de constante verdad”.

A modo de conclusión, puedo constatar que he identificado huellas del discurso de Bazin en el filme *Roma*. En otras palabras, puedo afirmar la influencia del discurso crítico de Bazin en la superficie significativa de *Roma*, por haber identificado en la configuración de la puesta en escena (encuadres, planos y movimientos de cámara) *huellas* que me remiten al discurso de Bazin y por lo tanto al neorrealismo italiano.

#### **4.1.4 Profundidad de campo**

Para Bazin “la profundidad de campo es el mejor medio para hacer resaltar la estructura realista de una escena en detrimento del montaje” (1990, p. 12). El autor considera que no solo es la forma más efectiva de hacer resaltar una escena, sino que contribuye a establecer relaciones entre el espectador y la imagen, permitiéndole obtener una imagen con un contenido y una estructura más próximos a la realidad.

En este sentido, debo señalar también lo expuesto por Martin cuando afirma que “la asimilación de la profundidad de campo quizás ha marcado para el cine contemporáneo la suprema conquista de su autonomía, pues acentúa la estilización de la representación de lo real” (2002, p. 186).

A continuación, trataré de identificar en las generalidades de *Roma* cómo es utilizada la profundidad de campo por parte de Cuarón, exponiendo algunos ejemplos de la muestra

seleccionada, con el fin de comprobar la existencia, o no, de huellas del discurso de Bazin en el filme.

*Roma* aborda una temática cotidiana y comprensible por cualquier persona que la mire, y la profundidad de campo pretende contribuir a la imagen, a expresar al máximo su realismo. Esa impresión de documental que deja este filme es el logro de toda una estética ensamblada por las múltiples elecciones que hace el realizador, y la gran profundidad de campo es al parecer la razón de ser de todo el resto de los elementos que componen su lenguaje cinematográfico.

Esta representación de lo real, que se observa durante todo el filme, se asemeja a la concepción propuesta por Bazin y se logra gracias a que Cuarón opta por permitirnos observar en cada plano el entorno en el que se desarrolla la acción. En otras palabras, nos deja ver con total nitidez a los personajes hablando cerca de la cámara mientras que la profundidad de campo nos muestra todo el contexto del lugar en el que están, capturando así la imagen tal cual se vería en la vida real. Este es el caso de la escena en la que Cleo y Fermín conversan en la puerta del cine (F18). En profundidad de campo podemos ver a Adela y Ramón (Juan Guerrero Mendoza) esperando por ellos, así como todo lo que los rodea, a las personas entrando o saliendo del cine o a los vendedores; de manera tal que accedemos a los personajes y su entorno.



F18

Otro ejemplo que puedo tomar del filme es la escena de la despedida de Sofía y Antonio en la calle. Mientras estos interactúan, se puede observar claramente en segundo plano a Cleo con el pequeño Pepe esperando en la vereda (F19).



F19

En la secuencia del Halconazo se observa en primer plano a una chica sosteniendo un cuerpo y gritando por ayuda, mientras en segundo plano, con total claridad, se puede ver a Teresa e Ignacio intentando llevar a Cleo hacia el auto (F20).



F20

Vale aclarar que el uso que hace Cuarón de la profundidad de campo no siempre está justificado por su intención de mostrar una acción que ocurre en segundo plano, sino que su elección se mantiene durante todo el filme con el propósito de que apreciemos la imagen en su totalidad, lo que se asemeja a la utilización realista de la profundidad de campo propuesta por Bazin.

De la misma manera, en la escena de La Casa del Pavo, Cleo y Adela comen en la barra mientras charlan, y en profundidad de campo se puede ver todo el lugar, al resto de los comensales e incluso el movimiento de la calle a través de la puerta de entrada (F21).



F21

### **La identificación de la huella**

Mediante los ejemplos expuestos, puedo afirmar que la profundidad de campo logra captar, junto con los planos de larga duración o planos secuencia, la esencia de la historia y otorgar al filme *Roma* el “estilo realista” que busca el realizador, dejando al montaje en segundo plano. La representación del mundo en el filme se deja ver por completo, los “segundos planos sociales” —como los llama Bazin— nos permiten ver todo un contexto y a todos los personajes inmersos en él, con total claridad. Se permite, entonces, observar varias acciones a la vez, aprovechando los planos generales fijos o panorámicos con movimientos lentos de cámara, para mostrarnos el mundo de *Roma* en su completitud.

Por consiguiente, puedo concluir que hay un uso realista de la profundidad de campo durante todo el filme, semejante a lo que propone Bazin, que acerca al espectador a una imagen más próxima a la realidad, dándole la posibilidad de asumir una actitud más activa para apreciar el universo de *Roma* en su totalidad y con absoluta nitidez. Es decir que este manejo de la profundidad de campo identificada en el filme permite constatar la presencia de *huellas* del discurso crítico de Bazin en *Roma*.

#### **4.1.5 Iluminación**

Dentro de la “desaparición” de la puesta en escena a la que hacía referencia Bazin respecto a *Ladrón de bicicletas* —por la que parece referir a que toda su composición es realista— podemos incluir el uso de la iluminación, la que junto con los demás elementos que la componen permite obtener una imagen lo más cercana a la realidad. De esta manera, al igual que el resto de los filmes neorrealistas de la época, *Ladrón de bicicletas* se rodó fundamentalmente con luz natural, teniendo en cuenta que se filmó utilizando escenarios verdaderos, tanto en las calles como en espacios de la ciudad. Al ser un filme en blanco y negro, era fundamental conservar el realismo de las sombras y de las diferentes tonalidades de

grises. Es importante recordar que el neorrealismo manifiesta un rechazo ante el expresionismo y el uso exacerbado, melodramático y artificial de la luz. Existía una preocupación, por parte de los realizadores, por un uso realista de la iluminación, que brindará la sensación de verdad y objetividad.

Por lo expuesto anteriormente, trataré de identificar en *Roma* la existencia de un uso realista de la iluminación, proveniente de la luz natural o de artefactos lumínicos que estén justificados por la diégesis del filme, para comprobar si existe o no influencia, en este punto, del discurso de Bazin y por lo tanto del neorrealismo italiano.

La iluminación es uno de los elementos más importantes dentro de la puesta en escena; en *Roma* su utilización, sea interior o exterior, siempre está justificada por la diégesis, o sea el universo en el que transcurre la narración, contribuyendo al realismo de este.

A partir de la muestra de escenas y secuencias analizadas, rodadas en exteriores de día, puedo observar el uso de la luz natural que es acompañada seguramente por pantallas reflectoras; no hay una dramatización artificial de la iluminación ni se utiliza de manera que no sea realista. En este punto, por su preponderancia, es importante mencionar las escenas en las calles de la ciudad, el campo de entrenamiento donde Cleo va en busca de Fermín, la playa, el patio de la casa, todas rodadas en locaciones exteriores de día.

En el caso de las escenas nocturnas, tanto en exteriores como en interiores, hay un uso realista justificado por la utilización de artefactos lumínicos que forman parte de la diégesis del filme. Tomando como ejemplo la secuencia 2,<sup>13</sup> donde Antonio llega a la casa en su Ford Galaxie (F22), hablamos de una iluminación exterior de noche; parte de la escena transcurre en el garaje/patio y luego dentro de la casa. En el garaje, por ejemplo, hay planos más oscuros que son iluminados por la luz que proviene de la ventana y la puerta de vidrio que da hacia el interior de la casa, y asimismo por la luz que proviene de los faroles del auto. Como consecuencia, se puede hablar de una iluminación realista donde se podría justificar en cada plano su origen. En el interior de la casa, por ejemplo, los artefactos lumínicos y el televisor proporcionan la luz tenue en la sala.

---

<sup>13</sup> Véase: secuencia 2, Anexo.



F22

Otro ejemplo claro de la forma realista en que es utilizada la luz es la escena interior nocturna<sup>14</sup> en la que Cleo acuesta a los niños y va apagando todas las luminarias de la casa, a excepción de una o dos, para luego retirarse a la habitación que comparte con Adela, donde finalizan la jornada haciendo unos ejercicios a la luz de una vela (F23).



F23

Dentro de este punto podemos mencionar también a la iluminación interior nocturna, en la escena 6, dentro de la sala de cine, donde la luz proviene de la proyección de la película que están viendo los personajes.

Por otro lado, al hablar de la iluminación interior o exterior de día en la casa familiar, se observan grandes ventanales por donde ingresa la luz natural del sol y, aunque es de día, muchas veces se visualiza la luminaria, veladores o artefactos aéreos encendidos dentro de las habitaciones; teniendo en cuenta que es una vivienda muy amplia, con enormes espacios, esto tiene sentido. La luz del sol ingresa a la casa a través de los grandes ventanales de la planta inferior y por la claraboya del techo, permitiendo que ilumine también la escalera, como se

---

<sup>14</sup> Véase: secuencia 3, Anexo.

puede observar en los siguientes fotogramas tomados de una de las escenas de la muestra analizada (F24).<sup>15</sup>



F24

Utilizando como ejemplo un par de fotogramas de escenas diferentes que transcurren en el patio, de día, puedo afirmar que la luz proviene de una fuente de luz natural como es el sol, lo cual permite observar un uso realista y objetivo de las sombras (F25).



F25

Al hablar de la iluminación exterior de día, también puedo mencionar algunos ejemplos tomados de la muestra que constatan un uso natural de la luz. Primeramente, la secuencia<sup>16</sup> en la que Cleo y Adela van al cine con Fermín y Ramón, cuya fuente de iluminación es natural (F26). En segundo lugar, en el comienzo de la secuencia<sup>17</sup> en que la familia regresa de la playa, se observa un plano general de la calle iluminada por el sol, su reflejo en los autos estacionados y las sombras de los árboles que se proyectan en la calle de forma objetiva (F27).

---

<sup>15</sup> Véase: secuencia 14, Anexo.

<sup>16</sup> Véase: secuencia 4, Anexo.

<sup>17</sup> Véase: secuencia 14, Anexo.



F26



F27

En tercer lugar, en la escena<sup>18</sup> de la playa donde Cleo salva a los niños (F28) se puede apreciar la utilización de la luz natural proveniente del sol.



F28

### **La identificación de la huella**

En conclusión, puedo afirmar que la decisión acerca del uso de la iluminación durante todo el largometraje se asemeja a la reacción antiexpresionista sostenida por el neorrealismo italiano desde 1945, respecto a que aquellos filmes dan “realce a las luces uniformes y poco

---

<sup>18</sup> Véase: secuencia 13, Anexo.

contrastadas del tipo de los ‘noticiarios’ y manifiestan un rechazo por la dramatización artificial de la luz” (Martin, 2002, p. 67).

Por lo tanto, teniendo en cuenta que *Roma* (2018) transcurre en locaciones interiores así como exteriores, recurriendo a decorados reales y reconstruidos, puedo constatar que hay una utilización de la iluminación realista. Esto quiere decir que hay un uso objetivo de las sombras justificado por la luz natural o por elementos que pertenecen a la diégesis del filme, similar a lo expuesto por Bazin y que este incluye en su concepto de la desaparición de la puesta en escena. Por consiguiente, puedo afirmar la existencia de *huellas* en la superficie significativa de *Roma*, que remiten al discurso de Bazin y nos direccionan hacia un tratamiento neorrealista de la iluminación.

#### 4.1.6 Vestuario

Desde la concepción de Bazin (1990), el vestuario forma parte de la puesta en escena planificada pero invisible.

Partiendo de la definición de Martin (2002), mi intención es identificar en *Roma*, si existiese, un uso *realista* del vestuario, “conforme a la realidad histórica” (2002, p. 68), por el que recurriendo a documentos de la época se priorice representar la indumentaria de ese tiempo y lugar con exactitud.

Ahora bien, *Roma* es una película de época en la que se intenta reconstruir la realidad de una parte de la sociedad mexicana, especialmente de la localidad de Roma, durante los años setenta. De acuerdo a esto puedo señalar que el filme se preocupa por representar con exactitud el vestuario del año en que se desarrolla la historia, así como por caracterizar fielmente la condición socioeconómica de los personajes. Para lograr el realismo que buscaba Cuarón, al igual que con otros componentes de la puesta en escena, se realizó una investigación previa en la que se recurrió a fotografías y material de la época para reconstruir el vestuario de todos los personajes.

En el caso del vestuario de Cleo (F29), este se corresponde al de una mujer humilde que realiza tareas domésticas, por eso en muchas ocasiones se la puede ver con su túnica de trabajo o con ropa sencilla y zapatillas bajas, ya que el vestuario reafirma su clase social. En cambio, doña Sofía utiliza un vestuario elegante (F30), prendas y vestidos modernos, zapatos de taco, accesorios; siempre está arreglada y es así que desde su indumentaria la podemos identificar con una mujer de clase media-alta.



F29



F30

No solo en el caso de los protagonistas se respeta fielmente el vestuario de la época, sino también en todo el entorno; las personas de la ciudad, los vendedores ambulantes, todos los personajes que incluye el filme utilizan un vestuario acorde al tiempo-espacio en el cual transcurre la historia y a su clase social. De este modo el vestuario cumple en la película una función narrativa descriptiva, indicándonos año, lugar, edad, clase social, sexo, y poniendo en contexto a los personajes, quiénes son y qué lugar ocupan en la historia de forma objetiva. Como en la realidad misma, es la ropa la que identifica ciertos caracteres de un individuo, toma su forma, lo diferencia del resto y confirma su personalidad (Martin, 2002).

### **La identificación de la huella**

Luego de lo señalado anteriormente, y retomando la categorización de Martin (2002), puedo afirmar que el vestuario es utilizado durante todo el filme de forma *realista*, está inspirado en documentos de la época y se preocupa por representar fielmente el año en el que transcurre la historia, así como la edad, la clase social y el género de cada uno de los personajes.

Asimismo puedo concluir que el vestuario contribuye a que la puesta en escena planificada se vuelva invisible, al formar parte de todo un sistema estético presente que contribuye a resaltar una imagen lo más cercana posible a la realidad. Es decir que nos

acercamos a la “desaparición de la puesta en escena” que menciona Bazin (1990), y es por ello que podemos afirmar la existencia de *huellas* del discurso crítico del autor en el filme *Roma*.

#### 4.1.7 Diálogos

Partiendo de las diferencias que establece Marcel Martin (2002) sobre los tipos de diálogos, puedo observar que en el filme *Ladrón de bicicletas* dichos diálogos son *realistas*. Y lo son en el sentido de que tienden a ser cotidianos, a expresarse con naturalidad, claridad y a incluir la palabra improvisada, característica del cine directo, en el que los sujetos frente a determinados acontecimientos tienden a la espontaneidad. Asimismo los diálogos forman parte de la “desaparición de la puesta en escena” a la que hace referencia Bazin, y que gracias al realismo de todos los elementos que la componen se vuelve invisible.

De esta forma trataré de identificar en *Roma* la utilización de diálogos *realistas* con el fin de establecer la existencia, o no, de influencia del discurso de Bazin y por lo tanto de huellas del neorrealismo.

Como elementos de la realidad, los diálogos en *Roma*, al igual que el vestuario, nos ayudan a identificar a un personaje; su voz es parte de su personalidad y del rol que ocupa en la historia. La protagonista, Cleo (Yalitza Aparicio), es una persona por lo general silenciosa, con un tono de voz suave y tímido. El modo de hablar de Cleo y sus diálogos están en sintonía con su personalidad; y lo mismo podemos decir del resto de los personajes. Si bien Cleo tiende a ser una persona reservada, medida en sus palabras, sus diálogos se identifican con su personaje y reafirman su personalidad. Sabemos, por sus rasgos, que tiene origen indígena, pero además lo reafirmamos cuando habla con Adela en mixteco, o les canta canciones a los niños en su lengua madre. Para Martin “el hecho de que los personajes hablen en su lengua materna acrecienta considerablemente la credibilidad de la historia y permite escenas impregnadas de un conmovedor simbolismo” (2002, p. 188).

De igual forma ocurría en el caso del filme neorrealista *La tierra tiembla* (1948) de Visconti, en el que los personajes hablaban en su dialecto siciliano, totalmente indescifrable para el resto de los italianos (Bazin, 1990). Sin embargo, a diferencia de Visconti, Cuarón opta por sacrificar el estilo fotográfico e incorporar los subtítulos (F31), lo que permite la comprensión de todos los diálogos sostenidos entre Cleo y Adela en mixteco. En relación a la elección de Visconti, Bazin señala que “su voluntad de no sacrificar nada a las categorías

dramáticas tiene una consecuencia manifiesta y masiva..., aburrir al público” (1990, p. 322). Para el autor era primordial que el “asunto eminentemente social y político” fuera accesible para el “gran público” (Bazin, 1990, p. 322), algo que logra Cuarón permitiendo que los espectadores puedan comprender la totalidad de los diálogos en mixteco a través de los subtítulos.



F31

Los diálogos que acompañan al desempeño actoral les dan naturalidad y realidad a todos los personajes; recordemos también que Cuarón había utilizado en su mayoría actores no profesionales, permitiéndole contar con cierta espontaneidad innata. El hecho de que los intérpretes no conocieran sus parlamentos, los textos, hasta el día mismo del rodaje les permitía cierta espontaneidad e improvisación al enunciar los diálogos de cada escena. Por lo tanto, en la construcción de los personajes, los diálogos pasan a ser un rasgo distintivo que reafirma las cualidades de aquellos a lo largo del filme.

A todo esto podemos agregar que los diálogos nos ayudan a identificar a los personajes, con la colaboración de los demás elementos que componen la puesta en escena, fundamentalmente el vestuario, ya que nos permiten ubicarnos en un tiempo y espacio determinados. *Roma* es un filme situado en los años setenta; por lo tanto, para dar ese rasgo de realidad del que está compuesto, se usan palabras y canciones de la época. Para ilustrar el concepto expongo dos ejemplos: a) la canción de la lluvia que corean los niños en el patio: “Que llueva, que llueva, la vieja está en la cueva...”, típica canción latinoamericana de la época, y b) la arenga de los estudiantes en la marcha en la que se produce el llamado Halconazo: “¡Goya! ¡Goya! ¡Cachún, cachún, ra, ra!”. Ocurre de igual forma con los cantos o gritos de los vendedores ambulantes, tanto los de la puerta del cine como los que circulan por la calle donde se ubica la casa familiar.

## **La identificación de la huella**

En conclusión, en *Roma* (2018) podemos identificar diálogos “realistas, o sea, cotidianos, más hablados que escritos y que traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con naturalidad, simplicidad y claridad” (Martin, 2002, p. 193). Todos los diálogos nos ubican en un tiempo y lugar determinado, incluso se adaptan a los orígenes socioculturales de los personajes, provocando que en su globalidad el filme conserve su objetividad y coherencia, así como espontaneidad e improvisación, muy similar a las obras cinematográficas neorrealistas.

Por consiguiente, puedo afirmar la existencia de *huellas* del discurso de Bazin en la superficie significante de *Roma*, las que contribuyen a la puesta en escena invisible a la que refiere el autor.

### **4.1.8 Sonido**

El sonido forma parte de los elementos que constituyen la desaparición de la puesta en escena mencionada por Bazin. Se podría identificar en el filme *Ladrón de bicicletas* un aporte realista del sonido, que contribuye a aumentar “el coeficiente de autenticidad de la imagen”, imponiéndonos “la presencia indivisible del mundo real” (Martin, 2002, p. 124). Dicho esto, intentaré identificar en *Roma*, si existiesen, sonidos que respondan a un modo realista de representación, donde tanto los ruidos como los sonidos del paisaje sonoro sean fieles a la época en la que transcurre la historia y que a su vez estén justificados por la diégesis del filme.

Para comenzar debo señalar que el sonido ambiente en *Roma* (2018) se corresponde al paisaje sonoro de la época, los años setenta. En este sentido, la producción de sonido es fundamental para la reconstrucción de la memoria del director, ya que la vida callejera y el ruido de la ciudad dejan en segundo plano a los diálogos del elenco, que resultan casi anecdóticos en relación al paisaje sonoro que sobresale.

Al hablar de los sonidos en la película también puedo mencionar el uso de ruidos naturales y de música ruido (Martin, 2002). Dentro de estos últimos encontramos la música que forma parte de la diégesis del filme, como el sonido del receptor de radio que tienen Cleo y Adela, el televisor, la sala de cine, o la música que emite la radio del auto; en tales casos el sonido está siempre justificado por artefactos de la época de la que provienen.

Entre los sonidos se pueden identificar algunos ruidos que también forman parte del paisaje sonoro de la época, como el del motor de los autos, las bocinas, el vuelo de los aviones, el desfile de la banda musical que transita por la calle donde se ubica la vivienda familiar, etcétera. “Los ruidos de la actividad humana, claro está, tienen tal valor dramático que algunas películas han renunciado a cualquier tipo de música” (Martín, 2002, p. 127).

Es así que los ruidos responden a un uso “conforme a la realidad: solo se oyen los sonidos de seres o cosas que aparecen en la pantalla, o conocidos por estar cerca, sin que por ello exista voluntad alguna de expresar algo especial en la yuxtaposición de imagen-sonido” (Martín, 2002, p. 127). Como consecuencia, en nombre del realismo, el punto de escucha coincide con el punto de vista de los personajes y del espectador. A su vez, en muchas ocasiones el sonido proviene de una fuente que se halla fuera de campo, como el producido por el afilador, que se escucha desde el cuarto de Cleo mientras está sentada sola en su habitación, luego de haber perdido a su hijo.

Asimismo hay un uso realista de todos los sonidos que provienen de la naturaleza, como la lluvia, las olas, el perro que ladra, el agua corriendo sobre las baldosas al comienzo del filme, el canto de los pájaros, etcétera.

### **La identificación de la huella**

Cuarón integra en *Roma* un universo sonoro que se adscribe a la realidad, sin necesidad del uso de banda sonora, voz en *off*, o cualquier otro artificio que comprometa la sensación de realidad que sostiene el filme.

De la misma manera que en *Ladrón de bicicletas*, puedo identificar en *Roma* un uso realista del sonido, fiel a la época en la que transcurre la historia y justificado por la diégesis del filme. Este aporte realista del sonido contribuye a aumentar la percepción de realidad que ya nos da la imagen y a brindar la impresión de que estamos en presencia de escenas del mundo real. Dicho esto, en lo que refiere al sonido, puedo afirmar la influencia del discurso de Bazin en el filme *Roma* y, por lo tanto, la existencia de *huellas* en dicha obra que me remiten nuevamente a los pensamientos de Bazin en referencia a la “desaparición de la puesta en escena” en el filme *Ladrón de bicicletas*.

## 4.2 Montaje

Bazin (1990) propone buscar una narrativa estética donde el montaje pase inadvertido, narrativa estética que él observó en los filmes neorrealistas y que podemos llamar montaje narrativo.

El crítico francés plantea una diferenciación entre el montaje con una finalidad narrativa, el cual respeta el tiempo y espacio, y lo que él denomina “montaje prohibido”. Para el autor: “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido” (Bazin, 1990, p. 77).

Dicho esto, mi finalidad en este punto es identificar en *Roma* la presencia del uso del montaje narrativo que nos permitirá un acercamiento a uno de los postulados fundamentales del neorrealismo italiano expuestos por Bazin.

Tomando como referencia la muestra de escenas y secuencias analizadas en *Roma*, puedo afirmar que el uso del montaje es de tipo narrativo, es decir que “consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia” (Martin, 2002, p. 144). No obstante lo anterior, no pude adjudicar al montaje la cualidad de ser el elemento fundamental que constituye el estilo estético que plantea Cuarón, sino que funciona como un mero ensamblaje de escenas en orden cronológico siguiendo un hilo argumental establecido en el guion.

Como señala Bazin: “Para que la narración reencuentre la realidad, basta con que uno solo de sus planos, convenientemente escogido, reúna los elementos previamente separados por el montaje” (1990, p. 78). Esta “renuncia al montaje” en *Roma* es posible gracias a la longitud de los planos, los que nos permiten ver una o varias acciones desde principio a fin, conservando así la autenticidad del acontecimiento fílmico.

La relación entre la extensión de los planos y su contenido plástico tiene coherencia a lo largo de toda la película, manteniendo siempre como objetivo intentar mostrar los acontecimientos y respetar su duración. Con planos largos y lentos movimientos de cámara, los cortes de plano muchas veces tienen como fin justificar una elipsis de tiempo y de espacio. El ensamblaje de las escenas contribuye fundamentalmente a seguir un hilo temporal de los sucesos en su contenido dramático.

A su vez, el montaje rítmico, el cual constituye “la forma primaria, elemental y técnica del montaje” (Martin, 2002, p. 160), mantiene su lógica a lo largo de todo el filme, un ritmo lento que responde a la utilización —como he destacado— de planos de larga duración. Sin embargo, en la muestra analizada pude identificar una escena<sup>19</sup> con un ritmo acelerado provocado por la brevedad de la toma, cuya finalidad es establecer un contraste o contrapunto entre imagen y música. Es un montaje de planos detalles de corta duración, en que Antonio intenta ingresar el auto al garaje.

Se hace necesario aclarar que en *Roma* notamos una diferencia del montaje clásico de las películas comerciales, en las que se utilizan planos cortos y un montaje rápido como elemento protagonista para que el espectador esté “siempre en vilo”; en el caso de *Roma*, por el contrario, las acciones conservan su tiempo real, evitando los cambios bruscos de planos y la aceleración de los eventos; creando una naturalidad que permite observar el contexto de los protagonistas desde una cercanía muy similar a la del cine-documental.

A su vez, dentro del montaje narrativo, Martin (2002) plantea varios tipos, entre los cuales *Roma* se correspondería a un *montaje lineal*, que “designa la organización de una película que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico” (2002, p. 168). El montaje funciona para ensamblar la cadena de escenas y secuencias de manera cronológica para darle un sentido único al relato y respaldar la búsqueda de realidad que pretende el realizador. De esta forma el montaje obedece —como señala Martin (2002)— a una ley de carácter dialéctico; la continuidad de una toma le da sentido a la anterior, y así sucesivamente, de manera que encuentre en su conjunto una totalidad de sentido, posibilitando un discurso fílmico que tenga como protagonista a la fotografía y a la historia.

### **La identificación de la huella**

La estética propuesta por Cuarón, compuesta por la profundidad de campo, la utilización de planos secuencia y largas panorámicas, adquiere valor sustancial y nos permite adentrarnos en la realidad objetiva de *Roma*, quitándole protagonismo al montaje.

---

<sup>19</sup> Véase: secuencia 2, Anexo.

Dicha elección estética, por la que Cuarón parecería querer reducir al mínimo la utilización del montaje, remite a los filmes neorrealistas más emblemáticos como: *Paisa*, *Ladrón de bicicletas* o *Alemania año cero*, entre otros. Filmes en los cuales Bazin afirma que “el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje”, y agrega que los filmes “de Rossellini y De Sica son menos espectaculares, pero van también dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad” (Bazin, 1990, p. 96).

Esta proeza técnica que caracteriza al neorrealismo italiano, en el que los filmes utilizaban planos de gran longitud, profundidad de campo y lentas panorámicas evitando el fraccionamiento excesivo de los acontecimientos, les permitió a sus exponentes, de forma natural, “renunciar al montaje”, o mejor dicho, reinventar su utilización.

En conclusión es posible identificar una clara influencia del discurso de Bazin en *Roma* y, por ende, la utilización del montaje propuesto por el neorrealismo italiano. En otros términos, el uso del montaje narrativo en *Roma* es similar al utilizado en *Ladrón de bicicletas* y en los filmes neorrealistas mencionados por Bazin; por lo tanto, puedo constatar la existencia de *huellas* del discurso crítico del autor en la superficie significativa de *Roma*.

#### **4.3 Factores ideológicos y éticos**

Esta categoría fundada a partir de lo expuesto por Bazin hace referencia a los componentes sociales que caracterizan a los filmes neorrealistas y sobre todo a la dimensión ideológica y a la dimensión ética que están presentes en *Ladrón de bicicletas*. Sumado al uso del lenguaje cinematográfico, los componentes sociales engloban al estilo estético neorrealista que tiene como prioridad dar a conocer, desde una perspectiva humanista, las problemáticas sociales de la época a través del retrato de historias cotidianas que tienen como protagonista a la clase trabajadora.

Dentro de los componentes sociales, expuestos por Bazin (1990) respecto a *Ladrón de bicicletas*, se pueden distinguir dos miradas: una que refiere a factores ideológicos y otra a factores éticos.

A partir de la identificación de estas dos miradas en el discurso de Bazin, y retomando lo desarrollado en el diseño metodológico, pretendo ir a la búsqueda, en la narrativa de *Roma*, de la presencia de una dimensión ideológica y una dimensión ética.

### 4.3.1 Dimensión ideológica

Para Bazin *Ladrón de bicicletas* “es el único film comunista válido [...] es porque tiene un sentido, incluso si se hace abstracción de su significación social” (1990, p. 329). Resalta la habilidad del guion por manejar, a partir de la actualidad social, varias coordenadas dramáticas que se despliegan en todos los sentidos. A su vez, el mensaje social surge del seno del acontecimiento y resulta tan claro que sería imposible ignorarlo o rechazarlo, ya que jamás se hace explícito como mensaje y se vale de un encadenamiento de hechos tratados con verosimilitud (Bazin, 1990). Este mensaje no explícito implica para el autor la tesis social: “En el mundo en el que vive este obrero, los pobres, para subsistir, tienen que robarse entre ellos” (1990, p. 329).

Para este crítico, el logro de Vittorio De Sica es fruto del tratamiento anecdótico con el que cuenta el filme; no trata de demostrar nada, como haría una película de propaganda, sino que se limita a exponer los hechos. “De Sica se limita a mostrarnos que el obrero puede no encontrar su bicicleta y que, sin duda, tan solo por ese motivo va a ser de nuevo un parado” (Bazin, 1990, p. 330).

Tomando como punto de partida lo expuesto por Bazin, mi objetivo es identificar en *Roma* —en caso de que existiera— un mensaje social implícito, tal vez una “tesis social” que pueda constatar la existencia de una dimensión ideológica que nos permita observar los movimientos sociales de la época, así como la toma de conciencia de Cleo con respecto a su trabajo, en una sociedad que se presenta como desigual.

La propuesta de Cuarón en *Roma*, y por sobre todo el tratamiento con el que nos muestra los acontecimientos, plantea cierta similitud con *Ladrón de bicicletas* en el sentido de que ambas son historias universales, historias cotidianas que nos acercan a la realidad, en cualquier época. *Roma* muestra la vida laboral de Cleo y al hacerlo nos acerca de forma tangencial al mundo del trabajo y a los problemas sociales de la época.

Pero observo algo más; en el filme *Ladrón de bicicletas* el obrero acude al sindicato luego del robo de su bicicleta, por lo cual puedo inferir que al formar parte de un sindicato es consciente de su situación como integrante del proletariado y por lo tanto tiene conciencia de

clase.<sup>20</sup> En contraposición a Antonio Ricci (el protagonista de *Ladrón de bicicletas*), Cleo parece desconocer que forma parte de un colectivo o una clase social. Se nos presenta como una mujer trabajadora, que no cuestiona las actitudes de sus patrones e incluso las naturaliza de forma tal que el vínculo patrón-doméstica nunca se pone en tela de juicio. Dentro de sus costumbres su función es ser eficiente en las labores de la casa, como forma de conservar lo único que tiene, su trabajo.

Es así que la relación Cleo-patrones está naturalizada, a tal punto que ella suele tomarse a broma el no poder tener la luz encendida en su dormitorio por las noches, así como la obligación de guardar silencio cuando Sofía (la señora de la casa) le grita para echarla de la habitación o para que se retire a realizar otras tareas domésticas.

En su crítica al filme, Slavoj Žižek señala:

La textura de la película está llena de signos sutiles que indican que la imagen de la bondad de Cleo es en sí misma una trampa, el objeto de una crítica implícita que denuncia su dedicación como resultado de su ceguera ideológica (Žižek, 2019).

Cleo se encuentra alienada en una sociedad donde no se la ve, donde cree tener el lugar que le corresponde, no llegando nunca a plantearse otra realidad porque simplemente las cosas son así y su destino es servir a una familia de clase media burguesa. Es entonces que esa ceguera ideológica se traduciría en que Cleo no parece tener conciencia de clase, o posiblemente esa bondad desinteresada sea la forma en la que vive su ideología.

Por otro lado, en contraposición a la postura pacífica de Cleo, se nos plantea la manifestación de los estudiantes en la calle, en la escena del Halconazo, en que un grupo de personas marchan pacíficamente reivindicando sus derechos. Es una escena en la cual se expresa claramente la ideología de los manifestantes.

### **La identificación de la huella**

En conclusión, desde mi punto de vista, Cuarón en el filme *Roma* se limita a mostrarnos la vida de una empleada doméstica en cierto contexto social, relatando los sucesos que se van desarrollando a partir de una acumulación de hechos. Por tanto, puedo señalar que

---

<sup>20</sup> La conciencia de clase es la “ética” del proletariado: la unidad de su teoría y su praxis es el punto donde la necesidad económica de su lucha emancipadora se transforma dialécticamente en libertad (Lukács, 1970, p. 73).

la relación entre la protagonista y su trabajo está construida desde una sociedad desigual y, en tal sentido, el filme se funda en la relación trabajador-patrón o, mejor dicho, sirvienta-amor, relación propia de una sociedad desigual. Parafraseando a Bazin, entonces, puedo enunciar la tesis del filme *Roma* diciendo que en el mundo en que vive Cleo las empleadas domésticas naturalizan todo tipo de destrato de sus patrones, como forma de conservar su trabajo.

Tal como señala el crítico francés:

Ya sea para servir los intereses de una tesis ideológica, de una idea moral o de una acción dramática, el realismo subordina a existencias trascendentes su mayor recurso a la realidad. El Neorrealismo no conoce más que la inmanencia. Es tan solo de su aspecto, de la apariencia de los seres y del mundo, de donde pretende deducir a posteriori las enseñanzas que encierran. El Neorrealismo es una fenomenología (Bazin, 1990, p. 347).

De la misma forma que en los filmes neorrealistas, Cuarón en *Roma* subordina su mayor recurso a la realidad, a través de la cual el mundo y los seres que la conforman propician una dialéctica con el espectador que permite hacer surgir ciertas enseñanzas o mensajes no explícitos, frutos de una visión ideológica. Esto es logrado gracias a la concepción del guion, a su naturaleza estética y a las elecciones por las que ha optado Cuarón para contribuir al realismo cinematográfico. De modo que el conjunto de esa toma de decisiones favorece el surgimiento de ese mensaje social implícito en el filme.

Luego de todo lo expuesto, puedo concluir que en *Roma* existe un mensaje social no explícito, lo cual implica observar una dimensión ideológica que me remite necesariamente al discurso de Bazin. Por consiguiente, puedo afirmar que la dimensión ideológica identificada me permite constatar la presencia de huellas del discurso crítico de Bazin sobre *Ladrón de bicicletas*, y —en consecuencia— del neorrealismo italiano, en el filme *Roma*.

#### **4.3.2 Dimensión ética**

Así como ha señalado Bazin en referencia al filme *Ladrón de bicicletas*, “la tesis del film se eclipsa detrás de una realidad social perfectamente objetiva, pero esta, a su vez, pasa al segundo plano del drama moral y psicológico que bastaría por sí solo para justificar el film” (1990, p. 333). Al igual que en *Ladrón de bicicletas*, en *Roma* el drama moral es fruto del relacionamiento de los personajes y sus conductas a lo largo del filme. De esta manera, el mensaje social explícito puede ser identificado en la propia narrativa, ya que los personajes se

expresan tal como son y en sus comportamientos quedan expuestos sus valores morales, dando origen a una reflexión.

Entre los vínculos que se observan, el comportamiento de Sofía para con Cleo es de total indiferencia; no hay por parte de la patrona una toma de conciencia que le permita percibir a Cleo como un ser humano. La confianza depositada en ella, para dejar los niños a su cargo, no implica que Sofía tenga una visión humanista sobre la empleada, sino que —por el contrario— la trata como si fuera un objeto y como tal la emplea o, mejor dicho, la usa. Por lo tanto, gritos, maltratos y desplantes se justifican en la medida en que la señora Sofía no concibe a Cleo como su par.

Hay una escena que expone claramente la dimensión ética a la que hago referencia. Sofía se entera del embarazo de Cleo y le sugiere ir al médico. En esa escena, Sofía parece solidarizarse con Cleo; sin embargo, esa solidaridad se puede traducir como la búsqueda de un beneficio o utilidad personal, ya que la mujer pretende que Cleo permanezca trabajando en su casa, teniendo en cuenta que Antonio (Fernando Grediaga) se ha marchado del hogar y que Sofía necesita más que antes de la empleada doméstica.

Ahora bien, tal como está establecido, el ser capaces de reconocer que toda acción tiene sus consecuencias forma parte de un equilibrio ético en el que convivimos como sociedad; en *Roma*, Fermín y Antonio abandonan sus responsabilidades sin remordimientos, su moral está cegada por sus propios intereses individuales.

*Roma* es un drama moral en el que las diferencias de clases y de género están naturalizadas y forman parte del consenso social de la época. Asimismo el filme expone las normas y conductas éticas que forman parte de la normalidad de los personajes, en que la moral individual y la moral en el relacionamiento con otros están siempre comprometidas.

En lo que refiere a la moral individual de la protagonista, Cleo se muestra como una mujer con valores y con un comportamiento ejemplar en cuanto a la manera de dirigirse al resto de los personajes. La culpa que siente por no querer tener a su bebé, algo que podría ser cuestionado moralmente, es totalmente comprensible teniendo en cuenta la realidad en la que vive y por lo que ha transitado; su único miedo, desde el comienzo, ha sido perder su trabajo. Sin embargo, ese desahogo en la playa nos permite empatizar aún más con ella. Aunque se justificaría la ausencia del sentimiento de culpa, debido a las circunstancias precarias por las

que transita, ella sabe que no querer a un hijo es moralmente repudiable, y ese llanto lo demuestra.

Para Bazin, en *Ladrón de bicicletas* “es el niño quien da a la aventura del obrero su dimensión ética, y crea una perspectiva moral individual en este drama que podría no ser más que social” (1990, p. 333). Así como Antonio Ricci, el obrero, se expone a la vergüenza social y a la decepción de su hijo al intentar robar una bicicleta para poder mantener su trabajo y por ende darle de comer a su familia, en *Roma*, Cleo carga con la culpa que le genera no querer tener a su bebé, seguramente por el contexto en el que vive y por el miedo a ser despedida.

Esta reflexión ética que nos plantea Cuarón sobre las conductas de los personajes en el filme, la moral individual de la propia Cleo y sobre todo las relaciones de ella y su entorno encierran costumbres ya establecidas socialmente de dudosa moral. Asimismo cada personaje tiene sus propias motivaciones y estas son las que guían sus convicciones éticas.

### **La identificación de la huella**

Por consiguiente, en lo que refiere al mensaje social explícito, puedo constatar a lo largo del filme la existencia de ciertos comportamientos y conductas que me facultan como espectadora a reflexionar sobre la moral de los personajes.

En conclusión, este punto de contacto de *Roma* con *Ladrón de bicicletas* y con la *perspectiva moral* que caracteriza a las obras cinematográficas neorrealistas me permite afirmar la existencia de una dimensión ética en la narrativa del filme. Por consiguiente, el abordaje realizado por Cuarón sobre la vida y la conducta moral de los personajes, propiciando en el espectador una reflexión sobre los acontecimientos desarrollados, contribuye a constatar la existencia de *huellas* del discurso de Bazin en la narrativa de *Roma*.

## CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

---

La investigación se propuso como objetivo principal constatar o refutar la existencia de huellas del discurso crítico de Bazin sobre *Ladrón de bicicletas* (1948) en el filme *Roma* (2018), tomando como metodología la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón. A través del análisis de las categorías elaboradas a partir de los postulados expuestos por Bazin, busqué las huellas de su discurso en mi objeto de estudio, *Roma*. Dichas categorías están conformadas por la puesta en escena y el montaje, así como por factores ideológicos y éticos.

En cuanto a los resultados obtenidos a partir del análisis categorial del filme, pude constatar la presencia de huellas del discurso de Bazin y, por lo tanto, del neorrealismo italiano en *Roma*.

En este sentido, he podido identificar en *Roma* la “desaparición de la puesta en escena” a la que refería Bazin, ya que, si bien los elementos que la componen fueron minuciosamente planeados, se vuelven invisibles al procurar representar una realidad de una forma lo más objetiva y fidedigna posible.

Al analizar el montaje en *Roma* pude constatar que se limita al encadenamiento de los planos en un orden cronológico. Por lo tanto, los planos de larga duración en profundidad de campo permiten apreciar el acontecimiento fílmico de principio a fin sin fraccionamientos, lo que supone la reinención de su utilización, al igual que los filmes más emblemáticos del neorrealismo italiano mencionados por Bazin; guardando similitud con la conceptualización de montaje narrativo desarrollada por Marcel Martin (2002).

Por último, en conjunto con la “desaparición de la puesta en escena” y la utilización de un montaje narrativo, los componentes sociales identificados en *Roma* dejan en evidencia un acercamiento al estilo neorrealista señalado por Bazin, proponiendo, a través del realismo cinematográfico, la toma de conciencia de factores éticos e ideológicos en la vida cotidiana. Estos componentes sociales conformados por una dimensión ideológica, que remiten a la relación de la protagonista y su trabajo, así como por la dimensión ética, que propone una reflexión sobre las conductas morales de los personajes, guardan similitud con la dimensión social identificada en el discurso de Bazin sobre *Ladrón de bicicletas* y, por lo tanto, con el abordaje social que caracterizaba al neorrealismo italiano.

De esta manera, en el transcurso de la investigación pude confirmar que existe una búsqueda concreta por parte de Cuarón, sea consciente o inconsciente, de hacer realista una historia de época, apropiándose de los postulados más representativos de la corriente neorrealista surgida en 1945. Procura, así, una aproximación a la conquista estética de la realidad mencionada por Bazin, e integra esa mirada social que caracterizaba a los filmes neorrealistas más importantes, en los que se visualizaban historias cotidianas que tenían como protagonistas a las clases trabajadoras y en las que los intérpretes eran tomados de la vida real.

Ahora bien, el resultado de la investigación, que devela esa influencia neorrealista detectada en *Roma*, o en otras palabras la confirmación de la instrumentación de los códigos neorrealistas utilizados por Cuarón, me conduce a cierto cuestionamiento o reflexión en cuanto a las intenciones del director de acercarse, directa o indirectamente, a un estilo estético tan particular para llevar a cabo su película. Incluso la elección estética de Cuarón, al optar por el blanco y negro en el filme, podría significar un guiño a una corriente tan emblemática para la historia del cine como lo fue el neorrealismo. Cabe mencionar que el propio director mexicano afirmó: “Me atrevería a decir que *Roma* es mi primer[a] película, creo que es realmente el cine al que aspiro” (2020).

En ese sentido, *Roma* podría considerarse un nuevo comienzo para Cuarón, alejándose de las películas comerciales de Hollywood para retomar el compromiso ético y estético que el cine neorrealista había impuesto dentro de sus condiciones de trabajo; para recobrar, a su vez, el vínculo entre el cine y la realidad planteado por Bazin (1990), en el que el cine nace y se desarrolla en la búsqueda de plasmar la realidad, dando origen a su concepción sobre el realismo cinematográfico. Dicho esto, me pregunto: ¿El camino cinematográfico de Cuarón seguirá conduciendo hacia el realismo o, por el contrario, *Roma* significará una pieza única en su filmografía?

Por lo expuesto anteriormente, me parece relevante expresar que los aportes de esta investigación podrían servir como estímulo para profundizar y hacer un seguimiento de la filmografía de Alfonso Cuarón, a fin de poder responder a la pregunta planteada y comprender si *Roma* significa, o no, el punto de partida de este director hacia una continuidad de filmes que nos remitan al realismo, a un cine comprometido con la realidad social como es el neorrealismo italiano.

A su vez, considero que la información recabada en este trabajo así como su marco teórico metodológico pueden contribuir con otros estudios que pretendan identificar en la cinematografía actual rastros de la corriente neorrealista, caracterizada por el abordaje de temáticas sociales desde una perspectiva que intenta, a partir de ciertos códigos estilísticos y de una mirada humanista, un acercamiento lo más objetivo posible a la realidad.

## CAPÍTULO 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRAFÍA

---

### 6.1 Bibliografía consultada

- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M., Y VERNET, M. (2005). *Estética del Cine*. Buenos Aires: Paidós.
- BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- CASETTI, F. (2005). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- LUKÁCS, G. (1970). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Instituto del Libro.
- MARTIN, M. (2002). *El Lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- VERÓN, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

### 6.2 Bibliografía online

- CALDEVILLA-DOMÍNGUEZ, D. (2009). “Neorrealismo Italiano”. *Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*. Recuperado de:  
<[https://www.researchgate.net/publication/28262161\\_Neorrealismo\\_italiano](https://www.researchgate.net/publication/28262161_Neorrealismo_italiano)>.
- COTLER ÁVALOS, A. (2018). “Genealogía del tiempo en el cine moderno: del neorrealismo italiano a ‘Los Muertos’ de Lisandro Alonso”. *Tesis de la Pontificia Universidad Católica del Perú*. Recuperado de:  
<[http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12167/Cotler\\_Avalos\\_Genealog%c3%ada\\_tiempo\\_cine1.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/12167/Cotler_Avalos_Genealog%c3%ada_tiempo_cine1.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- GARCÍA GÓMEZ, F. (2019). *Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette) Vittorio De Sica (1948)*. Recuperado de:  
<[https://naullibres.com/wp-content/uploads/2019/06/9788416926725\\_L33\\_23.pdf](https://naullibres.com/wp-content/uploads/2019/06/9788416926725_L33_23.pdf)>.
- MARTÍNEZ, F. J.; IVARS, B., Y ROSELLÓ, E. (2020). “Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Recuperado de:  
<<http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7594/7039>>.

- MELENDO CRUZ, A. (2011). “El Neorrealismo de ayer y de hoy: La construcción fílmica de la realidad social”. *Revista Latente*. Recuperado de:  
<[https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13866/LT\\_07\\_%282009%29\\_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/13866/LT_07_%282009%29_01.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- MONTERDE, J. E. (2003). “Bases estéticas para la definición del Neorrealismo”. *Biblioteca Virtual Universal*. Recuperado de: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/88653.pdf>>.
- NOGUERA, M. (2013). “Aportaciones de Roberto Rossellini en el discurso crítico sobre el Neorrealismo Italiano”. *Observatorio*. Recuperado de:  
<[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1646-59542013000300002](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542013000300002)>.
- SOLÓRZANO, F. (2018). “Entrevista a Alfonso Cuarón. Con Roma quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar”. *Letras Libres*. Recuperado de:  
<<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-alfonso-cuaron-roma-queria-honrar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-pasar>>.
- VALDÉS, M. (2018). “Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos”. *The New York Times*. Recuperado de:  
<<https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/espanol/cultura/alfonso-cuaron-roma-entrevista.html>>.
- ŽIŽEK, S. (2019). “Roma is being celebrated for all the wrong reasons, writes Slavoj Žižek”. *The Spectator*. Recuperado de: <<https://www.spectator.co.uk/article/roma-is-being-celebrated-for-all-the-wrong-reasons-writes-slavoj-zizek>>.

### 6.3 Diccionarios citados

- Konigsberg, IRA (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal.
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Madrid: España.

### 6.4 Filmes citados

- ALONSO, L. (productor/director). (2004). *Los Muertos* [cinta cinematográfica]. Argentina: Coproducción Argentina-Francia-Países Bajos (Holanda)-Suiza.

- AMIN KORKI, S., ALI, H., TURAL, M. (productores) y AMIN KORKI, S. (director). (2006). *A través del polvo* [cinta cinematográfica]. Francia: Government Kurdistan d'Irak, Narin Film, Arc en Ciel Films.
- CUARÓN, A., RODRÍGUEZ, G., CELIS, N. (productores) y CUARÓN, A. (director). (2018). *Roma* [cinta cinematográfica]. México: Participant Media y Esperanto Filmeoj.
- D'ANGELO, S. (productor) y VISCONTI, L. (director). (1948). *La tierra tiembla* [cinta cinematográfica]. Italia: Universal Film.
- DE SICA, V. (productor/director). (1948). *Ladrón de bicicletas* [cinta cinematográfica]. Italia: Produzioni De Sica.
- DURÁN, A., NUNCIO, G. (productores) y CLARIOND, A., NUNCIO, G. (directores). (2020). *Camino a Roma* [cinta documental]. México: Bengala y Cinematografía CR.
- GEIGER, R., ROSSELLINI, R., CONTI, M. (productores) y ROSSELLINI, R. (director). (1946). *Paisa* [cinta cinematográfica]. Italia: OFI.
- RAY, S. (productor/director). (1955). *La canción del camino* [cinta cinematográfica]. India: Government of West Bengal.
- ROSSELLINI, R. (productor/director). (1948). *Alemania año cero* [cinta cinematográfica]. Italia: Union Générale Cinématographique.

## **6.5 Ficha técnica del filme *Roma***

*Roma* (2018), México. Dirección: Alfonso Cuarón. Guion: Alfonso Cuarón. Escrita: Alfonso Cuarón. Música: Lynn Fainchtein. Editor: Alfonso Cuarón, Adam Gough. Diseño de producción: Eugenio Caballero. Director de fotografía: Fotografía (blanco y negro) Alfonso Cuarón, Galo Olivares. Producción: Gabriela Rodríguez, Alfonso Cuarón, Nicolás Celis. Productores ejecutivos: Jeff Skoll, David Linde, Jonathan King. Casting: Luis Rosales. Protagonistas: Yalitza Aparicio (Cleo), Marina de Tavira (Sra. Sofía), Marco Graf (Pepe), Daniela Demesa (Sofí), Carlos Peralta (Paco), Nancy García (Adela), Diego Cortina (Toño), Verónica García (Doña Teresa), Andy Cortés (Ignacio), Fernando Grediaga (Sr. Antonio), Jorge Antonio Guerrero (Fermín), Juan Manuel Guerrero Mendoza (Ramón), Nicolás Pérez (Beto), Pamela Toledo (Stand-in Cleo), Clementina Guadarrama (Benita), Manuel Cruz (Celso), Sandra Reyes (Flor), Alejandro Saldívar (Dr. José de la Bárcena), Andrea Calderón (Clauda de la Bárcena), Hans Déciga Martínez (Memo de la Bárcena), Diego Saldívar (Rodri

de la Bárcena), Gabriel Edid (Pepe de la Bárcena), Julián Solís (Jorgito de la Bárcena), Kjartan Halvorsen (Ove Larsson), Anna Sofía de la Peña (Samantha Larsson), Emilio Halvorsen (Eduardo Larsson), Eirik Halvorsen (Gerardo Larsson), Elisa Halvorsen (Andrea Larsson), Evelyn Halvorsen (María Larsson), Eduardo de la Vega (Ricardo Edwards), Anne Mette Vega (Molly Edwards), Anna Lucía Vega (Anna Edwards), Cecilia María Vega (Julie Edwards), Tomás Miguel Vega (Billy Edwards), Patricio Demesa (Ricky Edwards), Iliana Hernández (Nana Familia Edwards), Michel Jourdain (Dr. Alejandro Matos), Anya De Lima (Leslie Matos), Aldo Demesa (Alex Matos), Alexa Ramírez (Adriana Matos), Irma González Casiano (Yola), Aurora Ramos (Lupe), Juana Ruiz (Gloria), Ábel Jalife (Dr. Zavala), Zarela Lizbeth Chinolla (Dra. Vélez), José Luis López (Pediatra), Edwin Mendoza (Médico residente), Rocío Beatriz Gallardo (Enfermera Quirófano), Gabriela Caballero (Enfermera Admisión), Consuelo Carbajal (Enfermera Ginecología), Angélica Álvarez (Enfermera mostrador), Hilda Miranda (Enfermera Hilda), Liliana Peñaloza y Lilian Meléndez (Enfermeras de cunero), Daniel Galvan (Camillero recepción), Fernando San Pedro (Camillero admisión), Ál Borrelli (Asesor militar gringo), Latin Lover / Víctor Reséndez (Profesor Zovek), Steve Emberg (Asesor de la CIA), Yang Tae Kim (Coach Coreano), Silvia Itandehui Sánchez, Ana Laura López, Herlinda Juárez (Mirones en el entrenamiento), Daniel Paniagua (Halcón que le pega a la vendedora), Eduardo Reyes (Halcón que mata al estudiante), José Antonio Lavalle (Halcón acompañante), Alejandra Herrera (Estudiante que llora), Alex Díaz Rivera (Estudiante ensangrentado), Gabriela López (Dueña de la mueblería), Nancy Méndez (Encargada de mueblería), Geovanna Moo (Vendedora de la mueblería), Enoc Leano (Político), Oscar González (El Canchas), Carlos Alberto Cruz (Baterista), Nelson Pérez (Hombre Bala), María Fernanda Garduño (Novia de Fandango), Teresa Pastor (Mujer pareja mayor insurgentes), José Martínez (Hombre pareja mayor insurgentes), Laurencia Acuña (Abuela), Noelia Cruz (Nieta), Humberto Albert (Raúl Velasco), Lilia Guadalupe Rodríguez (Mesera pescadería), Clarivel Vásquez (Doble Cleo), Carlos Villa (Sr. de las naranjas). Duración: 135 minutos. Productora: Participant Media, Esperanto Filmeoj. Ejecutivos de producción: Maya Scherr-Willson, Alejandra A. García. Distribución: Netflix.

## CAPÍTULO 7. ANEXO

### 7.1 Sistematización de datos obtenidos en el análisis de la muestra de escenas y secuencias

Escena o secuencia analizada	Decorados	Valores de plano utilizados	Movimientos de cámara utilizados	Ángulos de cámara utilizados	Montaje
1. INICIO, CLEO COMIENZA EL DÍA REALIZANDO LAS TAREAS DEL HOGAR	Realista Casa, calles	-Plano detalle -Plano general -Plano americano	PLANO SECUENCIA  -Planos fijos -Panorámicas	Cenital Normal	Narrativo
2. LLEGADA DE ANTONIO AL HOGAR Y NOCHE EN FAMILIA	Realista Casa	-Plano general -Plano americano -Plano medio -Plano detalle	-Planos fijos -Panorámicas	Normal Picado Contrapicado	Narrativo y rítmico
3. CLEO ACUESTA A LOS NIÑOS Y SE DIRIGE A LA HABITACIÓN QUE COMPARTE CON ADELA	Realista Casa	-Plano medio -Plano general -Plano detalle	-Planos fijos -Panorámicas -Travelling	Normal Picado	Narrativo
4. CLEO Y ADELA SALEN DE LA CASA EN SU DÍA LIBRE CON RAMÓN Y FERMÍN	Realista Calles Motel  Real La Casa del Pavo Cine Metropolitan	-Plano general -Plano detalle -Plano americano -Plano medio -Primer plano	-Planos fijos -Travelling	Normal Contrapicado	Narrativo
5. ANTONIO SE VA DE LA CASA, DOÑA SOFÍA REGAÑA A CLEO	Realista Casa Calle	-Plano detalle -Plano medio -Plano general -Plano medio largo	-Planos fijos -Travelling -Panorámicas	Normal Picado	Narrativo
6. CLEO LE CUENTA A FERMÍN DE SU EMBARAZO Y ESTE LA ABANDONA EN EL CINE	Real Cine Metropolitan	-Plano general -Plano medio largo -Plano medio corto	PLANO SECUENCIA  -Plano fijos -Panorámicas	Normal Contrapicado	Narrativo
7. CLEO LE CUENTA A DOÑA SOFÍA DE SU EMBARAZO	Realista Casa	-Plano medio -Plano detalle -Plano general	PLANO SECUENCIA  -Planos fijos -Panorámicas	Normal	Narrativo

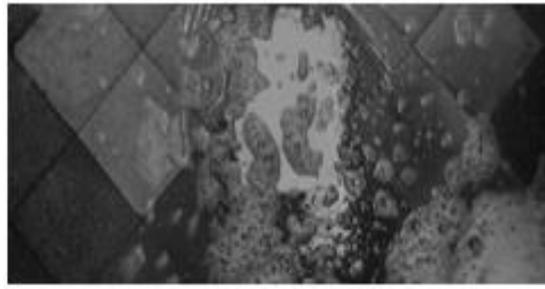
			-Travelling		
8.ENCUENTRO DE CLEO CON FERMÍN LUEGO DEL ENTRENAMIENTO	Realista Campo de entrenamiento	-Plano medio corto -Plano detalle -Plano general	-Travellings -Panorámica -Planos fijos	Normal Contrapicado Picado	Narrativo
9. CLEO ES REGAÑADA POR SOFÍA	Realista Casa	-Plano detalle -Plano medio -Plano general -Plano medio largo	-Planos fijos -Travelling	Normal	Narrativo
10. DOÑA TERESA LLEVA A CLEO A COMPRAR UNA CUNA, PROTESTA DE ESTUDIANTES Y REPRESIÓN	Realista Calle  Realista Mueblería	-Plano medio corto -Plano general -Plano detalle -Plano medio	-Planos fijos -Panorámicas -Travelling -Trayectoria	Normal Picado	Narrativo
11. EN EL HOSPITAL, CLEO DA A LUZ A SU HIJA MUERTA	Realista Centro médico / hospital	-Plano general -Plano medio -Plano medio largo	PLANO SECUENCIA  -Planos fijos -Panorámicas	Normal	Narrativo
12. UNA VEZ EN LA CASA DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DE SU HIJA, CLEO ES INVITADA POR SOFÍA PARA IR DE VACACIONES CON ELLA Y LOS NIÑOS	Realista Casa Calle	-Plano detalle -Plano general -Primer plano -Plano medio	-Planos fijos -Panorámicas	Normal Picado Contrapicado	Narrativo
13. CLEO SALVA A LOS NIÑOS DE AHOGARSE Y CONFIESA ENTRE LÁGRIMAS QUE NO QUERÍA TENER A SU HIJO	Real Playa	-Plano general	PLANO SECUENCIA  -Planos fijos -Panorámicas -Travellings	Normal	Narrativo

14. DE VUELTA EN LA CASA, CLEO LE DICE A ADELA QUE TIENE MUCHO PARA CONTARLE. FINAL. CRÉDITOS.	Realista Calle Casa	-Plano general -Plano medio -Plano medio largo	PLANO SECUENCIA  -Panorámicas -Planos fijos	Normal Contrapicado	Narrativo
--	---------------------------	--	--	------------------------	-----------

## 7.2 Análisis completo de la muestra de escenas y secuencias seleccionadas

### 1. INICIO, CLEO COMIENZA EL DÍA REALIZANDO LAS TAREAS DEL HOGAR

[https://drive.google.com/file/d/1jtxDaPqgt46zdQD\\_Kq2szAnpFep49G7U/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1jtxDaPqgt46zdQD_Kq2szAnpFep49G7U/view?usp=sharing)



#### Descripción

El filme comienza con un plano secuencia que nos introduce lentamente a una mañana normal en la vida de Cleo fregando el piso del patio. La secuencia continúa con el desarrollo de las tareas diarias, limpiar las habitaciones, recoger al más pequeño en el jardín. Además, se nos permite observar el contexto de la casa familiar para la cual trabaja, y a algunos integrantes del hogar.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorados	Montaje
1 (4 min., 24 seg.)	PLANO SECUENCIA  Plano detalle de las baldosas del piso y el agua con espuma que ingresa al encuadre. Plano general del patio de la casa y de Cleo, quien estuvo lavando el piso del patio.	-Plano fijo de las baldosas del patio. -Panorámica de abajo hacia arriba que permite ver un plano general de Cleo. -Panorámica de derecha a izquierda siguiendo a Cleo. -Panorámica de izquierda a derecha.	-Comienza con un plano Cenital -Normal	Realista- exterior-patio casa	Narrativo
2 (26 seg.)	Plano general del piso inferior del interior de la casa donde ingresa Cleo con elementos de limpieza y sube las escaleras.	-Panorámica de izquierda a derecha.	Normal	Realista-Casa- interior	Narrativo
3 (1 min., 37 seg.)	Plano general de la planta superior de la casa mostrando el contexto y a Cleo recogiendo la ropa sucia.	-Panorámica de izquierda a derecha. -Panorámica de derecha a izquierda.	Normal	Realista-Casa- interior	
4 (1 min., 3 seg.)	Plano general de la planta inferior donde se ve a Cleo bajando las escaleras apurada y saliendo, luego se la ve a través de la ventana que da al patio.	-Panorámica de derecha-izquierda.	Normal		
5 (18 seg.)	Plano general de la fachada de la casa, se ve a Cleo saliendo. Cleo se dirige con rapidez por la vereda hacia la derecha, se observa el entorno.	-Plano fijo de la fachada de la casa. -Panorámica de izquierda a derecha.	Normal	Realista-calle	
6 (16 seg.)	Plano general de la entrada del colegio donde Cleo se retira con el niño más pequeño.	-Plano fijo.	Normal		

7 (1 min., 19 seg.)	Plano general de la entrada de la casa (garaje) desde adentro, donde se puede ver al perro de la familia Borrás. Cleo ingresa con el pequeño a quien retiró de la escuela. Adela la espera en la puerta de entrada a la casa e ingresan.	-Plano fijo. -Panorámica de derecha a izquierda. -Plano fijo.	Normal	Realista-calle	Narrativo
8 (35 seg.)	Plano americano de Adela en la cocina, ingresa Cleo y comienzan a charlar hasta que Cleo se retira corriendo hacia la entrada al escuchar el timbre y al perro ladrar.	-Plano fijo. -Panorámica de derecha a izquierda. -Plano fijo de Adela y Cleo que ingresa a la cocina y comienzan a hablar. -Panorámica de izquierda a derecha. -Plano fijo.	Normal		
9 (1 min., 4 seg.)	Plano general de Cleo saliendo de la cocina a abrirla la puerta a doña Teresa que ingresa con los niños y el chofer con bolsas de compras.	-Panorámica de izquierda a derecha de Cleo corriendo hacia la entrada. -Plano fijo de Cleo abriéndole a doña Teresa, que ingresa con los niños y el chofer. -Panorámica de derecha a izquierda de Cleo con bolsas acompañada del chofer llamando a Adela	Normal		

## 2. LLEGADA DE ANTONIO AL HOGAR Y NOCHE EN FAMILIA

[https://drive.google.com/file/d/1cEh630YOWT-0QkJu8-Lzs\\_Lt0MfqVm8E/view](https://drive.google.com/file/d/1cEh630YOWT-0QkJu8-Lzs_Lt0MfqVm8E/view)



## Descripción

Antonio llega a la casa en su auto Ford Galaxie, hace varias maniobras para poder ingresar al garaje/patio con la ayuda de Cleo y Adela, quienes abren las puertas y sostienen al perro. Parte de la familia lo espera en la entrada ansiosamente hasta que este estaciona e ingresan al hogar.

La escena siguiente se desarrolla en la sala de estar donde la familia se encuentra sentada en los sillones viendo un programa de TV. Cleo se encarga de atenderlos, logra sentarse unos segundos en el piso hasta que Sofía le pide que le lleve un té a Antonio. Cleo se retira bajando las escaleras hacia la cocina, donde se encuentra Adela.

## **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

<b>Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)</b>	<b>Valor de plano</b>	<b>Movimiento de cámara</b>	<b>Ángulo de cámara</b>	<b>Decorados</b>	<b>Montaje</b>
1 (16 seg.)	Plano general de la entrada de la casa/garaje donde se escucha una bocina y Cleo y Adela asisten a abrir las puertas y sujetar al perro.	-Plano fijo.	Normal	Realista-exterior casa-patio	Narrativo  Montaje rítmico más acelerado
2 (3 seg.)	Plano general del auto de frente por ingresar al garaje donde Cleo y Adela abren las puertas retirando al perro de la entrada.	-Plano fijo.	Normal por debajo del nivel de la mirada		
3 (4 seg.)	Plano medio largo de Cleo retirando al perro de la entrada.	-Panorámica de derecha a izquierda.	Normal		
4 (5 seg.)	Plano general de la entrada donde el auto espera para ingresar mientras Adela abre las puertas, comienza a escucharse la música que proviene del auto.	-Plano fijo donde se ve el auto por ingresar, Adela abriendo las puertas y las baldosas del garaje sucias con la caca del perro.	Normal por debajo del nivel de la mirada		
5 (4 seg.)	Plano medio de Cleo agarrando al perro mientras dos de los niños abren la puerta de la casa para recibir a su padre.	-Plano fijo de la puerta de entrada a la casa.	Normal		

6 (2 seg.)	Plano general de la entrada del garaje y del frente del auto con las luces encendidas esperando para ingresar.	-Plano fijo.	Normal	Realista-exterior casa-patio	Narrativo Montaje rítmico más acelerado
7 (2 seg.)	Plano detalle del asiento del acompañante con papeles, una caja de cigarrillos y un encendedor, se oye la música clásica que escucha Antonio.	-Plano fijo.	Picado		
8 (2 seg.)	Plano detalle de la mano de Antonio que sosteniendo un cigarrillo encendido toma la palanca de cambios.	-Plano fijo.	Normal		
9 (2 seg.)	Plano detalle de la radio del auto.	-Plano fijo.	Normal		
10 (5 seg.)	Plano detalle de la parte frontal del auto con las luces encendidas que avanza hacia delante.	-Plano fijo.	Normal		
11 (5 seg.)	Plano detalle del costado del auto y la pared por donde comienza a ingresar.	-Plano fijo.	Normal		
12 (2 seg.)	Plano fijo de la mitad del auto de frente con los faros izquierdos encendidos y cómo este pasa a centímetros de la puerta de entrada mientras ingresa al garaje.	-Plano fijo.	Normal		
13 (3 seg.)	Plano detalle del espejo retrovisor que se dobla al tocar una de las paredes del garaje.	-Plano fijo.	Normal	Realista-exterior casa-patio	
14 (4 seg.)	Plano detalle de la radio del auto y la mano de Antonio con la palanca de cambios deteniendo el auto porque sintió el golpe del espejo retrovisor.	-Plano fijo.	Normal		
15 (5 seg.)	Plano detalle de la parte trasera del auto haciendo marcha atrás.	-Plano fijo.	Normal		

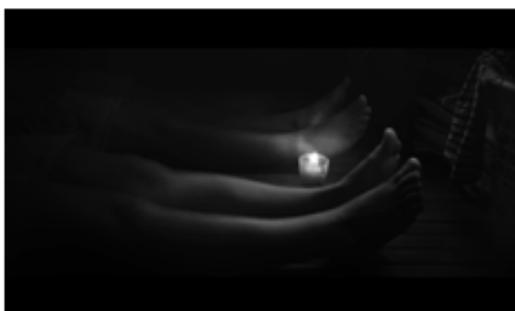
16 (2 seg.)	Plano detalle del espejo retrovisor lateral mientras el auto retrocede.	-Plano fijo.	Normal		
17 (5 seg.)	Plano medio de Cleo y de dos de los niños en la puerta de la casa viendo a su padre intentar ingresar al garaje. Sofía también sale a su espera.	-Plano fijo.	Normal		
18 (3 seg.)	Plano detalle de la mano de Antonio con el cigarro en el interior del auto tomando la palanca de cambios.	-Plano fijo.	Normal		
19 (4 seg.)	Plano general frontal del auto con una leve inclinación hacia la izquierda ingresando al garaje de la casa.	-Plano fijo.	Mínimo contrapicado		
20 (2 seg.)	Plano detalle del espejo retrovisor lateral mientras el auto ingresa, esta vez sin tocar la pared.	-Plano fijo.	Normal		
21 (3 seg.)	Plano detalle de la pared del garaje y los focos izquierdos ingresando al garaje.	-Plano fijo.	Normal		
22 (2 seg.)	Plano detalle de la parte superior derecha del auto ingresando.	-Plano fijo.	Picado		
23 (2 seg.)	Plano detalle del pie de Antonio apretando el freno.	-Plano fijo.	Normal		
24 (2 seg.)	Plano detalle lateral de la parte frontal izquierda del auto chocando con un caño ubicado en la pared del garaje.	-Plano fijo.	Normal		
25 (2 seg.)	Plano detalle de la mano de Antonio dejando la ceniza de su cigarro en el cenicero.	-Plano fijo.	Normal		
26 (4 seg.)	Plano detalle de la mano de Antonio con el cigarro tomando la palanca de cambios y haciendo una maniobra con el volante.	-Plano fijo.	Normal		

27 (7 seg.)	Plano detalle de una de las ruedas del auto pasando sobre la caca del perro.	-Plano fijo.	Normal		
28 (6 seg.)	Plano general de la entrada del garaje donde se ve la parte trasera del auto ingresando al garaje.	-Plano fijo.	Normal		
29 (7 seg.)	Plano detalle de la parte frontal del auto avanzando.	-Plano fijo.	Normal		
30 (5 seg.)	Plano medio corto de Cleo, Sofía, la niña y el niño esperando a su padre en la puerta de entrada.	-Plano fijo.	Normal		
31 (5 seg.)	Plano detalle de la radio del auto y el humo del cigarro de Antonio.	-Plano fijo.	Normal		
32 (6 seg.)	Plano detalle de la mano de Antonio apagando el cigarro en el cenicero del auto, tomando la palanca de cambios de mano y girando la llave del auto para apagarlo.	-Plano fijo.	Normal		
33 (13 seg.)	Plano medio de Antonio saliendo del auto del lado del acompañante, Adela en el fondo cierra las puertas de la entrada.	-Panorámica de derecha a izquierda.	Normal		Narrativo
34 (11 seg.)	Plano medio de Cleo, doña Sofía, la pequeña Sofía y el niño más pequeño recibiendo a su padre que entra en encuadre. Antonio toma al niño y entran a la casa. Cleo y Adela quedan afuera.	-Plano fijo.	Normal		
35 (12 seg.)	Plano detalle del televisor encendido.	-Plano fijo.	Normal	Realista Interior-casa	Narrativo

36 (31 seg.)	Plano general de la familia en el living mirando a la cámara como si fuera la TV.	-Panorámica lenta de derecha a izquierda y luego otra panorámica lenta de izquierda a derecha siguiendo a Cleo. Culminando en un plano fijo de Cleo sentada sobre un almohadón en el piso, tomando la mano de uno de los niños que se encuentra en el sillón.	Normal		
37 (23 seg.)	Plano general de la familia de espaldas en los sillones mirando el programa de TV y de Cleo sentada tomando el brazo de uno de los niños en su hombro.	-Comienza con un plano fijo, luego una panorámica lenta de derecha a izquierda que muestra a Cleo recogiendo los platos de la habitación para retirarse.	Normal		
38 (11 seg.)	Plano general de Cleo bajando las escaleras de la casa hacia la cocina.	-Plano fijo.	Normal		
39 (27 seg.)	Plano medio largo de Cleo y Adela paradas de espaldas en la cocina continuando con sus tareas domésticas.	-Plano fijo.	Normal		

### 3. CLEO ACUESTA A LOS NIÑOS Y SE DIRIGE A LA HABITACIÓN QUE COMPARTE CON ADELA

[https://drive.google.com/file/d/1zNydM51EuteMzCSHaHUO\\_BQ31fX9ob2o/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1zNydM51EuteMzCSHaHUO_BQ31fX9ob2o/view?usp=sharing)



## Descripción

Cleo canta con la pequeña Sofí antes de dormir, tanto en castellano como en mixteco. Luego de arroparla, apaga la luz y se retira. Se escucha de fondo a Antonio y Sofía discutir. Cleo apaga las luces de la planta superior y baja las escaleras. En la planta inferior apaga todas las luminarias a excepción de un par y se retira a su habitación por la cocina. Sale por el patio hacia su dormitorio donde se encuentra Adela. Bromean con apagar la luz rápidamente porque Teresa las está vigilando y comienzan a hacer abdominales a la luz de la vela.

## **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

<b>Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)</b>	<b>Valor de plano</b>	<b>Movimiento de cámara</b>	<b>Ángulo de cámara</b>	<b>Decorados</b>	<b>Montaje</b>
1 (52 seg.)	Plano medio de Cleo sentada en la cama con la niña Sofí, rezando al ángel de la guarda y luego cantando una canción en mixteco. Luego Cleo se pone de pie para darle un beso y arroparla, plano americano.	-Travelling de izquierda a derecha lento que permite ver el entorno del cuarto y a Cleo junto a Sofí. -Plano fijo de Cleo y Sofí.	Normal	Realista- interior-Casa	Narrativo
2 (28 seg.)	Plano general de la planta superior de la casa donde Cleo acaba de acostar a Sofí. Le pide a Toño que se duerma y va apagando las luces de la sala de estar. Se ve a Antonio y a doña Sofía discutiendo en el cuarto. Cleo baja las escaleras con una bandeja de cosas sucias.	-Panorámica de derecha a izquierda de Cleo saliendo del cuarto de Sofí, y recorriendo la sala apagando las luces hasta que baja las escaleras rumbo a la cocina.	Normal		
3 (59 seg.)	Plano general de Cleo bajando las escaleras y luego recorriendo la planta baja de la casa apagando las luces.	-Panorámica de derecha a izquierda lenta siguiendo a Cleo apagando las luces de la planta inferior de la casa hasta que ingresa a la cocina.	Normal		

4 (18 seg.)	Plano detalle de las manos de Cleo en la pileta de la cocina lavando una taza.	-Plano fijo.	Leve picado		
5 (25 seg.)	Plano medio de Cleo sirviéndose agua en la cocina, frente al ventanal que da al patio. Luego se retira por la puerta de la cocina y se la puede ver en un plano general subiendo las escaleras del patio a su habitación.	-Plano fijo.	Normal		
6 (51 seg.)	Plano general de Cleo entrando al cuarto que comparte con Adela. Charlan en mixteco y hacen referencia a que deben apagar la luz y poner una vela porque doña Teresa las controla. Comienzan a hacer ejercicios antes de dormir.	-Plano fijo.	Normal		
7 (1 min., 2 seg.)	Plano detalle de las piernas de Cleo y Adela y del movimiento de sus brazos haciendo abdominales en el piso a la luz de la vela.	-Plano fijo.	Leve picado		

#### 4. CLEO Y ADELA SALEN DE LA CASA EN SU DÍA LIBRE CON RAMÓN Y FERMÍN

<https://drive.google.com/file/d/1jR-sZhDHjQOupDid7aoQ58JJkVLvOUJp/view?usp=sharing>



## Descripción

En su día libre Cleo y Adela van a La Casa del Pavo a comer tortitas. Allí las recogen Fermín y Ramón para ir al cine. Una vez en la entrada del cine, Fermín y Cleo deciden no entrar, se despiden de Adela y Ramón y se retiran.

Un plano detalle de una ventana donde se ve la lluvia da paso a la siguiente escena donde Cleo y Fermín se encuentran en la habitación de un motel. Fermín desnudo toma el palo de la cortina de la ducha y comienza a hacer movimientos de artes marciales mientras Cleo lo mira desde la cama. Fermín le cuenta a Cleo su historia de vida mientras Cleo lo escucha atentamente.

## **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

<b>Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)</b>	<b>Valor de plano</b>	<b>Movimiento de cámara</b>	<b>Ángulo de cámara</b>	<b>Decorados</b>	<b>Montaje</b>
1 (25 seg.)	Plano general de Cleo y Adela corriendo por la vereda hacia La Casa del Pavo.	-Travelling lateral de derecha a izquierda de Cleo y Adela corriendo por la vereda. -Finaliza con un plano fijo de Cleo y Adela deteniéndose frente a La Casa del Pavo.	Normal	Realista- Calle  Real- La Casa del Pavo	Narrativo
2 (32 seg.)	Plano detalle del televisor transmitiendo un programa.	-Plano fijo.	Normal		
3 (1 min., 8 seg.)	Plano general del entorno que incluye un plano medio de Cleo y Adela sentadas sobre una barra conversando y comiendo.	-Plano fijo.	Normal		
4 (11 seg.)	Plano general de la calle con los autos y la fachada del cine Metropolitan. Adela junto con Ramón y Cleo con Fermín entran en cuadro cruzando la calle hacia la entrada del cine.	-Plano fijo.	Normal	Realista- Calle  Real-Cine Metropolitan	

5 (35 seg.)	Plano medio largo de Cleo y Fermín en la entrada del cine. Se puede ver el entorno que los rodea.	-Plano fijo.	Mínimo contrapicado con el fin de poder ver en profundidad de campo a Adela y Ramón en la escalera de la entrada al cine	
6 (6 seg.)	Plano detalle de la ventana desde el interior donde se observa la lluvia fuera.	-Plano fijo.	Normal	Realista-motel
7 (17 seg.)	Plano general de parte de la habitación del motel donde se ve a Fermín en el baño desnudo. Subjetiva de Cleo desde la cama. Fermín toma el palo de la cortina de la ducha y se dirige hacia Cleo.	-Plano fijo.	Normal	
8 (4 seg.)	Plano medio de Cleo sentada en la cama tapada mirando a Fermín.	-Plano fijo.	Normal	
9 (13 seg.)	Plano americano de Fermín desnudo haciendo movimientos de artes marciales con el palo de la ducha.	-Plano fijo.	Normal	
10 (7 seg.)	Plano medio de Cleo sentada en la cama tapada mirando a Fermín.	-Plano fijo.	Normal	
11 (18 seg.)	Plano medio largo o plano americano de Fermín haciendo movimientos de artes marciales con el palo de la ducha.	-Plano fijo	Normal	
12 (12 seg.)	Plano medio de Cleo sentada en la cama tapada observando a Fermín.	-Plano fijo	Normal	
13 (39 seg.)	Plano medio largo de Fermín parado desnudo. Plano medio dorsal de Fermín sentado en el borde de la cama mientras le cuenta la historia de su vida a Cleo y cómo las artes marciales lo salvaron.	-Plano fijo.	Normal	

14 (9 seg.)	Plano medio corto de Cleo sentada en la cama apoyada en el respaldo escuchando y viendo a Fermín. Cleo asiente con la cabeza y se sonríe tímidamente al escucharlo.	-Plano fijo.	Normal		
15 (28 seg.)	Plano medio de Fermín que se acerca a Cleo hasta quedar en un primer plano donde se ve su rostro y cómo toma la mano de Cleo.	-Plano fijo.	Normal		

## 5. ANTONIO SE VA DE LA CASA, DOÑA SOFÍA REGAÑA A CLEO

<https://drive.google.com/file/d/1uJDTesyEQVV1w2o1n5IGNcYqr633YsG/view?usp=sharing>



### Descripción

Esta escena transcurre en la mañana que Antonio abandona la casa familiar. Cleo sirve el desayuno a Pepe y luego ayuda a Antonio con las valijas. En la calle, Pepe y Sofía despiden a Antonio mientras Cleo observa. Sofía muy angustiada, al ver a Antonio marcharse en el auto, le grita a Cleo por no limpiar la caca del perro, retirándose con el pequeño niño hacia el jardín. Cleo ingresa a la casa y a continuación se la observa juntando la caca del perro y limpiando el patio.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorados	Montaje
1 (18 seg.)	Plano detalle de la mesa con el desayuno, donde se ven los brazos de Cleo rompiendo la cáscara de un huevo y de Pepe cruzado de brazos con su uniforme escolar, mientras charlan.	-Plano fijo.	Leve picado	Realista-Interior-casa  Realista- calle	Narrativo
2 (28 seg.)	Plano medio de Cleo parada sirviendo el desayuno al pequeño Pepe sentado en la mesa, mientras charlan. Cleo se retira de la habitación con una bandeja de utensilios sucios hacia la cocina.	-Plano fijo.	Normal		
3 (26 seg.)	Plano medio de Cleo, entra a la cocina, deja la bandeja con los platos sucios en una mesada y abre la ventana de la cocina. Adela ingresa a la cocina comenzando la jornada y Cleo le pide que apronte la avena del Dr. Antonio mientras ella sigue haciendo otras tareas.	-Plano fijo.	Normal		
4 (22 seg.)	Plano medio de Cleo en el comedor donde se encuentran desayunando doña Sofía y Pepe. Antonio baja las escaleras con dos maletas y un cigarro en la boca. Cleo lo ayuda tomando las maletas y llevándolas hacia afuera.	-Plano fijo.	Normal		

5 (10 seg.)	Plano general del patio/garaje de la casa donde Cleo sale con las dos maletas y un portafolio. Se puede ver el piso lleno de caca del perro. Adela ingresa en cuadro desde el patio a ayudarla. Aparece también Borrás, el perro.	-Plano fijo.	Normal		
6 (1 min., 40 seg.)	Plano general de la fachada de la casa donde se ven las grandes puertas de vidrio y los autos estacionados en la calle. La puerta se abre, Adela sostiene al perro mientras Cleo sale rumbo al maletero del auto con las dos valijas y el portafolio. Salen de la casa también Antonio, Pepe y Sofía. Antonio ayuda a Cleo a colocar las maletas en el auto. Antonio se despide de Pepe y luego de Sofía.	-Plano fijo general de la fachada de la casa y de Cleo yendo hacia el auto y abriendo el maletero. -Panorámica de izquierda a derecha, Antonio y Sofía se despiden al lado del auto. -Plano fijo de Sofía y Antonio despidiéndose mientras se ve en profundidad de campo a Cleo en la entrada de la casa con Pepe. -Panorámica de derecha a izquierda de un plano general de Antonio retirándose en el auto por la calle, mientras Sofía se lo queda observando en la mitad de la calle de espaldas. Una orquesta tocando instrumentos se acerca hacia ella de manera frontal.	Normal		
7 (44 seg.)	Plano medio largo de Sofía en mitad de la calle en posición $\frac{3}{4}$ viendo al auto alejarse angustiada mientras pasan por su costado los miembros de la banda tocando los instrumentos. Se observa en la entrada en profundidad de campo a Cleo con el pequeño Pepe esperando. Luego Sofía se dirige hacia ellos, regaña a Cleo por la caca del perro y toma a Pepe para llevarlo a la escuela.	-Plano fijo de Sofía viendo al auto de Antonio alejarse. -Panorámica de derecha a izquierda de Cleo ingresando a la casa luego de ser regañada por Sofía y cerrando la puerta de vidrio.	Normal		

8 (6 seg.)	Plano detalle de los pies de Cleo en el patio con una pala y una escoba recogiendo la caca del perro.	-Travelling corto de izquierda a derecha siguiendo a los pies de Cleo y cómo recoge la caca del perro.	Normal		
9 (9 seg.)	Plano general de Cleo en el patio recogiendo la caca del perro con una escoba y una pala al final del patio.	-Plano fijo.	Normal		
10 (4 seg.)	Plano detalle de parte del patio donde se encuentra la casa del perro y a este sentado al lado atado. Se puede ver la parte inferior del cuerpo de Cleo pasando por allí con la escoba y la pala.	-Plano fijo.	Normal		
11 (7 seg.)	Plano detalle de los pies de Cleo en el patio y de sus manos agregando polvo limpiador sobre los lugares donde recogió la caca del perro para limpiar.	-Plano fijo.	Normal		
12 (10 seg.)	Plano detalle de un balde con agua que es arrojado al piso por Cleo donde había puesto el polvo limpiador.	-Plano fijo donde Cleo tira el balde de agua en el piso del patio. -Travelling corto de izquierda a derecha del piso donde se pueden ver los pies de Cleo y cómo ella pasa la escoba refregando el piso luego de tirar el agua.	Leve picado		
13 (10 seg.)	Plano general de Cleo en el patio refregando el piso mojado con la escoba para limpiarlo.	-Plano fijo.	Normal		

## 6. CLEO LE CUENTA A FERMÍN DE SU EMBARAZO Y ESTE LA ABANDONA EN EL CINE

<https://drive.google.com/file/d/1Kxe5HGIIftdLblw0e4cDsO51SHeBTQC/view?usp=sharing>



### Descripción

Esta escena transcurre en el cine mientras durante la proyección de un filme Cleo le dice a Fermín que cree estar embarazada; este parece no tomárselo mal, pero segundos más tarde se retira al baño. Al terminar la proyección Cleo toma la chaqueta de Fermín y sale del cine en su búsqueda. Al darse cuenta de que Fermín la ha abandonado, se sienta en un escalón rodeada de personas y vendedores.

### **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

<b>Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)</b>	<b>Valor de plano</b>	<b>Movimiento de cámara</b>	<b>Ángulo de cámara</b>	<b>Decorado</b>	<b>Montaje</b>
1 (3 min., 20 seg.)	Plano general de la sala de cine, donde se ve el filme proyectado así como a Cleo junto a Fermín sentados en unas butacas en el fondo de la sala.	Plano fijo de la sala de cine.	Normal	Real-Cine Metropolitan	Narrativo
2 (1 min., 33 seg.)	-Plano medio largo de Cleo bajando las escaleras de la entrada al cine. -Plano medio corto de Cleo sentada en las escaleras del cine.	-Plano fijo. -Panorámica vertical de arriba hacia abajo. -Panorámica horizontal de derecha izquierda. -Panorámica vertical de arriba hacia abajo para encuadrar a Cleo en plano medio sentada en un escalón de la entrada al cine.	Contrapicado de Cleo bajando las escaleras del cine  Normal Cleo sentada en un escalón de la escalinata		

## 7. CLEO LE CUENTA A DOÑA SOFÍA DE SU EMBARAZO

<https://drive.google.com/file/d/1C-nz9KpdEW2ZOTLdhpoobvQAqvHuH-zR/view?usp=sharing>



### Descripción

Preocupada por su situación, Cleo intenta hablar con Sofía sobre su embarazo. Sofía necesita comunicar varias cosas a los niños así que le pide a Cleo que los busque y luego hablarán.

Una vez que los niños se retiran sabiendo que su padre no volverá por un tiempo, Cleo le cuenta a Sofía sobre su embarazo, preocupada por perder su trabajo. Sofía se muestra empática y le dice que tiene que ver a un médico.

### **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

<b>Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)</b>	<b>Valor de plano</b>	<b>Movimiento de cámara</b>	<b>Ángulo de cámara</b>	<b>Decorado</b>	<b>Montaje</b>
1 (11 seg.)	Plano medio de Cleo en la cocina viendo cómo llueve por la ventana con la mirada perdida.	-Plano fijo.	Normal	Realista- casa	Narrativo
2 (14 seg.)	Plano detalle de la mesada de la cocina donde se ven las manos de Adela haciendo un té para doña Sofía en una bandeja, luego la levanta.	-Plano fijo.	normal		

<p>3 (15 seg.)</p>	<p>Plano medio de Cleo en la cocina con la mirada perdida. Adela se acerca para entregarle la bandeja del té para llevarle a Sofía.</p>	<p>-Plano fijo de Cleo. -Panorámica de derecha a izquierda de Cleo saliendo de la cocina con la bandeja y Adela viéndola alejarse.</p>	<p>Normal</p>		
<p>4 (4 min., 43 seg.)</p>	<p><b>PLANO SECUENCIA</b></p> <p>Plano general de Cleo dirigiéndose hacia el living con el té de Sofía. Plano medio largo de Cleo en el living parada mientras Teresa y Sofía están sentadas en el sillón charlando. Plano general de Cleo recorriendo la planta baja gritando a los niños que bajen de la segunda planta y dirigiéndose al patio a buscar a los más pequeños. Plano medio de Cleo y los niños en el patio visto a través de la ventana desde adentro. Plano general de Cleo y los niños entrando a la casa y yendo al living. Plano general cerrado de la familia sentada en los sillones escuchando a su madre mientras Cleo se sienta en el posa brazo del sillón. Los niños se retiran del living y Cleo charla con Sofía sobre su posible embarazo.</p>	<p>-Travelling de izquierda a derecha de Cleo con la bandeja de té dirigiéndose al living. - Plano fijo de Cleo dejando la bandeja en una mesa al lado del sillón y diciéndole a Sofía que quiere hablar con ella. -Panorámica de derecha a izquierda de Cleo yendo a buscar a los niños como le ha pedido Sofía. -Plano fijo de Cleo en el patio con los niños pidiéndoles que entren, que su madre los llama. -Panorámica de izquierda a derecha de Cleo y los niños ingresando a la casa hasta el living. -Plano fijo de los niños sentados en los sillones con su madre que les cuenta novedades sobre dónde pasarán las fiestas y sobre el viaje de su padre. Cleo se sienta en uno de los posa brazos del sillón. -Panorámica de izquierda a derecha corta de Cleo sentándose al lado de Sofía en el sillón a pedido de esta. -Plano fijo de Cleo en el sillón con Sofía, donde le cuenta que cree estar embarazada.</p>	<p>Normal</p>		

## 8. ENCUENTRO DE CLEO CON FERMÍN LUEGO DEL ENTRENAMIENTO

<https://drive.google.com/file/d/11d0c20wwT3K1fkWDKRtza2PSMiplyNKH/view?usp=sharing>



### Descripción

Cleo va en busca de Fermín. El sonido del silbato de un uniformado marca el fin del entrenamiento de artes marciales de Fermín. Cleo llama a Fermín, que se retira junto a otros hombres. Tienen una charla en la que Cleo le recuerda que está esperando un hijo suyo. Fermín se pone agresivo y amenaza con matarla a ella y al bebé si ella continúa buscándolo; luego se retira del lugar corriendo, subiéndose a un camión.

### **Encuadres, planos y movimientos de cámara**

Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (3 seg.)	Plano medio corto de un hombre uniformado que toma su silbato para con el sonido dar por finalizada la práctica del día.	-Plano fijo.	Leve contrapicado	Realista-campo de entrenamiento	Narrativo
2 (15 seg.)	Plano detalle de dos barriles donde los hombres (halcones) depositan sus palos de artes marciales.	-Plano fijo.	Picado		
3 (2 min., 8 seg.)	Plano general, Fermín se retira del campo caminando con	-Travelling lento de derecha a izquierda. -Panorámica	Normal		

	<p>el palo en su mano junto con otros hombres luego del entrenamiento. Plano general del lugar y un plano medio de Cleo dorsal viendo a Fermín pasando frente a ella. Llama a Fermín y este se da vuelta. Plano general del lugar y de Cleo y Fermín hablando mientras caminan. Plano fijo donde Cleo en posición dorsal le dice a Fermín que está embarazada y él se da vuelta agresivo y la amenaza. Plano general muy abierto de Fermín subiéndose a un camión en movimiento y retirándose del lugar.</p>	<p>de izquierda a derecha de Fermín acercándose a Cleo luego de que esta lo llame. -Travelling de derecha a izquierda donde Fermín le responde a Cleo que ha estado ocupado y comienza a caminar hacia la izquierda. Cleo lo sigue, caminando atrás, mientras hablan. -Travelling de derecha a izquierda donde se ve a Fermín corriendo para subirse a un camión en movimiento a lo lejos e irse del lugar.</p>			
--	--	---	--	--	--

## 9. CLEO ES REGAÑADA POR SOFÍA

<https://drive.google.com/file/d/1EJ-99SPN-PTXk3DTDNQ3BPNaSN65Hy-Q/view?usp=sharing>



### Descripción

Cleo realiza sus tareas mientras se escucha de fondo la voz de Sofía al teléfono llorando por la situación con Antonio. Uno de los niños se dispone a espiar a su madre cuando

esta sale de la habitación, y al verlo lo golpea. Luego lo abraza pidiéndole disculpas y le grita agresivamente a Cleo por dejarlo escuchar la llamada, haciendo que esta se retire a la cocina.

### Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos/ segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (8 seg.)	Plano detalle de la mano de Cleo pasando un trapo sobre una mesa, se puede ver el reflejo de su rostro sobre la mesa.	-Plano fijo.	Picado	Realista-casa	Narrativo
2 (5 seg.)	Plano medio de Cleo limpiando la mesa del comedor de madera. Mientras de fondo se escucha a Sofía llorando, hablando con alguien.	-Plano fijo.	Normal		
3 (1 min.)	Plano general abierto de Cleo limpiando la misma mesa con un trapo, se deja ver el interior de la casa. Cleo mira hacia la derecha como si estuviera viendo a alguien. Plano general de Cleo parada pidiéndole al niño, que está sentado fuera de la puerta donde está Sofía, escuchando la charla, que se retire de allí. Sofía sale de la habitación, ve a su hijo, le pega una cachetada y luego se abrazan en el piso, llorando. Sofía agrade a Cleo por permitir la situación y la echa del lugar.	-Plano fijo de Cleo limpiando la mesa del comedor. -Travelling de izquierda a derecha donde se descubre a uno de los niños bajando sigilosamente las escaleras escuchando la conversación de su madre. El niño se sienta a escuchar fuera de la puerta mientras Cleo lo disuade. -Plano fijo, Sofía sale de la habitación y descubre al niño espiándola. Luego le grita agresivamente a Cleo.	Normal		

4 (20 seg.)	Plano medio largo de Cleo parada luego de que Sofía la agreda. Se escucha que Sofía le vuelve a gritar y ella se retira del lugar a la cocina.	-Plano fijo de Cleo parada viendo la situación entre Sofía y su hijo. Luego de recibir los gritos de Sofía nuevamente se retira a la cocina.	Normal		
----------------	--	--	--------	--	--

## 10. DOÑA TERESA LLEVA A CLEO A COMPRAR UNA CUNA, PROTESTA DE ESTUDIANTES Y REPRESIÓN

<https://drive.google.com/file/d/15w5rBnqm3NeMOo4aCnWvkORO6H2Ro0NI/view?usp=sharing>



### Descripción

Cleo, Teresa e Ignacio (el chofer) se dirigen en el auto al centro, rumbo a la tienda de muebles, a comprar la cuna para el bebé. En el camino se dan cuenta de que hay una manifestación de estudiantes. En la mueblería se disponen a comprar la cuna cuando se desata una situación violenta en la que cuatro hombres armados matan a un estudiante. Uno de ellos es Fermín, quien apunta su arma hacia Cleo antes de retirarse del lugar. Esta situación provoca que Cleo rompa bolsa y tenga que retirarse del lugar. En la calle se produce el Halconazo, donde un grupo paramilitar, del cual Fermín es miembro, reprime violentamente a los estudiantes que se encuentran manifestándose de forma pacífica.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos /segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (17 seg.)	Plano medio corto de Cleo y el chofer en posición dorsal, sentados en auto en movimiento. Por el parabrisas se puede ver a una multitud de personas en la calle con carteles, una marcha de estudiantes.	-Plano fijo.	Normal	Realista-calle	Narrativo
2 (10 seg.)	Plano medio corto a través del parabrisas de Cleo en el asiento del acompañante, el chofer a su derecha y doña Teresa en el asiento de atrás. El auto está en movimiento, se puede ver a muchas personas alrededor en la calle y vereda.	-Plano fijo.	Normal		
3 (36 seg.)	Plano general, un auto se retira, que estaba estacionado, y el chofer estaciona en ese lugar libre. Cleo y el chofer se bajan, Ignacio le abre la puerta a Teresa y se dirigen caminando junto a la multitud, a la mueblería.	-Plano fijo.	Normal		

4 (44 seg.)	Plano general de Cleo, Ignacio y Teresa caminando por la vereda de manera horizontal de izquierda a derecha, que se dejan ver a través de los camiones de policía estacionados en la calle. Finaliza con un plano fijo general de la calle donde se puede ver la multitud y a lo alto en un piso del edificio la mueblería.	-Trayectoria de izquierda a derecha en seguimiento de Cleo, Teresa e Ignacio, que van caminando por la vereda y luego cruzan entre la gente hacia la mueblería. El lugar está lleno de manifestantes y policías.	Normal		
5 (10 seg.)	Plano detalle del ventanal de la mueblería desde adentro con su cartel pintado sobre los ventanales.	Plano fijo.	Normal	Realista- mueblería	Narrativo
6 (10 seg.)	Plano detalle de una vitrina con relojes de todo tipo y debajo copas. Los relojes marcan en su mayoría las 5:05 pm. Por detrás de la vitrina se ven las siluetas pasar, de Teresa y Cleo, se escuchan además las voces.	Plano fijo.	Normal		
7 (1 min., 9 seg.)	Plano general de la tienda donde se ve a Teresa y a Cleo siguiendo a la chica que las lleva a ver una cuna. Plano general de las multitudes siendo reprimidas en la calle desde las ventanas de la mueblería. Plano medio de Cleo y Teresa acercándose a la ventana del local a ver qué sucede.	-Travelling de derecha a izquierda de Teresa y Cleo siguiendo a la muchacha que las atendió en la tienda que las lleva a ver una cuna de bebé. -Plano fijo mientras están paradas viendo la cuna y hablan del precio. -Panorámica de izquierda a derecha donde se puede ver el gran local y a la chica de la tienda que va a consultar por el precio. La panorámica sigue mostrando a través de las ventanas del local a las multitudes de estudiantes siendo reprimidos en la calle. -La panorámica semicircular descubre a Cleo y a Teresa que se acercan a la ventana a ver qué sucede.	Normal		

8 (25 seg.)	Plano general de la mueblería donde se puede ver que entran corriendo al local un chico y una chica. Plano general, en primer plano se ve una mano sosteniendo un arma apuntando hacia la izquierda y en profundidad de campo cómo disparan a uno de los estudiantes que ingresó. Con la panorámica se puede ver que es Fermín quien apunta a Cleo y a Teresa por unos segundos mientras retrocede lentamente.	-Plano fijo, dos chicos entran al local corriendo. -Panorámica de derecha a izquierda entran cuatro hombres armados en busca de los dos estudiantes. Entran y le disparan a uno de ellos. -Panorámica de izquierda a derecha de los hombres retirándose del lugar. Uno de los cuatro hombres armados es Fermín y apunta a Cleo y a Teresa mientras retrocede lentamente.	Normal		
9 (6 seg.)	Plano medio de Cleo y Teresa mirando a Fermín que está fuera de cuadro y que las apunta con un arma.	-Plano fijo.	Normal		
10 (11 seg.)	Plano general de Fermín apuntando a Cleo y Teresa mientras retrocede lentamente hasta que sale corriendo.	-Panorámica de izquierda a derecha que deja ver a Fermín alejándose del lugar llamado por los demás hombres armados, y al resto de las personas en el local asustadas. -Plano fijo del caos del lugar donde las personas corren de un lado a otro y la estudiante llora desconsoladamente porque mataron a su compañero.	Normal		
11 (14 seg.)	Plano medio de Cleo y Teresa, y plano detalle de sus pies y el agua que cae sobre las piernas de Cleo luego de romper fuente.	-Plano fijo de Cleo y Teresa. -Panorámica vertical de arriba hacia abajo que deja ver que Cleo rompió fuente.	Normal y picado		
12 (40 seg.)	Plano general de la calle donde se puede ver a la multitud corriendo de un lugar a otro buscando refugio. Se observa a un grupo de hombres disparando detrás de un auto. Otro grupo de	-Plano fijo de la calle y los manifestantes corriendo siendo reprimidos con agresión. -Panorámica de derecha a izquierda de una multitud de hombres corriendo por la vereda hacia la izquierda. En una	Normal		

	hombres con palos corren por la vereda hacia la izquierda y en una entrada se ve a Cleo, Teresa e Ignacio escondidos, que salen del lugar apurados por la vereda hacia el auto. Cleo camina ayudada por Ignacio.	entrada están Cleo, Teresa e Ignacio, que aprovechan para escapar del lugar hacia el auto. -Plano fijo de una chica tomando el cuerpo muerto de un hombre en su regazo, llora y grita por ayuda, desesperada.			
--	--	--	--	--	--

## 11. EN EL HOSPITAL, CLEO DA A LUZ A SU HIJA MUERTA

<https://drive.google.com/file/d/1lrKa3uwag0CdCGIwyTAB5bzGG9J5og73/view?usp=sharing>



### Descripción

Cleo es llevada por médicos y enfermeros a la sala de parto. Su hija nace sin signos vitales, y por más que intentan reanimarla se encuentra ya sin vida. Cleo la sostiene unos segundos para despedirse de ella mientras llora angustiada. Luego se la retiran y preparan el cuerpo sin vida, mientras esta observa la situación llorando.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos /segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (31 seg.)	Plano general del pasillo del hospital donde se escuchan charlas, gritos y llantos de bebés. Se observa cómo desde el final del pasillo traen a Cleo en una camilla varias enfermeras y médicos apurados para ingresarla a la sala de parto.	-Plano fijo. -Panorámica de izquierda a derecha en seguimiento de Cleo en la camilla junto con los enfermeros y médicos que la acompañan. La ingresan a la sala de partos.	Normal	Realista-Hospital/centro médico	Narrativo
2 (4 min., 11 seg.)	PLANO SECUENCIA  -Plano medio de los enfermeros y doctores ingresando a la sala de parto con Cleo en la camilla. -Plano medio largo de Cleo acostada en la camilla de forma horizontal a la cámara mientras de fondo, en segundo plano, se puede ver a los médicos y enfermeros.	-Panorámica de derecha a izquierda. -Plano fijo de Cleo en primer plano acostada en la cama. En profundidad de campo se observa al doctor y a las enfermeras tomando instrumentos y limpiándose. -Panorámica de izquierda a derecha que nos muestra a los médicos esperando la salida del bebé. -Panorámica de derecha a izquierda que nuevamente nos ubica a Cleo en primer plano y a los médicos tratando de reanimar al bebé que nació muerto. -Plano fijo, que dura el resto de la escena, de Cleo en la cama viendo en segundo plano cómo reaniman a su hijo. Luego se la entregan un momento para que Cleo se despida. Cleo luego mira cómo preparan el cuerpo mientras llora.	Normal		

12. UNA VEZ EN LA CASA, DESPUÉS DE LA PÉRDIDA DE SU HIJA, CLEO ES INVITADA POR SOFÍA PARA IR DE VACACIONES CON ELLA Y LOS NIÑOS

[https://drive.google.com/file/d/1C\\_ot5b7P30hE-eRzD0IVQif7O2kkQ9aK/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1C_ot5b7P30hE-eRzD0IVQif7O2kkQ9aK/view?usp=sharing)



Descripción

Luego de la pérdida de su bebé, Cleo se encuentra nuevamente en la casa donde se la puede observar sentada en su cuarto, con la mirada perdida y muy triste. Sofía llega a la casa y la invita para ir, junto con los niños, el fin de semana a la playa. Si bien Cleo al principio se niega con un gesto, la insistencia hace que acepte. La familia ingresa a la casa para hacer las valijas mientras Cleo vuelve a su habitación.

**Encuadres, planos y movimientos de cámara**

Nº de plano (tiempo en minutos/segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (7 seg.)	Plano detalle del cartel donde dice el nombre de la calle "Calle de Tepeji".	-Plano fijo.	Normal	Realista-calle	Narrativo
2 (7 seg.)	Plano general desde el cartel con el nombre de la calle que deja ver la calle y la vereda.	-Plano fijo.	Picado		
3 (6 seg.)	Plano detalle del número de puerta de la casa "21". Se escucha el ladrido del perro.	-Plano fijo.	Normal		
4 (7 seg.)	Plano detalle del techo del interior de la casa, donde se ve la luminaria.	-Plano fijo.	Contrapicado	Realista-casa	

5 (5 seg.)	Plano general de la planta superior de la casa donde se ven las escaleras, las barandas, la puerta de las habitaciones y parte de la sala de estar donde está el televisor.	-Plano fijo.	Normal		
6 (8 seg.)	Plano general de la sala de estar de la planta inferior de la casa, con los sillones, el piano, y demás elementos de decoración. Se escucha el ladrido del perro de fondo a lo lejos.	-Plano fijo.	Normal		
7 (7 seg.)	Plano detalle de la jaula de pájaros en el patio de la casa, en el fondo se ve el corredor del patio y las puertas de vidrio cerradas donde el perro se encuentra ladrando. Se escucha el sonido del afilador que, por lo que se percibe, está pasando por la calle.	-Plano fijo.	Normal		
8 (16 seg.)	Plano general de la fachada de la casa desde afuera, los autos estacionados, y la silueta del perro saltando a través de las puertas de vidrio de la entrada. Se ve pasar por la calle al afilador caminando con su bicicleta a un lado.	-Plano fijo.	Normal	Realista-calle	

9 (30 seg.)	Plano general de Cleo sentada en una silla en posición dorsal en la entrada de su habitación que da hacia el patio de la casa. De fondo se escucha al perro ladrar y el ruido del afilador. Adela sale de una habitación para llamar a Cleo y avisarle del afilador, hablándole una parte en español y otra en mixteco.	-Plano fijo.	Normal	Realista-casa	
10 (36 seg.)	Primer plano de Cleo mirando hacia abajo con la mirada perdida y triste. Se escucha de fondo el ruido del afilador y los ladridos del perro en la entrada. Segundos más tarde se escuchan bocinas provenientes de un auto en la entrada de la casa. Cleo se mantiene inamovible.	-Plano fijo.	Normal		
11 (16 seg.)	Plano medio de Cleo de espaldas sentada en el mismo lugar. Se ve al perro en el patio corriendo hacia la entrada de la casa. Se observa a Adela dirigiéndose hacia la puerta. Cleo se para y se dirige hacia las escaleras que van al patio.	-Plano fijo. -Panorámica de abajo hacia arriba cuando Cleo se para y se dirige hacia afuera para bajar las escaleras hacia el patio.	Picado		
12 (21 seg.)	Plano general de Cleo bajando las escaleras de su habitación que dan al patio de la casa. Plano medio de Cleo en el patio mirando hacia la entrada esperando la llegada de Sofía.	-Panorámica de arriba hacia abajo. -Plano fijo de Cleo mirando hacia la entrada de la casa.	Contrapicado de Cleo bajando las escaleras de su habitación  Ángulo normal, Cleo caminando en el patio hacia la entrada, hasta detenerse a mitad del patio		

<p>13 (59 seg.)</p>	<p>Plano general del patio y la entrada a la casa. Cleo parada en posición dorsal mirando hacia la entrada. Adela abre las puertas y entra Sofía manejando un auto nuevo. Los niños salen de la puerta de la casa a recibir a su madre y ver el auto, que no es el habitual. Mientras Adela cierra las puertas del patio Sofía habla con sus hijos. Adela se acerca a Cleo, que sigue parada en el mismo lugar. Sofía les dice a los niños que se irán el fin de semana a la playa e invita a Cleo. Los niños pequeños contentos corren hacia ella.</p>	<p>-Plano fijo.</p>	<p>Normal</p>		
<p>14 (36 seg.)</p>	<p>Plano medio de Cleo y Adela en el patio. Los dos niños más pequeños se acercan a abrazar a Cleo luego de que su madre la invitara a ir con ellos. Cleo los abraza. Aunque Cleo hace un gesto de no con el rostro, Sofía insiste. Adela le habla en mixteco insistiéndole para que vaya.</p>	<p>-Plano fijo.</p>	<p>Normal</p>		
<p>15 (15 seg.)</p>	<p>Plano general del patio/garaje, Cleo y Adela en plano medio largo en posición dorsal. Sofía pide a Adela que la ayude a empacar. Sofía y los niños entran a la casa. Cleo queda parada en posición dorsal en el mismo lugar.</p>	<p>-Plano fijo.</p>	<p>Normal</p>		
<p>16 (7 seg.)</p>	<p>Plano medio de Cleo en el mismo lugar mirando a todos lados como si estuviera perdida.</p>	<p>-Plano fijo.</p>	<p>Normal</p>		

17 (4 seg.)	Plano detalle de la cintura de Cleo y Borrás, el perro, oliéndola. Ella lo acaricia y comienza a caminar rumbo a su cuarto.	-Plano fijo.	Normal		
18 (4 seg.)	Plano general de Cleo caminando de espaldas hacia su habitación mientras Borrás, el perro, le sigue saltando.	-Plano fijo.	Normal		

### 13. CLEO SALVA A LOS NIÑOS DE AHOGARSE Y CONFIESA ENTRE LÁGRIMAS QUE NO QUERÍA TENER A SU HIJO

[https://drive.google.com/file/d/1qON7yEWiLp\\_gC7C1UvLjcYWMf38y2QSU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1qON7yEWiLp_gC7C1UvLjcYWMf38y2QSU/view?usp=sharing)



#### Descripción

En esta escena se desarrolla el clímax. Transcurre en un plano secuencia de la playa donde Cleo queda a cargo de los niños mientras Sofía se retira a hacer chequear el auto para volver a la ciudad. Cleo salva a dos de los niños de ahogarse y se sientan en la arena al mismo momento que Sofía llega. Mientras la familia abraza a Cleo y le agradece, esta se quiebra y confiesa en llanto que no quería que su hijo naciera. La familia la abraza y le dice que la quiere.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos /segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (5 min., 29 seg.)	<p>Plano general del mar y las olas rompiendo en la orilla.</p> <p>Plano general de los seis personajes en la playa mientras Sofía comenta los planes y avisa que quedan a cargo de Cleo por un rato.</p> <p>Plano general de los niños metiéndose al agua.</p> <p>Plano general de Pepe que sale del agua y se tira en la arena junto a Cleo. Cleo lo levanta y lo lleva al lugar donde están las toallas para limpiarlo.</p> <p>Cleo ve a los niños en el agua y corre a ayudarlos, ingresando a pesar de no saber nadar.</p> <p>Cleo rescata a los niños y la familia reunida contiene a Cleo cuando se quiebra por la pérdida de su bebe y lo que sentía al respecto.</p>	<p>PLANO SECUENCIA</p> <p>-Plano fijo del mar.</p> <p>-Panorámica de derecha a izquierda, los niños corren en la orilla y Cleo juega en la arena con Pepe. Sofía se acerca a avisarles que se va a hacer revisar las ruedas para el viaje de vuelta. Cleo queda encargada de los niños.</p> <p>-Panorámica de izquierda a derecha, dos de los niños se meten al agua.</p> <p>-Panorámica de derecha a izquierda de Pepe saliendo del agua a donde se encuentra Cleo.</p> <p>-Travelling de derecha a izquierda, Cleo lleva a Pepe hacia donde están las toallas y las sillas.</p> <p>-Plano fijo de Cleo limpiando la arena de Pepe con una toalla.</p> <p>-Travelling horizontal de izquierda a derecha de Cleo yendo hacia el agua e ingresando para rescatar a los niños que se ahogan.</p> <p>-Plano fijo de Cleo tratando de tomar a los niños entre las olas.</p> <p>-Travelling de derecha a izquierda de Cleo sacando a los niños y sentándose sobre la arena.</p> <p>-Plano fijo de Cleo con los dos niños rescatados en la arena y la llegada de Sofía con el otro niño, Pepe también se suma a la familia y se abrazan.</p>	Normal	Real-playa	Narrativo

14. DE VUELTA EN LA CASA CLEO LE DICE A ADELA QUE TIENE MUCHO PARA CONTARLE. FINAL. CRÉDITOS.

[https://drive.google.com/file/d/1XhNC5o1P-N1wRcoIX\\_tWJ\\_H9kGRyAgYq/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1XhNC5o1P-N1wRcoIX_tWJ_H9kGRyAgYq/view?usp=sharing)



### Descripción

La familia regresa a la casa familiar luego de las vacaciones en la playa. Al volver, ven la casa distinta, sin algunos muebles que se llevó Antonio, y hay un cambio en la distribución de las habitaciones. Mientras los niños cuentan a su abuela Teresa lo que pasó en la playa, Cleo se dirige a lavar la ropa sucia. Al encontrarse con Adela menciona dos veces que tiene mucho para contarle.

Cleo sube las escaleras hacia la azotea con la ropa sucia, ya que es allí donde lava y cuelga la ropa. El filme finaliza con un plano fijo, contrapicado de las escaleras que llevan hacia la azotea, y el cielo, por donde se ve pasar un avión. El paisaje sonoro se mantiene mientras aparece la dedicatoria del filme: “Para Libo” y el nombre del filme: *ROMA*, luego los créditos.

## Encuadres, planos y movimientos de cámara

Nº de plano (tiempo en minutos /segundos)	Valor de plano	Movimiento de cámara	Ángulo de cámara	Decorado	Montaje
1 (38 seg.)	Plano general de la calle donde se ubica la casa familiar. Una banda se aproxima tocando los instrumentos por la calle mientras el Ford Galaxie se estaciona frente a la casa, con Sofía, Cleo y los niños, que vuelven del viaje a la playa.	-Plano fijo de la calle donde se puede ver a la banda acercándose por la calle. -Panorámica de izquierda a derecha para mostrar a la familia bajando del auto por entrar a la casa.	Normal	Realista-calle	Narrativo
2 (28 seg.)	Plano medio del interior de la casa, donde se puede ver por los ventanales a los niños que ingresan a la casa y a Adela abriendo la puerta. Ingresan los niños, Cleo y Sofía a la casa, y una vez que llegan a la parte inferior de la vivienda ven los cambios, todos los libros en el piso apilados, sin las bibliotecas.	-Plano fijo de Adela sosteniendo la puerta de entrada y los niños por ingresar. -Panorámica de izquierda a derecha de los niños, Cleo y Sofía entrando a la casa. Luego se los ve ingresando en la planta inferior y observando los cambios.	Normal	Realista-casa	
3 (20 seg.)	Plano general del hall de la casa donde se ve la escalera y los libros en el piso debido a que Antonio se llevó las bibliotecas. La familia sube por las escaleras a la planta superior donde están los cuartos. Cleo toma dos valijas y le dice a Adela que ahora baja, que tiene mucho para contarle, y también comienza a subir las escaleras.	Plano fijo.	Normal		

<p>4 (1 min., 16 seg.)</p>	<p>Plano general de la segunda planta de la casa donde están la sala de TV y los cuartos. Allí espera Teresa, que los recibe. Los niños ven sus nuevos cuartos y Cleo deja las valijas de Sofía en su habitación nueva. Los niños corren de una habitación a otra viendo los cambios. Cleo atiende el teléfono, que suena, y llama a Sofía, que se encuentra en la sala de estar con la familia. Los niños cuentan a su abuela que Cleo los salvó. Cleo continúa con la ropa sucia hacia la escalera mientras los niños le piden unos licuados y gansitos, y baja.</p>	<p>-Panorámica de izquierda a derecha en seguimiento de los niños, Sofía y Cleo llegando al segundo piso por las escaleras. Allí los espera Teresa, la abuela. Los niños comienzan a ver sus cuartos que fueron cambiados. -Panorámica de derecha a izquierda, Cleo sale de la habitación donde sacaba la ropa de las valijas a atender el teléfono que suena en el pasillo. La familia se sienta en la sala de estar mientras Sofía se acerca a tomar el teléfono. Cleo sigue su camino con la ropa sucia hacia la escalera.</p>	<p>Normal</p>		
<p>5 (14 seg.)</p>	<p>Plano general de Cleo bajando las escaleras con ropa sucia, tomando otra valija al pie de la escalera y dirigiéndose hacia la cocina.</p>	<p>-Panorámica de derecha a izquierda.</p>	<p>Normal</p>		
<p>6 (7 seg.)</p>	<p>Plano medio largo de Cleo ingresando a la cocina con la ropa sucia y la valija. Se encuentra allí con Adela y le pregunta a dónde va en mixteco. Adela le responde que a comprar jamón. Cleo le vuelve a decir, mientras salen hacia el patio, que tiene mucho para contarle.</p>	<p>-Panorámica de izquierda a derecha en seguimiento de Cleo y Adela de la cocina hacia el patio. -Plano fijo, Cleo le dice a Adela en el patio que tiene mucho para contarle.</p>	<p>Normal</p>		

<p>7 (6 min., 30 seg.)</p>	<p>Plano general de Cleo y Adela en el patio. Adela se retira a hacer las compras y Cleo sube las escaleras hacia la azotea para lavar y tender la ropa.</p>	<p>-Panorámica de izquierda a derecha. -Panorámica vertical de abajo hacia arriba mientras Cleo sube las escaleras a la azotea con la ropa sucia. -Plano fijo de un contrapicado de las escaleras que van a la azotea, y el cielo, por donde se ve un avión pasar. Aparece la dedicatoria del filme: "Para Libo", luego el nombre del filme: "ROMA", y los créditos. Continuando con el plano fijo y el paisaje sonoro.</p>	<p>-Normal -Contrapicado de Cleo subiendo las escaleras</p>		
--------------------------------	--	---	---	--	--