

Amor de agua

Clímax y catarsis en el filme *Roma*

NOÉ SOTELO HERRERA

Love of water. Climax and catharsis in the film *Roma*

Abstract

Through the analysis of the most emblematic passages of the film *Roma*, by Alfonso Cuarón, the following text aims to reflect on the condition of women in the seventies in Mexico, postulating that the work is a deep and sensitive look at female energy and liberation which is specifically realised in the climax.

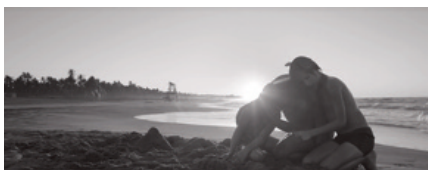
Key words: *Roma*. Climax. Women.

Resumen

A través del análisis de los pasajes más emblemáticos del filme *Roma*, de Alfonso Cuarón, el siguiente texto tiene la finalidad de reflexionar sobre la condición de la mujer en los años setenta en México, postulando que la obra es una profunda y sensible mirada hacia la energía y liberación femenina que se concreta específicamente en el clímax.

Palabras clave: *Roma*. Clímax. Mujeres.

ISSN. 1137-4802. pp. 101-113



Sofía: *¿Qué pasó? ¿Qué pasó? ¿Estás bien, mi amor? ¿Están bien?*
Sofía hija: *Cleo nos salvó.*



Sofía: *Gracias. ¿Estás bien?*
 Cleo: (sollozando) *Yo no la quería.*
 Sofía: *¿Qué?*
 Cleo: *No la quería.*
 Sofía: *Están bien.*



Cleo: *Yo no quería que naciera.*
 Sofía: *Te queremos mucho, Cleo. ¿Verdad?*
 Cleo: (llorando) *Pobrecita.*
 Sofía: *Te queremos mucho. Mucho.*

¿Qué es un clímax? Desde los griegos, sabemos que un clímax es el momento de máxima tensión en el desarrollo de una obra dramática. Literalmente, en griego antiguo la palabra clímax hace referencia, o alude, a una escalera. Esta figura retórica nos explica que en un relato la tensión dramática debe ir en ascenso hasta llegar al punto más elevado de lo que se está contando.

Además, el clímax es la peripecia narrativa por excelencia, el núcleo central de todo relato. Obviando la narrativa de vanguardia, el clímax es el motor principal que nos impulsa a ver una película, una serie, o bien, leer un libro, pues generalmente cuando estamos ante una obra podemos intuir lo que sucederá, proyectamos cuál será la descarga emocional que nos ayudará a hacer catarsis. Como explica Jesús González Requena, es la certeza, y no la incertidumbre de lo que ocurrirá, el motivo por el cual nos acercamos a los relatos. Intuimos, por lo tanto, cómo terminará un western, un filme de terror o una comedia romántica, por citar sólo algunos ejemplos.

Dicho lo anterior, me pregunto: ¿por qué un sector amplio de la audiencia mexicana rechazó categóricamente el filme *Roma*, dirigido por Alfonso Cua-

rón? ¿Por qué el público aseguró que en la obra no pasaba absolutamente nada, cuando en realidad la película nos narra la compleja transformación de una mujer, que bien podría representar la complicada situación en la que viven millones de mujeres en México? En suma, ¿por qué el clímax de esta obra generó tanta confusión y hasta enfado entre los espectadores? Basta leer los comentarios en internet y en las redes sociales para hacerse una idea del hondo calado de la obra. ¿Será que un sector del público no quiso ver algo?

Desde luego, siempre es posible responder a estas preguntas diciendo simplemente que “en gustos se rompen géneros”. Pero, si nos quedáramos con esta idea, jamás podríamos entender, por ejemplo, por qué *Titanic* es una de las películas más taquilleras de la historia o por qué hay un revuelo enorme alrededor del próximo estreno de la película *Barbie*. ¿No resulta paradójico que en pleno auge del feminismo renazca un viejo icono de la cosificación de la mujer?

Precisamente, es en este tipo de contradicciones donde el análisis del audiovisual, quizá el texto más consumido en nuestra actual sociedad, nos permite pensarnos a partir de las imágenes.

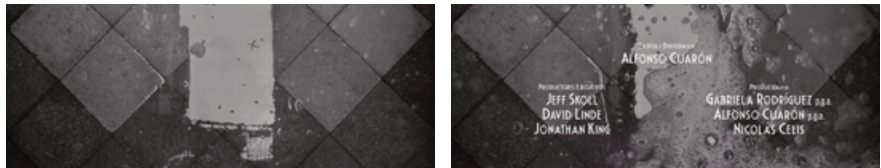
Y ya que aludí a las mujeres, centrémonos en el personaje femenino de *Roma*, Cleo, y cómo es que su profundo arco de transformación la lleva a confesar en el clímax de la historia algo sorprendente: no quería que su hija naciera, situación del todo inusual en el cine mexicano, cuya historia ha encumbrado a la figura de la madre abnegada que hace todo, absolutamente todo, por sus hijos... O esposos. ¿Es posible que por esta razón el personaje de Cleo, y también la propia actriz Yalitza Aparicio, hayan recibido tantas y tan acaloradas críticas? A final de cuentas, en *Roma* supuran muchas heridas de la sociedad mexicana, como tendremos oportunidad de constatar con el análisis de la obra y, más en específico, de su clímax.

Pero vayamos por partes. Comencemos por el inicio:



La primera imagen del filme nos muestra unas baldosas cuadradas que, en su conjunto y por su disposición en diagonal, forman una especie de rombo gris, que a su vez contiene pequeños rombos en su interior. Sobre dichas baldosas comienzan a aparecer los créditos de inicio, los cuales abren con los nombres de sus actrices protagónicas. Estamos, por lo tanto, en un espacio protagonizado por lo femenino.

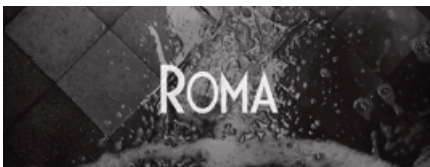
Los nombres de los creadores del filme se suceden sobre esa imagen, a veces formando rombos, en otras ocasiones cuadrados o líneas, hasta que los patrones lineales y las formas son transformados por la presencia de un factor clave en la secuencia –y en todo el filme– el agua, elemento que, precisamente, en los universos simbólicos remite también a lo femenino y a la maternidad.



El agua que va y viene formando espuma como las olas del mar... El agua que convierte el espacio plano del piso en uno profundo, reflejando el cielo. El agua cristalina que nos permite ver algo más que las baldosas grises; de hecho, podemos observar que un avión surca el cielo. Así, agua y viento son convocados en una misma imagen.

Más adelante sabremos que otros dos elementos de la naturaleza, el fuego y la tierra, serán importantes para conformar el simbolismo del relato que recién empieza. Sin embargo, será el agua –adelantemos– el elemento que acompañe simbólicamente a la protagonista en su periplo narrativo.

Por ello, sobre el agua y las baldosas grises se estampa el título del filme:



Roma, falso palíndromo que, leído de forma inversa, nos da la palabra *Amor*. Esta es la razón por la que inicié mi argumentación hablando sobre qué es un clímax, pues todos los elementos dramáticos de la obra están encaminados a enfatizar la sentencia de Cleo en el acto climático: “yo no quería que naciera”. Desde ahí, es decir,

leyendo de forma inversa, es posible encontrar los elementos de mayor profundidad del filme.

Tan es así que en el inicio de la obra hay una intriga de predestinación, o dicho de otra forma: el final de la obra se anuncia metafóricamente desde el principio, sobre todo, en los componente visuales y simbólicos del filme:

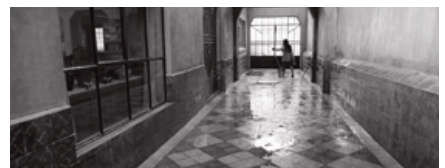
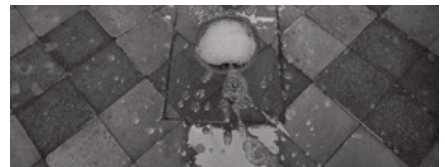


De esta forma, tanto en el inicio como en el clímax, hay oleaje y espuma. El palíndromo Roma-Amor de la izquierda encontraría su equivalente en el acto heroico y amoroso de Cleo: salvar a los niños de la muerte, aún arriesgando su propia vida.



Los rombos de las baldosas grises se corresponden con la composición piramidal que forman los protagonistas en la famosa escena del abrazo. Y aquí habría que agregar que una composición triangular o piramidal, además de otorgar dinamismo visual, siempre nos hablan de un conflicto latente.

Aunado a lo anterior, cuando la cámara se mueve por primera vez en el relato, después de la secuencia de los créditos, es para mostrarnos que una coladera absorbe el agua con su fuerza de atracción. Todo el líquido se va por ese agujero negro en medio del patio, espacio en donde aparece la protagonista del filme por primera vez, realizando una tarea tan absurda como la del personaje griego de Sísifo: Cleo limpia una y otra vez los excrementos de la mascota de la familia para la que ella trabaja como empleada doméstica.



Y es que el drama de Cleo raya el absurdo. No importa cuánto trabaje, que arriesgue su vida y salve a los niños de la muerte. La mujer nunca dejará de ser, para la familia, una empleada doméstica, y parece que esa es la herida que el director busca sanar con el relato. Pues el filme cierra así:



Abuela: *A ver, cuéntenme cómo es que se iban a ahogar.*
Sofía: *Sí, la corriente nos llevó. Cleo nos salvó, ¿verdad, Cleo?*
Todos: *Sí, Cleo nos salvó.*



Pepe: *Cleo, me traes un licuado de plátano.*
Cleo: *Sí.*
Sofía: *A mí, igual.*

No hay en el relato un reconocimiento real al heroísmo de esta mujer. Nada de transfiguración ni de asenso, como ocurría en los relatos clásicos. Y no podría ser de otra manera: desde el planteamiento de la historia conocemos perfectamente la situación de Cleo: ella habita un espacio en la orilla de la enorme casa de sus empleadores, es decir, forma y no forma parte de ese hogar. De hecho, las escaleras que están cercanas a su habitación dibujan una diagonal, en contraste con los patrones lineales horizontales y verticales de la parte principal de la casa.

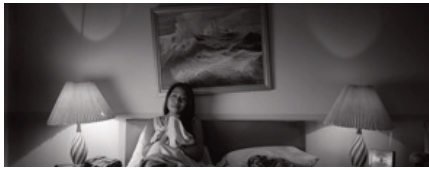
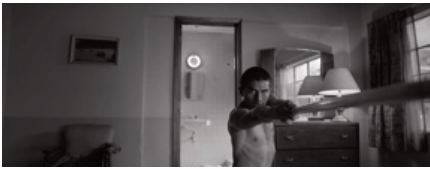


Ahí, ella limpia las habitaciones, prepara la comida, alimenta a los niños, los duerme cantándoles nanas en su lengua natal –Cleo es una

mujer indígena mixteca– y los despierta para llevarlos a la escuela. Es cierto que también comparte los momentos de ocio con la familia, pues se sienta con ella a ver la televisión por las noches, aunque esto no la exenta de ser enviada por el té del señor de la casa...



Evidentemente, Cleo es la encargada principal de las durísimas labores domésticas. Entre semana, sólo encuentra un instante de reposo en la azotea de la casa, donde lava a mano la ropa, como muchas otras mujeres que comparten su triste suerte. Ahí, finge, juega, a estar muerta y, por lo tanto, puede descansar. Se trata de la vida de una mujer dedicada a servir.



Y cuando no está dedicada a servir, en su día de descanso, el domingo, ocurre la peripecia que transforma la vida de la mujer: visita un hotel de paso con un hombre llamado Fermín, aprendiz de artes marciales. Cleo pierde su virginidad ese día, pero esa primera vez poco tiene del ensueño romántico, el cuadro encima de Cleo en el que se representa a un furioso mar –nuevamente el agua como elemento metafórico– sólo puede anunciar los conflictos amorosos que darán forma al segundo acto de la narración, construido básicamente alrededor de las batallas que librarán las dos protagonistas del relato.

Por un lado, Sofía, la jefa de Cleo, sufre el abandono de su esposo.

Y, por el otro, Cleo también es abandonada cuando en el cine informa a Fermín que está embarazada.





En las dos escenas en las que las mujeres son abandonadas por los varones del relato hay referencias a la guerra, término opuesto al amor que se convoca en el título del filme. Las mujeres tendrán que unirse para enfrentar el duro panorama que se abre ante ellas.

Nuevamente, los elementos de la naturaleza marcarán los estados emocionales de las protagonistas durante el desarrollo del segundo acto, que arrancará con una granizada, como símbolo de la tristeza que embarga a las mujeres.



Posteriormente, cuando Cleo va al hospital para realizarse los chequeos propios de una mujer embarazada, ocurre un terremoto, una sacudida de la tierra –otro elemento de la naturaleza–, que parece ser un presagio de la muerte de su hija, pues justamente después de que los escombros del terremoto cayeran sobre una incubadora, la siguiente toma nos muestra las cruces de un cementerio.



Dicho cementerio se encuentra a la entrada de un enorme y ostentoso rancho en el que los protagonistas van a pasar las fiestas de año nuevo. El festejo es ocupado por el director para enfatizar, aún más, en las diferencias sociales: pues mientras que los dueños del rancho y sus invitados disfrutan de una enorme fiesta, sus sirvientes, en el sótano del rancho, tienen una humilde, pero alegre celebración.



Ahí, nuevamente el líquido funciona como una metáfora de la situación emocional de Cleo, pues cuando está a punto de beber un jarro de pulque, una pareja choca con ella y la tradicional bebida mexicana se derrama en el suelo. Cleo está devastada, completamente rota, como el jarro, a pesar de que es una noche de fiesta.



De hecho, la fiesta de año nuevo termina con un incendio en el bosque. El fuego, el cuarto elemento de la naturaleza y que no había sido convocado aún, marca un interesante punto de inflexión: a partir de entonces, las mujeres sufrirán una devastación total, pero por ello mismo, iniciarán también un resurgimiento, como si de aves fénix se tratase.

Mientras que Sofía asimila que su esposo se fugó con una mujer menor que ella, Cleo emprende un viaje en busca de Fermín. El periplo de la mujer está marcado ahora por dos elementos de la naturaleza: el agua estancada, sucia, de los charcos del barrio al que llega.



Y el viento que levanta el polvo del descampado donde Fermín practica artes marciales. Ambos elementos anuncian la actitud ruin, sucia, de Fermín ante Cleo:



Cleo: *Es que estoy con encargo.*

Fermín: *¿Y a mí?*

Cleo: *Es que la criatura es tuya.*

Fermín: *¡Ni madres!*

Cleo: *Es que sí lo es.*

Fermín: *Ya te dije que ni madres y si no quieres que te parta tu puta madre a ti y a tu pinche criaturita, no lo vuelvas a decir. Y no me vuelvas a buscar.*

Y es así como comienza a concretarse la caída de los padres en el relato. Se rompe, por lo tanto, la posibilidad de cualquier orden simbólico. La figura del padre es sustituida por la mentira.



Sofía: *Estamos solas. No importa lo que te digan, siempre estamos solas.*



Pero no es la ausencia del padre, sino, su presencia perversa la que detona la tragedia en el relato: justo en el segundo punto de giro de la historia, hay una anagnórisis poderosa: descubrimos, junto a Cleo, que Fermín es uno de los tantos chicos de colonias marginales que fueron reclutados por el Estado represor con la finalidad de asesinar a los estudiantes disidentes en un suceso histórico conocido como el Halconazo.



Que Fermín lleve puesta una playera que dice *Amor es*, solo anuncia que el concepto mismo del amor será objeto de debate en el cierre del relato.



En todo caso, Cleo “rompe aguas” por el impacto del descubrimiento.



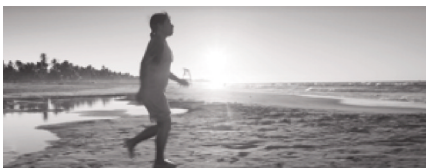
Y es entonces, justo después de la violencia del Estado, cuando ocurre una de las metáforas más inquietantes del relato: Cleo da a luz a una hija muerta. La retórica de la iluminación del filme, contrastando las sombras en el rostro de Cleo con la claridad en las partes donde se encuentra la bebé muerta, nos alumbran una dura verdad: el complicado futuro de las mujeres indígenas como Cleo, en una sociedad mexicana caracterizada por el clasismo, racismo y la violencia contra las mujeres.

Incluso, justo cuando el pediatra determina la muerte de la hija de Cleo, otro doctor pide una sutura de manera urgente. Pero, ¿cómo suturar la profunda herida de Cleo y de toda una sociedad?



Tal vez mediante una poderosa catarsis:

Con la finalidad de explicarle a sus hijos que su padre los abandonó, Sofía organiza un viaje a la playa. Cleo, visiblemente afectada por la muerte de su hija, acompaña a la familia.



En un momento dado, Cleo se queda a cargo de los hijos menores en la playa y, aunque no sabe nadar, arriesga su propia vida para salvar a

los chicos que estaban siendo tragados por el mar. Estoica, la mujer hace frente al constante oleaje que la golpea. El agua, de esta forma, la obliga a encarar sus miedos.



Hasta que en un auténtico acto heroico, y por consiguiente de sacrificio, logra salir con los niños. Solo entonces Cleo puede desbloquear y expresar una emoción reprimida:



Sofía: *¿Qué pasó? ¿Qué pasó? ¿Estás bien, mi amor? ¿Están bien?*
Sofía hija: *Cleo nos salvó.*



Sofía: *Gracias. ¿Estás bien?*
Cleo: (sollozando) *Yo no la quería.*
Sofía: *¿Qué?*
Cleo: *No la quería.*
Sofía: *Están bien.*



Cleo: *Yo no quería que naciera.*
Sofía: *Te queremos mucho, Cleo. ¿Verdad?*
Cleo: (llorando) *Pobrecita.*
Sofía: *Te queremos mucho. Mucho.*

He aquí un buen ejemplo de lo que el psicoanálisis conceptualiza como catarsis, evento que sólo puede experimentarse en la sorpresa del comportamiento de sí mismo, inmediatamente después de un acontecimiento. Es decir, al vivir una experiencia cercana a la muerte y sorprenderse de su heroísmo, Cleo es capaz de reconocer que no quería que su hija naciera.

Todos los elementos dramáticos del guion están encaminados a resaltar la revelación de Cleo. Toda la historia está al servicio del pequeño, pero profundo arco de transformación del personaje. Es aquí en donde se concreta el clímax del relato, el momento más esperado y de mayor descarga emocional. Ahora bien, ¿qué quiere decir la frase de Cleo? ¿Por qué la mujer es capaz de arriesgar la vida por unos hijos ajenos y desear que su propia hija no naciera? ¿Acaso su total entrega y sumisión a la familia para la que trabaja le impide tener una vida propia? ¿Será que no quería tener la hija de un asesino? ¿O tal vez no quería que su hija sufriera lo que ella ha sufrido?

Sea cual sea el motivo, la verdad es que Cleo es capaz de reconocer y liberar una profunda emoción que la atormentaba. Y eso solo puede representar una cosa: un paso hacia la libertad de la mujer en una época, los años setenta, en la que las mujeres solo podían ser madres o esposas. ¿Por qué un sector del público rechazó el filme?



¿Será que poner en el centro de una narración a una mujer indígena aún es un problema? ¿Todavía no es posible reconocer una deuda histórica, como lo hizo el director del filme?