

Mediación y poder: Roma como artefacto de memoria en la era del streaming

MARCO A. CARRANZA RÍOS

Resumen

Este artículo analiza la película *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) como un artefacto fundamental de memoria cultural dentro de la estrategia de expansión global de Netflix. Se argumenta que la plataforma, trascendiendo su modelo comercial, se posiciona como un gestor de la imaginación histórica, transformando la memoria local en un activo transnacional negociable. El estudio se estructura en dos dimensiones complementarias: la intermedial, que examina las condiciones asimétricas de producción entre el capital global (Netflix/Participant Media, con sus agendas políticas y comerciales) y el capital local (Esperanto Filmoj, gestionando la autenticidad); y la intramedial, que disecciona la retórica filmica de la película entendida como un archivo. Esta segunda dimensión explora cómo se documentan y ordenan espacios, objetos y sonidos sensibles para construir una memoria inmersiva y afectiva, privilegiando planos-secuencia y panning que generan una experiencia sensorial del pasado. La paradoja central radica en que *Roma*, al evocar una memoria íntima y aparentemente auténtica, es el producto de una compleja mediación de poder que globaliza, estandariza y comercializa el pasado. El artículo concluye que Netflix, a través de films paradigmáticos como este, actúa como un agente que homogeniza y distribuye globalmente memorias “glocales”. Esto plantea una interrogante fundamental: ¿puede un archivo controlado por una corporación, cuya lógica última es comercial, preservar y promover narrativas críticas del pasado? O, por el contrario, ¿su mediación convierte inevitablemente la memoria histórica en un producto cultural más, sujeto a las dinámicas del mercado y el consumo global?

Palabras clave:

memoria cultural; archivo audiovisual; transnacionalismo

Fecha de recepción: 03/12/2024

Fecha de aceptación: 21/07/2025

Mediation and Power: Roma as a Memory Artifact in the Streaming Era

Abstract

This article analyzes the film *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) as a pivotal artifact of cultural memory within Netflix's global expansion strategy. It argues that the platform, moving beyond its commercial model, positions itself as a manager of historical imagination, thereby transforming local memory into a negotiable transnational asset. The study is structured around two complementary dimensions: the intermedial, which examines the asymmetric production conditions between transnational capital (Netflix/Participant Media, with their distinct political and commercial agendas) and local capital (Esperanto Filmoj, managing authenticity on the ground); and the intramedial, which dissects the film's rhetoric conceived as an archive. This second dimension explores how sensitive spaces, objects, and sounds are documented and ordered to construct an immersive and affective memory, primarily through the use of long takes and panning shots that foster a sensory experience of the past. The central paradox lies in the fact that *Roma*, while evoking an intimate and seemingly authentic memory, is the product of a complex power mediation that globalizes, standardizes, and commercializes history. The article concludes that Netflix, through paradigmatic films like this, acts as an agent that homogenizes and globally distributes “glocal” memories. This raises a fundamental question: can an archive controlled by a corporation, whose ultimate logic is commercial, preserve and promote critical narratives of the past? Or does its mediation inevitably turn historical memory into just another cultural product, subject to the dynamics of the market and global consumption?

Keywords: Cultural Memory; Audiovisual Archive; Transnationalism; Affectivity

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)

<https://doi.org/10.59339/c.v12i24.678>

Carranza Ríos, M. A. (2025). Mediación y poder: Roma como artefacto de memoria en la era del streaming. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 12(24), 87-105.



Mediación y poder: Roma como artefacto de memoria en la era del streaming

MARCO A. CARRANZA RÍOS*

En 2017, Netflix inició su última fase de expansión global. Como parte de su estrategia para Latinoamérica, lanzó el sello *Originals Latin America*, una etiqueta comercial destinada a destacar sus producciones en el competitivo universo de los medios audiovisuales. Este movimiento marcó su transición definitiva: dejó de ser una plataforma de video bajo demanda (VOD) con algunas producciones originales –etapa consolidada entre 2012 y 2017– para convertirse en una casa productora capaz de rivalizar con los grandes estudios de Hollywood. En este proceso, Netflix no solo escaló su manejo de datos de usuarios a nivel global, sino que construyó una infraestructura para producir contenidos transnacionales con un sello distintivo: la capacidad de mediar entre lo local y lo global.

El punto de partida de esta transformación fue *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).¹ Para Netflix, este proyecto cumplió un doble propósito: por un lado, consolidar su relevancia internacional al fichar a un director consagrado –figura bisagra entre el cine industrial y el independiente– y, por otro, legitimarse ante audiencias locales mexicanas como un espacio para explorar narrativas domésticas. Así, *Roma* funcionó como laboratorio para futuras producciones en otras regiones, demostrando que la expansión económica de Netflix podía ser, simultáneamente, un mecanismo para negociar identidades y territorialidades sin perder de vista su panorámica globalista. Este artículo propone que el plan de expansión comercial de la plataforma se sustentó en convertirse en un gestor de la “imaginación histórica” de territorios estratégicos, donde la memoria cultural se transforma en un activo transnacional.

La paradoja de *Roma* como caso de estudio radica en su naturaleza dual: es una coproducción México-Estados Unidos (con financiamiento y distri-

1 *Roma* (2018), dirigida por Alfonso Cuarón, es un drama autobiográfico que retrata la vida de una familia de clase media en la Ciudad de México durante los años setenta, centrándose en la relación con Cleo, una empleada doméstica de origen indígena. La película, filmada en blanco y negro con un estilo visual contemplativo, entrelaza lo íntimo con lo histórico, abordando temas como las jerarquías sociales, la represión política (ejemplificada en el “Halconazo” de 1971) y la maternidad. Producida por Netflix, *Roma* se convirtió en un fenómeno global que redefinió las fronteras entre el cine de autor y el *streaming*.

* Doctor en historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana (México).
Contacto: carranzarios.88@gmail.com

bución estadounidenses, pero realizada íntegramente con recursos humanos mexicanos) que aborda un tema profundamente local –la vida de una familia de clase media en la Ciudad de México de los años setenta–, pero cuyo alcance se redefine al ser distribuida globalmente por Netflix. Este modelo no era nuevo en Latinoamérica –la desestructuración de las industrias locales a fines del siglo XX había impulsado coproducciones similares–, pero la plataforma transformó su horizonte de recepción: *Roma* dejó de ser una obra de festival para convertirse en un artefacto cultural accesible masivamente, un repositorio de marcas colectivas del pasado que activó discusiones públicas sobre la historia urbana, la represión estudiantil de 1971 o las expectativas de la clase media latinoamericana. Los espectadores se volvieron usuarios de un archivo audiovisual, consumidores de una memoria mediada por algoritmos.

La última fase de Netflix, entonces, no debe reducirse a una estrategia financiera, sino entenderse como una política de producción de memoria global que estandariza mientras también persigue preservar “autenticidades” locales. Los productos del sello Originals Latin America son, en esencia, mecanismos para estabilizar tensiones transnacionales e interculturales, homologando memorias diversas bajo un mismo sistema de distribución. Este artículo busca visibilizar cómo Netflix construye legitimidad política al articular memorias colectivas globales (o “glocales”), lejos de ser un mero intermediario aséptico.

Para ello, centro el análisis en *Roma* como caso paradigmático. No estudio la película en sí, sino su papel en la estructuración de Netflix como “sitio de la memoria global”. Siguiendo a Dagmar Brunow (2015, 32) –para quien la memoria moderna es “archivística” y depende de “la materialidad del rastro”–, abordo *Roma* como un archivo que no solo preserva, sino que instituye realidad. Esta noción de archivo como instancia de autoridad –y que padece lo que Derrida llamó el “mal de archivo”: su inherente tensión entre preservación y destrucción–² es central para comprender cómo Netflix administra no solo contenidos, sino legitimidad histórica.

Para esto me enfoco en dos dimensiones complementarias, inspiradas en Astrid Erll³, y que dan orden a las dos secciones del texto:

2 Jacques Derrida, *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (Derrida, 1997), donde analiza cómo el archivo, al seleccionar y conservar, excluye tanto como preserva, generando una “fiebre archivística” que revela su carácter político.

3 La estructura de este trabajo está planteada a partir de los estudios de Astrid Erll. En su obra, la memoria se presenta como un objeto mediático, es decir, como un producto concreto pero complejo de la comunicación humana. Se trata de un fenómeno colectivo, condicionado por marcos sociales específicos –tal como lo señaló el clásico autor Maurice Halbwachs–, los cuales pueden rastrearse en los procesos de mediación (tal como lo precisa Erll).

Lo que recordamos surge, en ocasiones de manera involuntaria, en complicidad con formas o figuras que se reproducen en el entorno que habitamos. Una anécdota o una historia alojada en la memoria personal adquiere vida concreta a través de alguna figura que, de algún modo, ya ha sido mediada y reproducida con anterioridad. En este sentido, es posible identificar dos fases en el proceso de la memoria: una intermedial, que se desarrolla dentro de un contexto con condiciones específicas de enunciación, y otra intramedial, que

a) Intermedial: las condiciones de enunciación (la negociación entre capital transnacional –Netflix/Participant Media– y local –Esperanto Filmoj–);

b) Intramedial: los contenidos específicos del archivo (la espacialidad de la infancia de Cuarón, reconstruida mediante objetos, sonidos y espacios).

El eje que articula ambas dimensiones es lo afectivo: la paradoja de que una memoria aparentemente íntima (la del director) se vuelva vehículo para conflictos sociales colectivos, y que esta tensión sea justamente lo que Netflix aprovecha para su proyecto global. Así, el artículo no solo describe cómo se produce esta memoria, sino que anticipa el dilema ético que la conclusión retomará: ¿puede un archivo corporativo como el de Netflix preservar críticamente el pasado, o su lógica comercial lo reduce a un *commodity*?

Condiciones de enunciación

Las obras cinematográficas de Alfonso Cuarón han sido clasificadas como producciones ejemplares del cine transnacional. Dolores Tierney (2018) ha analizado el mecanismo detrás de estas realizaciones en Latinoamérica, señalando que surgen, fundamentalmente, de un acuerdo de coparticipación entre dos tipos de capital: a) uno de financiamiento y distribución, proveniente de Estados Unidos o países de Europa Occidental; y b) otro encargado de la gestión de esos recursos directamente en el territorio o país donde se desarrolla la narración de la película, relacionado con el manejo creativo y de recursos humanos locales.

Estos capitales cumplen dos funciones principales. El primero proporciona acceso no solo a recursos financieros, sino también a circuitos de exhibición global. El segundo se enfoca en la construcción de la autenticidad doméstica de la narración. Parto de la premisa de que, en la creación de estos mecanismos de coparticipación, se encuentra la génesis del campo de transacción de símbolos y significados de distintos lugares de memoria. Es decir, por un lado, los capitales estadounidenses no financian proyectos que carezcan de relevancia para el discurso global que buscan impulsar; por otro, los capitales locales no se suman a producciones que no les brinden la posibilidad de amplificar su voz mediante el acceso a circuitos globales.

Los dos capitales descritos por Tierney no mantienen necesariamente una relación simétrica en términos de volumen económico o peso sociopolí-

pone en práctica estrategias retóricas audiovisuales determinadas, cuya especificidad es objeto de evaluación. El primer apartado de este texto corresponde a la intermedialidad, mientras que el segundo a la intramedialidad. [Ver: Astrid Erll. “Cultural Memory Studies: An Introduction” y “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory” en Astrid Erll (Coord.). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. (Astrid Erll, 2008)].

tico. Sin embargo, se necesitan mutuamente para concretar las realizaciones que proponen. En este sentido, establecen transacciones no solo financieras, sino también simbólicas y discursivas, en contextos desiguales y mediante entornos de comunicación no siempre explícitos.

En el caso de *Roma*, el primer capital está conformado por dos empresas: Netflix, encargada de la distribución y comercialización, y Participant Media, responsable del financiamiento. El segundo capital radica en la gestión realizada por la productora de Alfonso Cuarón, Esperanto Filmoj, durante la producción en México, especialmente en la conformación de los recursos humanos que integraron el equipo de producción.

Participant Media (2004-2024) fue una empresa de medios que cerró operaciones en 2024. Fue propiedad de Jeffrey Skoll, directivo clave en la expansión comercial de eBay a finales de los años noventa. La productora surgió como parte de un proyecto filantrópico impulsado por Skoll tras su éxito en el comercio digital. Su enfoque se centró en promover una agenda de impacto social, con énfasis en energías limpias y temas de identidad.⁴ Este enfoque posiblemente explica el interés de Participant en financiar *Roma*, dada la relevancia del guion en torno a las condiciones de las trabajadoras domésticas en México.

Skoll fue un importante donante para las campañas presidenciales de Barack Obama en 2008 y Hillary Clinton en 2016, así como para otros candidatos del Partido Demócrata a través de Comités de Acción Política (PACs, por sus siglas en inglés), como el *Democratic National Committee* (DNC) y *Emily's List*.⁵ Además, tras el “efecto *Roma*”,⁶ las fundaciones de Skoll promovieron la discusión pública sobre las condiciones de las trabajadoras del hogar en Estados Unidos, coincidiendo con la campaña de la entonces senadora Kamala Harris en 2019 para aprobar la Ley Nacional de Derechos de las Trabajadoras del Hogar.⁷

Es crucial entender *Roma* como un producto que busca incidir en el espacio público. Más que una película, dada la naturaleza de Participant Media, debe visualizarse como parte de un mecanismo político para impulsar agendas específicas. En este sentido, no debe perderse de vista la vinculación de Skoll, cabeza de la productora, con el Partido Demócrata de Estados Unidos a través de los PACs mencionados.

4 Powering social innovators to transform our world. *Skoll Foundation*. Recuperado de <https://skoll.org/2024/09/25/green-futures-youth-and-climate-positive-growth-in-africa/>

5 D'Souza, D. (7 de abril de 2021). Top donors to Biden 2020 campaign. *Investopedia*. Recuperado de <https://www.investopedia.com/top-donors-to-biden-2020-campaign-5080324>

6 Término acuñado por la prensa para describir cómo *Roma*: 1) Validó a Netflix como plataforma de cine de calidad; 2) Posicionó temas sociales (derechos de trabajadoras domésticas) en agendas políticas; 3) Intensificó la pugna Hollywood vs. *streaming*. Ver: Ximénez (2019); Univisión (2018).

7 Una ley para proteger a las trabajadoras del hogar, ‘las menos visibles y más vitales’ para la economía estadounidense (30 de noviembre de 2018). *Univisión*. Recuperado de <https://www.univision.com/noticias/opinion/una-ley-para-proteger-a-las-trabajadoras-del-hogar-las-menos-visibles-y-mas-vitales-para-la-economia-estadounidense>

Por otro lado, Netflix representa un contraste con Participant Media. Aunque ambas están asociadas al gran capital financiero, Netflix opera con una estructura más industrial y especializada, con oficinas regionales fuera de Estados Unidos. Surgida en 1997 como un servicio de renta de DVD en línea, Netflix compitió inicialmente con los videoclubes de los años noventa.⁸ Sin embargo, a partir de 2007, decidió migrar completamente al *streaming*, abandonando el negocio de soportes físicos y enfocándose en la transmisión de películas mediante transferencia de datos por internet. Este cambio no fue solo tecnológico, sino que marcó el inicio de una disputa comercial y medial con Hollywood, una lucha política por el dominio de las narrativas audiovisuales que culminó con el lanzamiento de *Roma* en 2018.⁹

Durante la segunda década del siglo XXI, Netflix desarrolló la infraestructura para convertirse en una casa productora global,¹⁰ mientras que los estudios de Hollywood buscaron adaptarse al *streaming* y distribuir su catálogo en este formato. Cuando Netflix ingresó al *streaming*, se convirtió en competidor directo de los “grandes cinco” estudios, lo que lo llevó a disputar toda la cadena de producción y distribución, fenómeno que tiene como punto de referencia de expansión global el logro de contenidos transnacionales con el mismo registro de manufactura de Hollywood, como *Roma*.

Las coproducciones binacionales de la industria cinematográfica, surgidas de la reingeniería global a finales del siglo XX, comenzaron a consolidarse hacia los años noventa.¹¹ Netflix aprovechó este diseño industrial e institucional para su expansión medial a partir de 2017. Sin embargo, a diferencia de los convenios paradigmáticos de la “primera globalización” de

8 Espacios de alquiler de películas en formatos asequibles para consumo doméstico, cuyo representante más importante a nivel global era, entonces, Blockbuster.

9 El vuelco de Netflix al *streaming* implicó la desaparición del objeto DVD de la cadena comercial, y con ello, una afectación importante a la configuración de distribución. La conversión de film a DVD, el paso de análogo a digital con fines de reproducción doméstica, era una operación que en la cadena de Hollywood era controlada por los distribuidores de esa misma industria. A partir de 2007 Netflix dejó de ser videoclub y se convirtió en competidor directo de estos distribuidores. Sus adversarios comerciales dejaron de ser los Blockbuster, y comenzaron a ser los grandes estudios de Hollywood. Para entonces, los “grandes cinco” (*Paramount Pictures, Sony Pictures, Universal Pictures, Walt Disney Studios y Warner Bros*) no contaban con las condiciones tecnológicas para la reproducción *streaming*, por lo cual Netflix se convirtió en un reto. Por tal motivo, la segunda década de los años dos mil fue el escenario de disputa comercial sobre la distribución en plataformas digitales para los “grandes cinco”: a la par de impulsar las *apps* propias de cada estudio, intentaron asfixiar a Netflix con la restricción de sus catálogos para *streaming*. Motivo que propició que la plataforma se lanzara a hacer producciones originales para ensanchar su inventario.

10 Con tal motivo se lanzó *House of Cards* (Beau Willimon, 2013-2018), la primera gran producción de Netflix.

11 Tanto *Sundance Institute*, como *Focus Features* se convirtieron en nodos de contacto entre las producciones latinoamericanas y las estadounidenses. El primero surgió como una organización sin fines de lucro de Robert Redford para promover el cine más allá del estándar corporativo, el segundo emergió como una productora enfocada en las singularidades culturales de otros países, que concibió estas narrativas como activo comercial para integrar al mercado.

la industria cultural firmados por productoras como el Instituto Sundance o Focus Features, Netflix instaló oficinas regionales en los territorios donde invirtió. Esto permitió una mayor proximidad a los intereses comerciales y políticos locales, un rasgo distintivo frente a las empresas estadounidenses de la “primera globalización”.

Roma fue, para Netflix, la llave para competir con Hollywood en sus propios términos. Sumó a su cartera a un director consagrado en la industria cinematográfica estadounidense, pero también a una figura con un fuerte arraigo en el circuito de festivales y cuya identidad personal y cinematográfica está ligada a una de las regiones más importantes de los mercados globales: México. En este sentido, *Roma* compitió en los premios Óscar no solo por su valor estético, sino también como un proyecto político que enarbó como prioridad en su agenda la distribución vía *streaming*. Y por ello, aunque ganó en varias categorías de los famosos premios de la Academia, encontró resistencia para llevarse el galardón a mejor película, esto, porque era políticamente contraproducente para Hollywood que se llevara ese reconocimiento el representante disruptivo del *streaming*.¹²

Es importante traer a cuenta algunos elementos biográficos de Cuarón para poder visibilizar su posición bisagra en la industria –punto de articulación entre el cine “independiente” y el “industrial”–. La primera película de Cuarón, *Sólo con tu pareja* (1991) –auspiciada por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), una oficina pública que entonces subvencionaba películas “nacionales”–, fue instrumentalizada por el gobierno como mecanismo diplomático para difundir un México cosmopolita listo para la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte que se dio en 1992. Tras su éxito, derivado en buena medida de la gran promoción que el gobierno de México hizo de su ópera prima en el circuito de festivales, se mudó a Hollywood, donde dirigió dos películas comerciales por encargo: *A Little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998). Aunque estas producciones limitaron su control creativo, le permitieron consolidarse en el circuito de Hollywood.

Mientras se asentó su figura en Estados Unidos, en México, la ley se modificó a finales de los años noventa para permitir la entrada de capital privado y transnacional, lo que impulsó el surgimiento de cadenas comerciales como Cinépolis y Cinemex. Este cambio fomentó la exhibición masiva de productos transnacionales, principalmente estadounidenses (Tierney, 2018). En este contexto, el empresario Jorge Vergara fundó Producciones Anheló, contactó a Cuarón para colaborar en proyectos que respetaran su independencia creativa, y dicho acuerdo dio lugar a *Y tu mamá también* (2001), así como a otras producciones como *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro y *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero.

Este modelo de trabajo consolidó una red de colaboración entre Cuarón,

12 Jiménez de Sandoval, P. (5 de marzo de 2019). Steven Spielberg carga contra Netflix y reabre el debate sobre el *streaming*. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/03/05/actualidad/1551772672_420794.html

Del Toro y Alejandro González Iñárritu, quienes buscaron mecanismos similares a los de Hollywood para mantener su independencia creativa con apoyo financiero. Su visibilidad en festivales y premios de la Academia les permitió atraer el interés de Universal Pictures, que financió la creación de Cha Cha Chá Producciones en 2007 a través de su filial Focus Features. Sin embargo, tras la crisis de 2008, decidió no renovar el acuerdo que tenía con los tres cineastas.¹³

Paralelamente, Cuarón fundó Esperanto Filmoj en 2004, una productora que le permitió gestionar sus proyectos personales y colaborar en otros, como *El laberinto del fauno* (2006) de Del Toro. Esta productora representa un mecanismo bisagra, no solo como medio de financiamiento, sino también como espacio de gestión de redes de colaboración. Su consolidación refleja la comprensión de Cuarón de que, para sobrevivir en el entorno global, era necesario contar con una estructura que administrara las relaciones creativas y financieras, lo que le permitió cierta independencia.

Las condiciones de enunciación de *Roma* no pueden entenderse sin considerar dos procesos: la disputa medial entre plataformas digitales como Netflix y Participant Media, y la industria fílmica y televisiva tradicional de Estados Unidos; y en segundo lugar, el arribo a los circuitos cinematográficos de la cultura urbana “clasemediera” mexicana representada por Cuarón y compañía.

Roma está construida de diversos estratos de memoria, los cuales se atribuyen a distintos agentes: por un lado, aparece la memoria infantil del propio Cuarón, por otro, una memoria de la madre soltera, siguiendo la memoria de Cleo –una trabajadora doméstica con origen indígena–; sin embargo, todas ellas están articuladas por esa voz “pasiva”, que nunca aparece protagónicamente, pero que incide de forma determinante a través de la retórica audiovisual y que no es otra cosa más que la mirada del presente de Cuarón, esa mirada colectiva construida desde la autoría compleja que realiza la producción y que está sustentada por ese espacio de transacción global-local.

Roma es un caso paradigmático: aunque se presenta como una película íntima y autoral, su producción estuvo sujeta a dinámicas de poder asimétricas, donde intereses políticos y mediáticos transnacionales –como los de Participant Media y Netflix– determinaron su alcance y recepción. La película no solo buscaba contar una historia personal, sino también incidir en agendas globales, como los derechos de las trabajadoras domésticas en Estados Unidos, en sintonía con el activismo del Partido Demócrata. Esto revela que, más allá de su valor estético, *Roma* fue un vehículo para disputar espacios de poder dentro de la industria, en un momento clave de transición hacia el dominio del *streaming*.

Cuarón, como figura bisagra, logra mediar entre estos intereses, pero no puede escapar de las contradicciones que ello implica. Su mirada sobre Mé-

13 Badillo, J. M. (8 de julio de 2013). Quebró la productora Cha Cha Cha, de los “Tres Amigos” del cine mexicano. *correcamara*. Recuperado de http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=4310

xico está filtrada por su posición privilegiada dentro del sistema hollywoodense y por su pertenencia a una élite cultural urbana que, aunque busca representar memorias marginales (como la de las trabajadoras domésticas indígenas), lo hace desde un lugar hegemónico. Desde esa paradoja es desde donde se constituye el núcleo de este tipo de memoria global que constituye Netflix. Para observar más a detalle cómo se hilvana esto en concreto en el siguiente apartado describiré cómo funciona *Roma* en tanto archivo.

El archivo Roma

Dice Mario Rufer: “[p]ienso que el archivo debería ser analizado más en términos de un hecho social como acción ritual que incluye simbolización, drama y trama, que como ese lugar aséptico donde simplemente descansan los documentos vivos del pasado” (Rufer, 2016, p.182). El archivo ha sido tradicionalmente asociado con una serie de elementos que lo han definido, especialmente desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, como un aparato en el que descansa la veracidad y, casi por consecuencia, el pasado. Sin embargo, en contraste con esta concepción de almacén de hechos, Rufer lo visualiza más como un sistema de comunicación comunitario. Siguiendo esta línea de pensamiento, añadiría que el archivo, más que depósito de verdades, es un dispositivo de mandato, que instituye realidad en tanto dispone de dirección narrativa (Derrida).

Bajo esta perspectiva, entiendo *Roma* como un archivo: un depósito de materialidades de remembranza que estructura memorias y formas de recuerdo, y que dan corporalidad a la realidad histórica. Es en este sentido que le atribuyo su papel como gestor de “imaginación histórica”, como administrador de discursos que materializan “pasado”, y que por ello, opera deliberadamente como mediación de identidades culturales. Para aproximarnos a la naturaleza de este gran depósito de Netflix. En esta última sección me enfocaré en describir el funcionamiento archivístico de Roma.

Dagmar Brunow (2015, 40) plantea un conjunto de operaciones genéricas que realiza un archivo audiovisual. Retomo su propuesta para describir el funcionamiento de Roma, el cual se basa principalmente en cuatro acciones: seleccionar, clasificar, categorizar y catalogar.¹⁴ Estas acciones ocurren

14 «Seleccionar» remite a la acción de elegir elementos (materiales, documentos, registros) que se encuentran dentro de un universo específico y que contienen algún interés por el cual son discriminados. «Clasificar» implica la agrupación de estas selecciones de acuerdo con características arbitrariamente definidas. Podría ser por soporte (si son fotografías, filmes, cintas magnéticas, cassette beta, archivos digitales, etc.), por periodo histórico (si son de los años veinte, si son de un periodo específico como “La revolución mexicana”, etc.), por localización (si son de Argentina, o México, etc.); en fin, por cualquier criterio conveniente a voluntad del proceso de archivación. «Categorizar» es el acto de determinar una posición específica de todas estas clases y elementos dentro de todo el conjunto de materiales, implica jerarquizar; por ejemplo, no necesariamente ocupa una misma posición en el archivo una carta íntima amorosa, que una instrucción militar telegrafiada por un mismo personaje. «Catalogar» entraña el objetivo de construir un mecanismo para que un “externo”, alguien ajeno al proceso curatorial de creación de

de manera compleja, y es problemático determinar cuándo comienza una y termina otra, o si suceden de forma consecutiva o simultánea. Sin embargo sirven para hacer un criterio sobre el proceso.

A partir de esta tipificación, considero que podemos observar el fenómeno de archivación de esta obra cinematográfica en dos fases:

1. Una primera fase, de *documentación*, en la que se toma nota de la existencia de materiales específicos y, por tanto, se *seleccionan* y *clasifican* registros.

2. Una segunda fase, de *orden*, en la cual se jerarquizan y muestran los materiales, lo que implica *categorizar* y *catalogar* todos los elementos documentados en la fase anterior.

La curaduría de archivación de *Roma*: 1) documenta, es decir, toma nota de la existencia de uno o varios materiales, asignándoles un valor de clase. 2) Posteriormente, les da orden, es decir, les otorga un lugar “jerárquico” dentro del conjunto de materiales, un lugar que, a su vez, es rastreable dentro de los demás documentos.

Para *Roma*, la archivación comenzó como un procedimiento “abstracto” que tuvo su génesis en una bitácora personal del propio Alfonso Cuarón, en la cual describe “sensaciones” y “atmósferas” de los espacios de remembranza, y que por este origen, la voz autoral es tan relevante: propongo que el objeto de archivación es la espacialidad del recuerdo. Para explicar cómo se documentan y ordenan los trazos de la espacialidad del recuerdo en *Roma*, divido esta discusión en dos subapartados respectivos a cada uno de los procesos.

La documentación del archivo Roma

La archivación de *Roma*, como ya mencioné, comenzó con un ejercicio personal del propio director, con una bitácora de recuerdos personales. En esta anotó todas aquellas imágenes que aparecían involuntariamente en el transcurso cotidiano de su día, más como un ejercicio de memoria personal que como un proceso creativo cinematográfico. En esta libreta no solo había relatos, sino también, como el cineasta describe, sensaciones de algún espacio, como “la imagen de un mosaico” o “la sensación de un piano”¹⁵ (Andrés Clariond, 2018).

Cuarón reflexiona sobre el proceso fílmico de *Roma*, lo que nos ayuda a entender algunos rasgos de su condición como proceso de documentación de archivo. En sus películas anteriores, comenta, su método de trabajo partía de lo que él denomina “plomaría dramática”, es decir, aquellos componentes relacionados con “cómo fluye la información, cómo se distribuye la carga dramática entre los personajes”, elementos generalmente asociados a la narrativa. En cambio, en *Roma*, explica:

archivo, pueda “moverse” y “encontrar” objetos dentro de este conjunto de materiales que fueron seleccionados, clasificados y categorizados.

15 Alfonso Cuarón (2018). Entrevista con Andrés Clariond. En Andrés Clariond (dir.), *Camino a Roma*. México: Netflix.

No había nada de eso. Primero nacieron los momentos que íbamos a retratar, y después se fue dando la historia a partir de esos momentos () Enterarme de esa memoria sin ningún guion y con una línea narrativa muy ligera, en donde lo que fuera de verdad de esta película iba a nacer de esas sensaciones.¹⁶

La experiencia fílmica no se sostuvo en una narración delimitada por un guion, sino que surgió en la propia puesta en escena a partir de esas “sensaciones” de atmósfera registradas en la bitácora personal de memoria. Así, el hábitat condicionó la acción, y la suma de esas imágenes –de esas escenas aparentemente “aisladas”– fue construyendo el hilo narrativo: “[d]e pronto era el estar seguro de que, al montar una escena, podía tener la sensación, al menos yo, no el espectador, de tiempos, de espacios, de olores que yo recordaba” (Cuarón, 2018).

Para observar este hábitat de la infancia, es importante dividir en dos categorías el archivo que documenta la producción de *Roma*. El primer modo de archivación alude a un proceso más tradicional de recolección, en el que se seleccionaron objetos de época, muebles, juguetes, aparatos domésticos, etc. El segundo implicó un proceso de (re)producción o (re)construcción de todos aquellos materiales que ya no estaban disponibles:

a) Archivo de objetos de época

Para escenificar los espacios de hábito, se consiguieron objetos originales. El caso más destacado fue el de la casa familiar. Cuarón comenta que se recuperaron entre un 70% y 80% de los muebles originales de su hogar: “Había muebles en Colima, en Tijuana, en Veracruz. Fue pedir prestado a los distintos familiares () y de los que ya no conseguimos, se hicieron reproducciones idénticas. Eso es lo que hizo Eugenio Caballero [director de arte]” a partir de fotografías.

Otro caso notable fue la reconstrucción de una de las plantas de un edificio del Centro Médico del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). La producción de *Roma* rentó uno de los edificios del mismo instituto, que se utilizaba como bodega. De allí se extrajo toda la mueblería que decoró el IMSS que aparece en la película. La planta, convertida en set de filmación, fue reconstruida a partir de los materiales almacenados en esa bodega. Incluso se extrajeron los pisos mejor conservados de otras plantas del edificio para adecuarlos al piso donde se filmó.

Este diseño de producción va más allá de un proceso tradicional de la industria cinematográfica. Las escenas no intentan construir la realidad que describe el guion, sino que buscan ser registros fílmicos de esos espacios y objetos del pasado. Esta divergencia es crucial, ya que condiciona los modos de producción. Hubiera sido más eficiente reconstruir la casa y los entornos en un set con ayuda de CGI (imágenes generadas por computadora), pero esta opción no se consideró porque imposibilitaba el registro de aquello que fue material espacial de remembranza. Por eso se optó por filmar en los lu-

¹⁶ *Ibid.*

gares originales y solo cuando esto no fue posible por cuestiones logísticas, se utilizaron locaciones artificiales, reconstruidas de manera idéntica y lo más fiel posible a los espacios originales, basándose en fotografías.

Un aspecto importante para reflexionar en este proceso es que, aunque hay un registro de materiales originales, como el mismo Cuarón menciona, lo que no se recuperó se reprodujo de manera idéntica a partir de fotografías. Esto plantea la pregunta: ¿hasta qué punto es válido considerar como proceso de archivación la creación de “reproducciones idénticas”?

b) Archivo de espacios urbanos

Es claro que la recolección de objetos originales de la casa familiar y de una oficina del IMSS, junto con su registro filmico, puede considerarse un proceso de archivación (hay una selección, clasificación y categorización de un material específico). Sin embargo, es más difícil sostener esta afirmación cuando lo que hay es una reproducción “idéntica” y no un objeto “original”. Esto no solo aplica a objetos físicos, sino también a reconstrucciones sonoras, como el sonido del avión, el carrito de los tamales, la banda musical que tocaba junto a la casa familiar, o la recreación de la atmósfera sonora a la salida del cine Metropolitan, que incluye frases de vendedores ambulantes.

Para ilustrar la complejidad de estas reconstrucciones, consideremos la escena del cruce entre la Avenida Insurgentes y Baja California. Para recrear este espacio, se utilizaron predios que funcionaban como almacenes en una zona industrial al norte de la Ciudad de México. No solo se reconstruyeron las fachadas, sino también los interiores visibles desde el exterior.

Cuarón comenta en el documental de Clariond: “Yo venía con una historia en la memoria, y en la memoria todo es pequeño. Cuando llegas y tratas de aterrizar, te das cuenta de que se requiere toda una logística y también toda una transformación de lugares y espacios”.¹⁷ En este sentido, podríamos decir que el proceso de archivación, desde el cual se remedian trazos, improntas y formas, también tiene un imperativo creador. Si tomamos en serio la condición curatorial del archivista, podemos comprender estas palabras de Cuarón relativas a la “intervención”, “transformación” y a la agencia creadora en el proceso de remembranza.

Así, este proceso de archivación urbana no debe entenderse solo como una recolección de materiales originales, sino también como una producción o creación de objetualidades, reconstruidas a partir de experiencias mediadas que remiten a ese tiempo y espacio. Se utilizaron otros medios disponibles, como fotografías e imágenes, para recrear aquellos objetos que ya no existían. De esta manera, las reproducciones “idénticas” se convierten en objetos de archivación.

Cuarón afirma que más que rescatar relatos del pasado buscaba recuperar la parte sensorial de ese pasado: “En el espacio está la esencia de las cosas. El tiempo ha pasado, pero el espacio no. El tiempo no lo podemos recuperar. Nuestra percepción del espacio permanece más tiempo que el

¹⁷ Alfonso Cuarón (2018). Entrevista con Andrés Clariond. En Andrés Clariond (dir.), *Camino a Roma*. México: Netflix.

tiempo; el tiempo se esfuma inmediatamente” (Ibid.). Tal vez por ello, los elementos que más le interesó archivar en la producción de *Roma* fueron aquellos “objetos” que producían esa experiencia sensorial.

En este proceso de documentación de archivo estuvieron involucrados los distintos departamentos que trabajan principalmente en las etapas de preproducción y producción: Diseño de Producción, Dirección de Arte, Decoración de Set y Diseño de Vestuario. El equipo responsable de esta primera etapa de “selección” de material estuvo conformado principalmente por Alfonso Cuarón, Eugenio Caballero (como director del departamento de Diseño de Producción) y Bárbara Enríquez (como directora del departamento de Decoración de Set).

Respecto a este momento de realización, Cuarón comenta en el documental de Clariond:

En el departamento de arte no era una cuestión de listados, se convertía mucho más en una cuestión de abstracciones. De que ellos, Eugenio (diseñador de producción) y Bárbara (decoración de set), utilizaran sus propias herramientas de memoria para hacer la interpretación de lo que yo les estaba pidiendo. Lo que sucede es que empieza a haber un diálogo mucho más abierto y amplio que reducir a lo que está en la página.¹⁸

Los rasgos de archivación de la película adquieren así un mayor peso significativo porque fueron compartidos en distintos niveles de realización y remembranza. Comienza la selección con una bitácora personal, pero se clasifican y se convierten en documento al pasar por las decisiones operativas de los demás involucrados en la construcción de espacios. El proceso personal se vuelve comunitario precisamente a partir del tratamiento del material. Las “abstracciones” a las que se refiere Cuarón, mediante las cuales comunicaba sus recuerdos afectivos, crearon las condiciones para que en la selección del material de archivo se potenciaran los trazos desde la memoria de Caballero y Enríquez. La archivación, el trazo, se convirtió en un ejercicio comunitario.

El criterio para seleccionar los materiales a archivar fue el siguiente: aquellos que tuvieran una relación habitual y espacial con el recuerdo. El rango de esta selección fue amplio, ya que abarcó distintos espacios de hábito. Aquí podrían sugerirse ciertas clases: los espacios domésticos, por un lado, los de la familia y, por otro, los de las trabajadoras del hogar; otra clase son los lugares laborales, como el IMSS; los de entretenimiento, como el Metropolitan; y los de tránsito, como las calles de la Ciudad de México.

El ordenamiento del archivo en Roma: la visualidad de los espacios

En *Roma*, parece que ciertos recursos cinematográficos como los *dolly out/in* y los *close-ups* están deliberadamente ausentes. Estas técnicas, que suelen remitir a la narración personal o a la experiencia subjetiva de un

¹⁸ Alfonso Cuarón (2018). Entrevista con Andrés Clariond. En Andrés Clariond (dir.), *Camino a Roma*. México: Netflix.

personaje específico (Cassetti, 1995, pp. 235-255), son reemplazadas por una visualidad dominada por dos recursos principales que problematizan la noción tradicional de “subjektividad”: (1) los *pannings* abiertos, que son el movimiento de cámara predominante, y (2) los *plano-secuencias*, que se emplean de manera reiterativa. En muchas ocasiones, estos dos recursos se combinan para crear secuencias completas.

Para profundizar en la retórica cinematográfica, retomo a Cassetti y Di Chio. Los *pannings* son movimientos de cámara que siguen en paralelo la acción de los personajes. En *Roma*, estos movimientos a veces consisten en giros sobre el eje de la cámara, que en algunos casos superan los 180°, y otras veces son desplazamientos en línea recta, manteniendo una distancia constante respecto a la dinámica de los personajes. Estos movimientos permiten contextualizar la acción, ya que sitúan al espectador en el espacio donde esta se desarrolla: la calle, la casa, el lugar de trabajo, la playa. La mirada que se construye está “fuera” de la agencia de los personajes; es una observación de segundo grado que visualiza el lugar que estos miran y cómo interactúan entre sí.

Por su parte, los *planos secuencia* son tomas largas sin cortes que hacen congruentes el tiempo de la escena, el de la cámara y el del espectador. Aunque estos tres tiempos no son necesariamente “iguales”, la sensación del ritmo fílmico suele construirse en la sala de edición, durante el montaje. En este proceso se construye la narratividad y la percepción del tiempo, por lo que la experiencia temporal de los actores, la cámara y el espectador no siempre coincide. Sin embargo, en *Roma*, el uso de los *planos secuencia* logra que estos tres puntos de observación (escena, cámara, espectador) compartan una experiencia temporal común. La temporalidad de la representación visual en pantalla es la “misma” que la del espectador en la sala, lo que implica una relación más cercana o “auténtica” con lo representado. Al ser temporalmente congruente, la observación del espectador hace perceptible que el espacio de los personajes es el suyo, no algo ajeno. Esto teje una experiencia inmersiva.

Ambos recursos son centrales para la experiencia realista de la película. Por un lado, los *pannings* apuntan a una relación pasiva con la acción, una mirada que no interviene en los acontecimientos visualizados; en este sentido, podríamos calificarla de “objetivista”. Por otro lado, los *planos secuencia* crean una experiencia inmersiva del acto de mirar, que acerca profundamente al observador con el “objeto” (los materiales archivados). Estos dos recursos forman gran parte del código de archivación de la película: no se trata solo de observar objetos del pasado, sino de experimentarlos de manera inmersiva, sin intervenir en los espacios. La experiencia no es una mirada aséptica; por el contrario, está profundamente involucrada en lo que sucede, pero sin trastocarlo.

Para profundizar en este aspecto, es importante mencionar el soporte visual elegido para *Roma*. Cuarón explica que la fotografía en blanco y negro,

aunque ambientada en 1970, no podría haberse realizado en esa época. En lugar de ocultar el formato digital, la película lo abraza por completo: es una película en blanco y negro, digital, en 4K y 65 mm. Esto resulta en una imagen prístina, sin grano, lo que constituye un lenguaje visual propio del siglo XXI. Cuarón no buscaba una fotografía nostálgica, sino una que pareciera contemporánea, pero en blanco y negro. Este enfoque refuerza la idea de que la inmersión en esos espacios se realiza desde una retrospectiva del presente: una mirada pasiva que no interviene, pero que actúa desde el 2018.

Dagmar Brunow, al hablar de la memoria cultural, señala que muchos archivos de memoria pretenden ser “transparentes”, presentándose como una ventana al pasado y creando la ilusión de una memoria “no mediada” (Brunow, 2015, p. 36). *Roma* se aparta de este esquema al exhibir explícitamente su proceso mediático. La película mira el pasado con el filtro del presente, mostrando aquello que interesa desde la perspectiva actual.

Para concretar estos aspectos, me centraré en una secuencia específica: la representación del “Halconazo”, la represión estudiantil del 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México. Este evento, en el que participaron infiltrados conocidos como “halcones”, es representado en *Roma* con un diseño visual que combina elementos factuales y ficcionales. La escena incluye detalles como el lugar original de la represión, la mueblería desde donde se observa la acción, y la indumentaria de los represores, todos ellos basados en imágenes registradas durante el evento. Sin embargo, esta factualidad es observada desde un contexto ficcional diseñado por la dirección artística.

Cuarón, en la entrevista con Clariond, menciona que desde niño quedó impactado por cómo vivieron el suceso las personas que observaron los eventos desde la mueblería. Esta inquietud, surgida de las fotografías que vio en su infancia, lo llevó a reconstruir el espacio para ofrecer una respuesta conjetural a esa pregunta íntima. La secuencia del Halconazo se construye desde un acto creativo que, en palabras de Hayden White, podría definirse como “ficción”: “(...) todo lo verazmente dicho acerca de su efectividad, más todo lo que puede ser dicho verazmente acerca de lo que podría posiblemente ser” (White, 2010, p. 170). Las imágenes de *Roma* no buscan afirmar lo que ocurrió, sino curar un archivo que registra las mediaciones sociales del acontecimiento, y por lo tanto construye un recuerdo que, aunque no se vivió directamente, se sintió afectivamente.

La secuencia está integrada en la trama familiar de la película. Cleo y la Sra. Teresa (la abuela de la familia) van a comprar una cuna para el bebé de Cleo, quien quedó embarazada tras una relación con Fermín, un joven que luego se unió a los Halcones. La secuencia se divide en tres momentos: (1) la llegada a la mueblería, donde se percibe el ambiente de la manifestación estudiantil; (2) la estancia en la mueblería, donde el conflicto irrumpe y Fermín apunta con un arma a Cleo; y (3) la salida, donde se aprecia el caos y la violencia dejados por la represión.

El lenguaje visual emplea *pannings* para enmarcar la acción. El primero sigue a Cleo y la Sra. Teresa, mostrando el contexto del espacio público. El segundo, dentro de la mueblería, comienza con un plano de objetos cotidianos del hogar y culmina con un giro de 180° que revela el espacio completo de la tienda. Este movimiento de cámara va de lo privado a lo público, rompiendo abruptamente cuando la violencia irrumpe en el interior. La secuencia culmina con el encuentro entre Cleo y Fermín, y el inicio del parto de Cleo, que termina trágicamente en la siguiente escena.

Los personajes, aunque ficticios, funcionan como un mecanismo de clasificación de los materiales de archivo. El drama de los personajes y el desplazamiento de la cámara actúan como un código que organiza los registros archivados en la película. Así, la mueblería, la calle, las imágenes de prensa y otros elementos se integran en una narrativa que permite al espectador experimentar la espacialidad del pasado desde una perspectiva íntima y social.

Roma se vale de su carácter creativo en relación con la “reproducción idéntica” de materiales de archivo. Alfonso Cuarón emplea la función poética de la cámara para lograrlo: no busca falsificar ni exagerar lo sucedido el 10 de junio de 1971, sino ser congruente con la “imagen” histórica construida en la memoria colectiva. A través de la “voz” de la cámara, ordena el archivo y da forma a la representación del pasado. Así, el espectador de esta película-archivo no se enfrenta a las imágenes como puntos de llegada que verifican el pasado, sino como puntos de partida para comprender el sentido histórico implicado en aquella vivencia.

Roma, concebida como una película-archivo, reúne huellas materiales que permiten una apropiación o interpretación sensorial de aquellos espacios y, en particular, del lugar donde ocurrió el “Halconazo”. Su código de archivación busca hacer legible, para un observador ajeno a ese momento histórico, cómo ese evento colectivo borró la frontera entre lo público y lo privado: la vida pública irrumpe en la privada sin distinción de posición social. Esta estrategia adopta una mirada “pasiva” (u objetual), siempre distante y contextualizada en el espacio, quizá para tratar el material con justeza. Sin embargo, la observación se lleva a cabo con plena conciencia y agencia desde el presente, con un interés anclado en la actualidad.

¿Quién custodia el pasado? Afectividad e industria en la construcción de memoria

El archivo *Roma*, como hemos visto, opera en un doble registro: por un lado, documenta lo sensible –la espacialidad íntima de la memoria infantil de Cuarón, reconstruida a través de objetos, sonidos y atmósferas– y, por otro, ordena lo histórico mediante una retórica visual que privilegia la inmersión sobre la subjetividad. Los planos secuencia y *pannings* no solo organizan los materiales archivados (calles, mueblerías, imágenes del Halconazo), sino que construyen una experiencia afectiva del pasado, donde el espectador habita –sin mediaciones evidentes– los espacios que Cuarón evoca. Esta estrategia responde a lo que Brunow (2015) identifica como la

paradoja del archivo audiovisual: su capacidad para simular transparencia mientras revela su propia mediación.

Crucialmente, este efecto inmersivo no es ingenuo: se sostiene en las condiciones intermediales que analizamos previamente –la negociación entre Netflix (capital transnacional) y Esperanto Filmoj (capital local)–. La “autenticidad” sensorial de Roma es posible precisamente porque su producción combinó recursos globales (tecnología digital 4K, distribución algorítmica) con saberes locales (el equipo mexicano de diseño de producción, la memoria corporal de Cuarón). Así, lo afectivo se vuelve el núcleo de un archivo que es, simultáneamente, personal y político: la emoción individual ante un mosaico o un piano resuena con violencias colectivas como la represión de 1971, pero esta resonancia está filtrada por la infraestructura industrial de Netflix.

En última instancia, Roma como archivo no preserva el pasado, sino que lo reimagina desde un presente globalizado, donde la memoria ya no es territorio de historiadores o Estados, sino de plataformas que curan –y comercializan– lo “local”. La pregunta que deja abierta esta sección es si esa reimaginación, pese a su poder inmersivo, puede escapar a lo que Derrida llamó el “mal de archivo”: la inevitable exclusión que toda preservación conlleva.

A modo de conclusión

Roma de Alfonso Cuarón no es solo una película, sino un archivo audiovisual que condensa las tensiones entre lo local y lo global, entre la memoria íntima y la memoria colectiva, entre la autenticidad doméstica y los intereses transnacionales. A través de un análisis intermedial e intramedial, este artículo ha explorado cómo la cinta opera como un repositorio de memoria cultural donde Netflix –como plataforma hegemónica– articula narrativas históricas desde una lógica afectiva e inmersiva, pero también desde una estructura de poder asimétrica.

El primer apartado reveló que las condiciones de enunciación de *Roma* estuvieron determinadas por la coparticipación de dos capitales: uno transnacional (Netflix y Participant Media) y otro local (Esperanto Filmoj). Esta dinámica, lejos de ser neutral, responde a la estrategia de Netflix para posicionarse como gestor de memorias “glocales”, donde lo mexicano se vuelve legible –y consumible– para audiencias globales, bajo parámetros industriales y políticos definidos desde centros de poder externos. Participant Media, con su agenda filantrópica vinculada al Partido Demócrata estadounidense, y Netflix, en su disputa por dominar el mercado del *streaming*, convirtieron la película en un vehículo para intervenir no solo en la arena estética, sino en los imaginarios sociales transnacionales. Cuarón, como figura bisagra, negoció estos intereses, pero su mirada –aunque emotiva y personal– no escapó a las contradicciones de representar lo marginal (la trabajadora doméstica indígena) desde un lugar privilegiado en la industria.

El segundo apartado exploró el funcionamiento archivístico de *Roma*. La película no solo documenta objetos y espacios del México de los setenta, sino que los reordena mediante una retórica visual que privilegia la inmersión sensorial (planos secuencia, *pannings*) sobre la subjetividad tradicional. Este enfoque, lejos de ser ingenuo, construye lo que Astrid Erll denomina memoria cultural como un proceso mediado, donde la representación y la materialidad se articulan para producir significados históricos específicos. Así, el archivo *Roma* no preserva el pasado, sino que lo reinterpreta para un presente global, donde la violencia política y las desigualdades de clase se vuelven universales –y, por tanto, comercializables–.

En conclusión, *Roma* ejemplifica cómo las memorias locales son mediadas y globalizadas por plataformas como Netflix, que las estandarizan sin borrar del todo su aparente autenticidad. Este proceso no es meramente técnico o financiero, sino profundamente político: implica decisiones sobre qué memorias se preservan, cómo se jerarquizan y para quiénes se vuelven accesibles. La película, entonces, no es solo un ejercicio de nostalgia personal, sino un artefacto de memoria global que refleja las tensiones de la era digital: entre lo íntimo y lo industrial, entre lo nacional y lo transnacional, entre el archivo como testimonio y el archivo como *commodity*.

Este caso invita a reflexionar, en el campo de los estudios de memoria, sobre el papel de las plataformas digitales en la construcción de imaginarios históricos. ¿Puede un repositorio corporativo como Netflix albergar memorias genuinamente críticas? ¿O su lógica comercial inevitablemente las homogeniza? *Roma* no resuelve estas preguntas, pero las visibiliza, mostrando que la memoria cultural en el siglo XXI ya no se debate solo en museos o libros, sino también –y quizá sobre todo– en algoritmos y pantallas.

Bibliografía

- Assmann, J. (1992). *La cultura de la memoria: escritura, recuerdo y política en las sociedades antiguas*. Barcelona: Paidós.
- Brunow, D. (2015). *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Cassetti, F. y Di Chio, F. (1991). *El punto de vista, formas de mirada, los recorridos de la mirada*. En *Cómo analizar un film* (pp. 235-255). Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Fossati, G. (2009). *From Grain to Pixel*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Caracas: Universidad de Concepción.
- Higbee, W. y Lim, S. H. (2010). *Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies*. En *Transnational Cinemas* (pp. 8-9). Exeter: Intellect Limited.
- Kansteiner, W. (2018). *History, memory, and film: A love/hate triangle*. Me-

- mory Studies*, 2, 131-132.
- Korhonen, K. (2002). *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*. Amsterdam: Rodolpy.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. Nueva York: New York University Press.
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.
- Pappe, S. (Coord.). (2004). *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*. México: UAM-Azcapotzalco.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de historia*. Barcelona: Akal.
- Rosenstone, R. (1995). *Visual History: An Image of History in the Age of Electronic Reproduction*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Rufer, M. (2016). *El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial*. En F. Gorbach (et al.) (Coords.), *(in)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo, escritura* (pp. 160-182). México: Siglo XXI.
- Sánchez Prado, I. (2014). *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Seydel, U. (2014). *La constitución de la memoria cultural*. *Acta Poética*, 35(2), 205. México: UNAM.
- Tierney, D. (2018). *Introduction y 'From Hollywood and Back': Alfonso Cuarón's adventures in genre*. En *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Tierney, D. (24 de diciembre de 2018). *Dossier especial de Roma*. *Mediático*. Recuperado de <https://reframe.sussex.ac.uk/mediatico/2018/>.
- Univisión. (30 de noviembre de 2018). *Una ley para proteger a las trabajadoras del hogar, "las menos visibles y más vitales" para la economía estadounidense*. Univision. Recuperado de <https://www.univision.com/noticias/opinion/una-ley-para-proteger-a-las-trabajadoras-del-hogar-las-menos-visibles-y-mas-vitales-para-la-economia-estadounidense>.
- White, H. (2018). *El pasado práctico*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- White, H. (2010). *Historia ficcional, ficción histórica y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

.Reseñas

Desde diferentes líneas analíticas y perspectivas teóricas, cada uno de los cinco libros reseñados abonan, y al mismo tiempo expanden, las discusiones que recorren el campo de estudios sobre Memoria. En este sentido, las autoras y autores de las reseñas centran su mirada en los aportes singulares de los trabajos presentados en esta sección.

El libro de Mariana Tello Weiss, *Fantasmas de la dictadura: Una etnografía sobre apariciones, espectros y almas en pena*, nos propone un abordaje novedoso y disruptivo sobre los efectos de la desaparición forzada en Argentina. Desde una perspectiva antropológica, y haciendo especial foco en la dimensión espectral (escasamente estudiada) de la violencia de Estado, la autora analiza el modo en que esas muertes singulares (por su condición liminal, suspendida) sacuden y asedian el mundo de los vivos. Fantasmas, espectros, terrores sobrecogedores, forman parte de una trama analítica que tensiona y complementa aquellos sentidos más “estables” y “racionales” con los que se había abordado, hasta ahora, el terrorismo de Estado. Es allí donde hace especial énfasis Ana Longoni, en su texto elaborado para la presentación del libro, en junio de este año, y que aquí se reproduce. “Están por acá”, afirma Longoni, con todo el peso que adquiere el hecho de aceptar y hacernos cargo de que los muertos (no cualquier muerto: las y los desaparecidos) están y seguirán estando siempre, de manera fantasmática, entre nosotros.

En *Anatomía de una mentira. Quiénes y por qué justifican la represión de los setenta*, Hernán Confino y Rodrigo González Tizón abordan críticamente aquellas voces y sectores que, lejos de impulsar lecturas negacionistas del pasado, han relativizado e incluso justificado la violencia estatal del período. A partir del análisis de diferentes tópicos, como la apelación a la

figura de la “guerra”, las disputas sobre la categoría de “víctimas”, el cuestionamiento a la cifra “30 000” y la impugnación a la violencia de las organizaciones armadas, los autores identifican y desarman un conjunto de discursos que, si bien no son nuevos, asumen hoy mayor visibilidad y legitimidad en la escena pública. De esta manera, y como destaca Santiago Cueto Rúa en su reseña, “muestran que estas voces no pretenden una revisión crítica del pasado, ni completar una memoria para incluir en el panteón de las víctimas a personas que efectivamente merecen ser incorporadas, sino deslegitimar las militancias y las políticas públicas que habilitaron que nuestra sociedad haya tramitado su pasado reciente mediante un proceso de justicia que resultó ejemplar”.

Santiago Garaño, por su parte, pone también el foco en actores ajenos –e incluso antagónicos– al campo de la memoria y los derechos humanos. En *Deseo de combate y muerte. El Terrorismo de Estado como cosa de hombres* y centrado en el escenario del Operativo Independencia, en la provincia de Tucumán (1975), el autor se adentra en el análisis del universo castrense para comprender cómo fue posible, desde la perspectiva de los represores, la ejecución de tal violencia estatal, criminal y clandestina. A partir del abordaje de fuentes diversas, el estudio identifica la conformación, a nivel individual y grupal, de una disposición afectiva y emocional por parte de los integrantes de las Fuerzas Armadas al ejercicio de la violencia. Calificándolo en su reseña como “un poderoso vehículo de memoria” y como “una excelente herramienta para una pedagogía de la memoria”, Joan Portos profundiza en el recorrido analítico del texto y advierte, ante todo, su potencialidad interpretativa en el presente; en particular, para “pensar los actuales procesos de construcción del adversario político como enemigo y como otredad”.

El libro *Perseguidores y perseguidos. Estudios sobre género, trabajo y represión en la historia argentina reciente* es una obra colectiva en la que se analizan, desde la perspectiva de género y su cruce con el mundo del trabajo, diferentes contextos históricos, experiencias de militancia y procesos represivos. Haciendo foco en espacios sociales diversos (laborales,

sindicales, políticos, represivos, domésticos), el libro ofrece herramientas conceptuales sólidas para el estudio del género, en su relación con las clases sociales y la violencia. Como bien establece Cristina Rama, un aporte de este tipo cobra centralidad en la actual coyuntura: “En un contexto en el que las derechas buscan reescribir el pasado desde perspectivas negacionistas, este libro reafirma la potencia política del conocimiento histórico fundado en la evidencia, el análisis crítico y el compromiso democrático, por lo que su lectura es imprescindible para quienes deseen entender las raíces estructurales de la represión en la Argentina y sus persistencias simbólicas en el presente”.

La compilación de Ana Sofía Jemio, Silvia Gabriela Nassif y Daniela Wieder, *Fronterita cuenta su historia*, es el resultado de un trabajo colectivo de investigación, extensión y transferencia en el sur del territorio tucumano. En sus páginas, la historia local y las biografías de las y los habitantes de “Fronterita” –localidad azucarera devenida en un espacio signado por el terror y la violencia cuando, en 1975, el ingenio homónimo se convirtió en centro clandestino de detención– asumen una voz propia. Lo hacen en la coyuntura singular del juzgamiento de los delitos de lesa humanidad allí cometidos, que moviliza y reorganiza sentidos, recuerdos y prácticas. Situado en y comprometido con un territorio atravesado por el terror y la resistencia, el libro visibiliza el carácter local de un poder reticular y pretendidamente totalizante. Como afirma Constanza Cattaneo, “rescata los testimonios y relatos mediante los cuales se puede reconocer las múltiples dimensiones del genocidio y las formas en que el terrorismo de Estado afectó no sólo a los individuos, sino a toda una comunidad laboral y social”.

Libros y reseñas nos ofrecen, entonces, estudios y reflexiones sólidas que esperamos despierten, nuevamente, el interés de las/os lectoras/es.