

ISSN: 2448-8828

Nº. 32 enero - diciembre 2025

ANUARIO DE ESPACIOS URBANOS, HISTORIA, CULTURA Y DISEÑO



Derechos de autor 2025 ANUARIO DE ESPACIOS URBANOS, HISTORIA, CULTURA Y DISEÑO

Creative Commons License

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

<https://doi.org/10.24275/QYHI4294>

La Roma de Cuarón. Paisaje sonoro y memoria urbana

Roma by Cuarón: Soundscape and Urban Memory

Roma, de Cuarón. Paisagem sonora e memória urbana

José Antonio García Ayala

ESIA Tecamachalco – Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura

Unidad Tecamachalco, Red de Expertos en Sistemas Complejas,

Instituto Politécnico Nacional, México.

<https://orcid.org/0000-0001-7757-3454>

Ulises Paniagua Olivares

ESIA Tecamachalco - Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura

Unidad Tecamachalco, Instituto Politécnico Nacional,

Ciudad de México, México.

<https://orcid.org/0000-0001-9286-0857>

Recibido: 10 de noviembre de 2024 | Aceptado: 20 de febrero de 2025

Resumen

Este artículo aborda la relación Ciudad y Cine, a partir de las correspondencias existentes entre el paisaje sonoro, la memoria urbana y la propuesta cinematográfica. Se adscribe a los estudios culturales de la ciudad, específicamente a aquellos que se realizan desde la dimensión estética. Por medio del análisis interpretativo de Lauro Zavala, el texto investiga la interrelación entre el sonido y la memoria urbana del Distrito Federal (Ciudad de México) de los años setenta del siglo XX. Para ello, toma como caso de estudio la película *Roma*, de Alfonso Cuarón, cinta que se seleccionó debido a su riqueza visual y sonora en materia urbana. El artículo se adjunta a la propuesta epistemológica de la Teoría de los Sistemas Complejos, la cual establece que a través del estudio de ciertas disciplinas (análisis cinematográfico, en este caso), es posible encontrar interrelaciones con categorías de disciplinas de distinta naturaleza (estudios urbanos).

Palabras clave: ciudad, cine, paisaje sonoro y memoria urbana.

Abstract

This article explores the relationship between the city and cinema through the connections between soundscapes, urban memory, and cinematographic proposals. It is framed within cultural studies of the city, specifically those that approach it from an aesthetic perspective. Using Lauro Zavala's interpretative analysis, the text examines the interplay between sound and urban memory in Mexico City (formerly Distrito Federal) during the 1970s. The study focuses on Alfonso Cuarón's film *Roma*, selected for its rich visual and auditory depiction of the urban environment. The article aligns with the epistemological framework of Complex Systems Theory, which posits that by studying certain disciplines (such as film analysis), it is possible to identify interrelations with other fields of a different nature, such as urban studies.

Keywords: city, cinema, soundscape, urban memory.



Resumo

Este artigo aborda a relação entre Cidade e Cinema, a partir das correspondências existentes entre a paisagem sonora, a memória urbana e a proposta cinematográfica. É atribuído aos estudos culturais da cidade, concretamente aqueles que são realizados a partir da dimensão estética. Através da análise interpretativa de Lauro Zavala, o texto investiga a inter-relação entre a memória sonora e a memória urbana do Distrito Federal (Cidade do México) na década de setenta do século XX. Para isso, toma como estudo de caso o filme *Roma*, de Alfonso Cuarón, filme que foi selecionado pela sua riqueza visual e sonora em matéria urbana. O artigo está anexado à proposta epistemológica da Teoria dos Sistemas Complexos, que estabelece que através do estudo de determinadas disciplinas (análise de filmes, neste caso), é possível encontrar inter-relações com categorias de disciplinas de natureza diversa (estudos urbanos).

Palavras-chave: cidade, cinema, paisagem sonora e memória urbana.

El cine: una aplicación de la dimensión estética a los estudios urbanos

Desde su estreno, se ha suscitado, no solo en México sino en redes, medios y prensa internacionales, una fuerte polémica en torno al largometraje *Roma*, de Alfonso Cuarón Orozco (2018), filme ganador del León de Oro del Festival de Venecia, del tercer lugar del Premio del Público en el Festival de Toronto, y de tres Óscares (mejor película extranjera, mejor director, mejor fotografía), entre otros reconocimientos, que en conjunto, abarcan más de 175 premios a nivel mundial.

El debate sobre *Roma*, iniciado por aquellos detractores que critican el ritmo de la narrativa, la propuesta escénica, e incluso la tipología racial y social de la protagonista, Cleo (Yalitza Aparicio), no es el motivo de estudio de este artículo; porque, aunque es esencial al dejar al descubierto ciertos prejuicios de género, económicos o raciales que prevalecen en nuestro país, aquí se pretende promover el análisis cinematográfico interdisciplinario, y descartar el terreno de los juicios *a priori*, es decir, de la *doxa*.

Aunque dentro de la crítica cinematográfica sobresale el artículo del filósofo Slavoj Žižek al respecto, en el que se pregunta si Cleo está siendo en verdad visibilizada, “al reducirla al objeto de afecto de una familia mimada de clase media-alta, que la acepta como parte de sí misma solo para explotarla mejor, física y emocionalmente” (Žižek, 2019).

Así, más allá de la discusión desatada en medios y redes (que corresponde en gran medida al territorio de la *doxa*), se piensa necesario realizar un análisis interpretativo de la cinta con base en su alto contenido social, cultural, estético y semiótico en materia urbana. De este modo, el artículo se centra en la representación que hace el cineasta capitalino Alfonso Cuarón Orozco, acerca del Distrito Federal de los años setenta del siglo XX.

El estudio se focaliza en dos elementos tangibles e intangibles, al mismo tiempo; uno de carácter cinematográfico: el *paisaje sonoro*; y otro de carácter sociocultural y poético: la *memoria urbana*. A fin de establecer los ejes de estudio, se propone el modelo de análisis interpretativo desarrollado por Lauro Zavala (2012) y su diferenciación metodológica cuando comenta que no es lo mismo ejercer la crítica cinematográfica que hacer análisis cinematográfico; pues el primer caso se basa en juicios de valor por parte del examinador (depende de la visión personal o socio-cultural del mismo), mientras el segundo, dentro de la corriente estructuralista, descompone las partes y las analiza para conocer el todo.

¿Qué se pretende estudiar en este artículo? La Ciudad de México, en particular, y *la ciudad*, en general como concepto. Una *ciudad* entendida en principio como *una red compleja de significados, de símbolos que se establecen, de manera dialógica-recursiva-hologramática, entre los habitantes y para otros habitantes, y desde los habitantes hacia sus edificios, sus calles, sus plazas*; una red de símbolos y significados que tienen explicación en la cultura; pues la ciudad no es otra cosa que un producto sociocultural. De este modo, la visión urbana del estudio parte de la propuesta de *ciudad vivida*, de García Vázquez (2004), junto a una visión simbólica de la cultura –entendiendo la cultura, como una serie de pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas (que comprenden acciones, expresiones y objetos significantes de la más variada especie), en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten experiencias, concepciones y creencias (Giménez, 2005)–.

Ahora bien, ¿puede efectuarse un estudio urbano desde el análisis cinematográfico, aunque sean disciplinas distintas? En realidad, sí, y para ello debemos de tomar en cuenta la dimensión estética, la cual permite apreciar las cosas, el mundo, la ciudad,

desde el territorio de los sentidos y la percepción de las emociones y sensaciones (ya que siempre nos es dado comprender ciertos procesos o fenómenos desde otras dimensiones, por lo que se hace necesario, entrar a campos de estudio alternativos para buscar nuevas respuestas).

Para ello se acude a la *teoría de los sistemas complejos*, pues esta permite, desde su epistemología, una aproximación entre las ciencias y las artes. Es decir, se realiza tal análisis porque, desde el punto de vista de lo complejo, los paradigmas se han vuelto reduccionistas en el sentido de Rafael López Rangel (2015), por lo que es necesario buscar interacciones entre disciplinas para encontrar réplicas amplias, más complejas, a la problemática de las ciudades. Es decir, respuestas complejas en contraposición a aquellas simples, positivistas, cuantitativas en su generalidad. A través de esta teoría, se establecen vínculos entre disciplinas sociales (antropología, sociología, etc.) con ciencias duras (economía, matemáticas, etc.), o bien, con disciplinas artísticas (pintura, literatura, cine, etc.).

Se trata de alcanzar una transdisciplinariedad a partir de la interdisciplina, que no parta de la suma de las partes, sino de un todo conformado por el engranaje de sus partes con este y viceversa, donde el todo está en la parte y la parte está en todo (García Ayala, 2012), en una relación dialógica-recursiva-hologramática. En este sentido, la dimensión estética permite un acercamiento no solo hacia la arquitectura y la materialidad de sus entornos urbanos, sino hacia los anhelos, sueños, miedos y deseos de sus habitantes, de modo que tenemos un conocimiento más íntimo de lo que se aspira y disfruta de la ciudad, más allá de lo que se vive en el día a día.

De este modo, el uso del análisis cinematográfico interpretativo en el estudio de los procesos urbanos se torna de interés. El cine produce formas simbólicas capturadas con la cámara. Se trata de un registro que puede ser estudiado por académicos en

décadas futuras. Es posible conocer, así, la imagen de una antigua Ciudad de México, como ocurre con los cuadros de diferentes pintores del siglo XVI al XVIII, y con los registros fotográficos del siglo XX en la obra de Nacho López y Manuel Álvarez Bravo. A través de la dimensión estética, accedemos a los escenarios urbanos.

En pleno siglo XX se dimensiona al cine como un documento visual, un registro de mayor fidelidad que la fotografía. El cine, documental o de ficción, permite recrear atmósferas, ambientes, paisajes culturales, trayectos peatonales o vehiculares que no es posible capturar con el simple obturador de la cámara fotográfica. Ello gracias a su naturaleza visual, sonora y simbólica. En este sentido, Lauro Zavala destaca la importancia del espacio urbano a través del séptimo arte:

¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia? Elementos que pueden ser útiles para responder a la pregunta: Espacios naturales: relación simbólica con la historia. Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño. Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio, ¿qué elementos permiten identificar a cada personaje? (Zavala, 2012, p. 3)

El cine es interdisciplinario y analizar la urbe desde este resulta enriquecedor por la multiplicidad de simbolismos y su abordaje desde la dimensión estética. Además, Lauro Zavala (2012) comenta que el cine puede ser, además de un arte, una categoría de análisis. El cine es visto, así como un re-interpretar de las ciudades y sus habitantes, en sus distintas etapas históricas y ámbitos. En el caso del estudio de las ciudades, ha brindado, brinda, y seguirá brindando oportunidades únicas para el estudio de los procesos de transformación urbana pues permite, desde múltiples perspectivas, ingresar al análisis de las realidades en un acercamiento a las emociones, sensaciones, percepciones, anhelos, deseos y an-

gustias de los habitantes de un barrio, una colonia o un distrito.

Para tal fin, es necesario conocer las variantes en la metodología del análisis cinematográfico, así como los distintos géneros surgidos de esta disciplina. En este caso, se propone la metodología de Lauro Zavala (2012), quien distingue, como ya se había enunciado, dos tipos de análisis cinematográfico: *el interpretativo* (que se divide a su vez en estético o semiótico), y *el instrumental* (puede ser genético o ideológico).

En este caso, nos valdremos del *modelo de análisis interpretativo* que, de acuerdo con Lauro Zavala, identifica en cada película diez elementos –algunos de ellos ayudan a generar atmósferas, otros tienen que ver con el concepto del autor (director) a través de la narrativa del guion–. Esos elementos son: inicio, imagen, sonido, puesta en escena, edición, género, narrativa, intertexto, ideología, y final. Estos elementos se aprecian en la película como una totalidad o, a manera del estudio de la narratología de Batjin (1976), se distinguen a través de *cronotopos*, secciones pequeñas de tiempo y espacio, en que se descompone la película, es decir, escenas, secuencias o células narratológicas, que están compuestas de los elementos básicos del cine: la imagen, el sonido, la puesta en escena, la edición y la narrativa, que componen este arte visual.

Así, habrá que señalar que, al analizar una película escenificada en una ciudad, existe una interrelación entre el paisaje sonoro que se construye en esta como parte de su lenguaje audiovisual, con esta urbe ahí representada, por medio, de la memoria, que es evocada por los sonidos que tienen la misión de traer al presente los recuerdos, que están incrustados en la mente de cada espectador. Entre estas memorias existen tres que juegan un papel fundamental: la remota, destinada a recordar acontecimientos del pasado lejano, que son alta-

mente significativos para el ser humano en cuestión, que ocupa su capacidad evocadora; la poética, que contiene los afectos, emociones y sensibilidades remotas, que han sido de suma importancia, por su asociación con los sucesos de sus vida altamente representativos para él; y la urbana, que se vincula a la ciudad, a través de los recuerdos, experiencias y significados colectivos sobre algunos de los entornos urbanos que la integran, o uno en particular.

A continuación, se aplica la metodología de Zavala (2012) en los estudios urbanos, a partir de un breve análisis interpretativo del sonido de la película *Roma*, de Alfonso Cuarón Orozco (2018), debido a la relevancia del paisaje sonoro dentro de la película, así como del imaginario estético y la memoria poética de la Ciudad de México. Este elemento se estudia en su relación antropológica, estética, nemotécnica, y hasta poética con respecto a la identidad colectiva de la ciudad y su memoria urbana.

El paisaje sonoro en la Ciudad de México de los setenta

El entorno sonoro de cualquier sociedad es una fundamental fuente de información, mientras que el silencio es un estado positivo, por eso sería deseable que dejemos de tratar rudamente los sonidos y empecemos a tratarlos con delicadeza, explica Raymond Murray Schafer (Barrios & Ruiz, 2014). En este sentido, *Roma* (Cuarón, 2018) abre con un plano detalle. La toma muestra el piso de un patio. Surge, en *off*, el sonido del agua siendo arrojada desde una cubeta. Aparece, en la toma, el líquido que se vuelve jabonoso a cada cubetada. Sobre la loseta es posible apreciar, mediante un reflejo, la escalera de metal que conduce a la azotea de una casa de clase media. Un avión cruza el cielo a través del charco. Cleo, la protagonista, no aparece en el cuadro,

aunque es posible escucharla tallar el piso con una escoba. No hay música de fondo, ningún *track* que acompañe la escena. El sonido del agua es fundamental: explota en el recinto, se apodera del primer plano sónico-narrativo para expandirse por el suelo. Los sonidos de las turbinas y del líquido se entrelazan poéticamente para desaparecer en un largo y ruidoso remolino que escurre por la coladera (De Andrade, 2019).

La obertura de la película anuncia, de este modo, una propuesta basada en la *estética cotidiana*, es decir, en la *prosaica* (Mandoky, 2006) que prefiere los espacios comunes a los espectaculares, los personajes ordinarios antes que los excéntricos. Esta visión puede inscribirse la *invencción de lo cotidiano* que Michel De Certeau (1996) aborda, donde lo común habla, dialoga, allí donde la convivencia interrumpida con los objetos des-oculta lo que realmente son las cosas; las impresiones y sensaciones que ellas generan en el ciudadano, la esencia que Bachelard (2000) busca narrar desde la imagen poética y no geométrica. Una experiencia estética que nace de las asociaciones, evocaciones y deseos, provocados por aquello que se percibe y transmite, que se dirige a los objetos públicos (privados e íntimos), porque es en ellos en donde objetivamente se manifiesta la identidad de individuos y comunidades que habitan la ciudad (Castelblanco, 2014, p. 20).

En el caso de *Roma* (Cuarón, 2018), este des-ocultamiento se apoya en el sonido para reproducir escenas de la vida común. La cinta no puede comprenderse sin su paisaje sonoro, pues este conforma parte esencial de la propuesta del cineasta. Pero ¿qué es el paisaje sonoro?

Dentro de la dimensión estética, es necesario aclarar que para el ser humano la capacidad perceptual es imprescindible para establecer su relación con el medio y el pensamiento productivo en cualquier ámbito. Percibir implica, como procesa-

miento de la información, operaciones mentales de exploración, selección, comparación y un sin fin de soluciones mentales más. Si se plantea la percepción en el sentido del conocimiento, habría que determinar tres dimensiones: sensorial, emocional y racional. Esto lleva a considerar tres momentos en el acto de la percepción: la sensación (reacción física), el sentimiento (reacción afectiva) y el conocimiento (reacción mental). Solo con la conjugación de los tres parámetros, la percepción es completa y contextualizada y la mente prima sobre la materia.

Dentro de la percepción sensorial, la auditiva es la encargada de la captación de los “paisajes sonoros” (*soundscapes*), que son como “la voz” de una sociedad, definida como el conjunto de sonidos del ambiente percibidos por el oído humano: todo suena en nosotros y a nuestro alrededor, pero, desgraciadamente, no siempre somos conscientes de ello porque nos hemos acostumbrado a no escuchar. Los sonidos de un paisaje tienen su propia identidad y son inseparables de esa circunstancia, ese lugar y ese momento, configurando un paisaje sonoro tan real, aunque diferente del paisaje visual (*landscape*) al que se está habituado desde que los pintores holandeses empezaron a pintar el medio que veían (Cabrelles, 2016, p. 1).

El paisaje sonoro es determinado por el medio (rural o urbano), por la hora del día (mañana, tarde o noche) y por la situación del observador (tumbado, sentado, al borde de un acantilado, etc.). Si escuchamos, agua que gotea, chillidos de murciélagos y ecos de nuestras voces, inmediatamente evocamos el paisaje sonoro de una cueva terrestre por la noche; mientras que el sonido de una sirena de ambulancia, los ruidos del tráfico, el frenazo de los autobuses en las paradas, la maquinaria de las obras, nos transportan a una ciudad actual en el frenesí del mediodía, como parte de su memoria urbana. La sonoridad ambiente antropogénica nos envuelve por completo en la actualidad, creando

una segunda naturaleza en relación con el medio sin cultivar. Raymond Murray Schafer, uno de los primeros investigadores de este concepto, quien denomina *soundscape* al entorno acústico, aclara:

con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (Paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquélla, no está estrictamente limitada a lugares exteriores. El entorno sonoro que me rodea mientras escribo esto es un Paisaje Sonoro. (Murray Schafer, citado en Barrios & Ruiz, 2014, p. 9).

El paisaje sonoro corresponde también al ambiente. En materia de arte y estudios sonoros, el término *cerco* ayuda a comprender la relación del habitante con respecto a su entorno, es decir, con el ambiente que lo rodea. Los sonidos dan forma al ambiente, que es el mundo circundante, lo que nos rodea y a lo que, en rigor, deberíamos llamar “cerco”. El ambiente sería el cerco dentro del cual se aposenta un ser vivo que lo habita. Habitar hace referencia a esa relación con el cerco que actúa sobre el habitante como envoltura tanto espacial como sonora. Habitar implica hábito, es decir, costumbre, lo inercial por excelencia y es más fácil romper hábitos lingüísticos o figurativo-icónicos que hábitos ambientales como los que promueven la arquitectura o la música.

Las ciudades, en este sentido, se describen a través de su paisaje sonoro; este las conforma, identifica y determina integrando sus elementos más significativos a su memoria urbana. Los automóviles, los cláxones, los silbidos, las conversaciones, las pláticas, el sonido del subterráneo o del metro, los autobuses y los aviones, las alarmas, las sirenas de las patrullas, de las ambulancias, la música a todo volumen proveniente de antros y negocios, los pregones, todo ello conforma el paisaje sonoro de cualquier urbe.

Este paisaje no es homogéneo; aunque similar, guarda sutiles o marcadas diferencias con respecto al paisaje sonoro de otras urbes. En la Ciudad de México, por ejemplo, es bien conocido el sonido de las campanas para dar a entender que ha llegado el camión que recoge la basura; la grabación que, desde diferentes camionetas que recorren la ciudad, repite en un tono cantadito: “se com-pran col-chones, la-vadoras, refrigera-dores y fie-rro viejo que vendan”. Este par de sonidos, son impensables en Quito, Ecuador, o en Santiago de Chile, capitales que poseen sus propios pregones.

Al respecto, el cine ha construido versiones sonoras de gran factura y profundidad. Por ejemplo, el documental *En el hoyo* (2006), dirigido por Juan Carlos Rulfo, construye un paisaje a través de los sonidos de excavadoras, grúas, rotomartillos, picos y palas que se emplean en la construcción del segundo piso del Periférico del antiguo Distrito Federal. Al final de este, es posible, mediante un magistral proceso de edición, escuchar una melodía surgida de los sonidos y ruidos reales de dicho equipo y maquinaria. Este tipo de experimentos ya se habían trabajado en cine, sobre todo a nivel internacional. *Dancer in the dark* (*Bailando en la oscuridad*), del cineasta danés Lars von Trier (2000), destaca dentro de estas por ciertas secuencias musicales realizadas a partir de la edición de ruidos provenientes de las máquinas de una fábrica. El genio de la cantante y compositora islandesa Björk contribuye, y mucho, al *soundtrack* de esta rareza del séptimo arte.

Para *Roma*, Alfonso Cuarón Orozco se vale de elementos urbanos para explorar la memoria urbana de la Ciudad de México de los años 70, a la par que construye el retrato nemotécnico de una urbe atemporal, la metrópolis “chilanga” por excelencia. Para Lauro Zavala (2019), en esta escuchamos sonidos típicos, como el agua de los tinacos, la flauta del afilador o el pregón del vendedor de

miel. Cuando el papá abandona a la familia, Sofía se queda sola en la calle en medio del ruido atronador de la banda militar que pasa por ahí. Cuando Cleo es abandonada por Fermín en el cine, ella se sienta sola en la calle y escucha los gritos ensordecedores de los vendedores.

Pero la película también usa silencios provocados, porque como tal en las ciudades no existen, y para construir un silencio se armonizan 20 o 50 *tracks* de sonido, que proyecta al espectador un sentimiento en particular, como el sentido por Cleo al pasar por la muerte de su hija y acabar de ver a su patrona ser acosada por su compadre, silencio que cambia cuando la cámara ve al bosque en la siguiente escena y se oye pasar el viento que envuelve a toda la vegetación ahí entremezclada, mientras la música en la fiesta de la hacienda pasaba a un tercer o cuarto plano, y solamente se escuchaba el sonido del fuego muy a la distancia porque Cleo todavía no lo percibía, y cuando lo hizo, empieza a oír toda una capa de voces que se graban por separado de todos los trabajadores del lugar, que se conjugan con la gente de la fiesta que salen a ayudar a apagar el incendio, que fue la antesala auditiva del fuego que se vio después a cuadro (Díaz, 2018).

Otro paisaje sonoro magistral es el de la secuencia donde se recrea el evento conocido como la Matanza del Jueves de Corpus Cristi de junio de 1971, donde había más de 1500 extras, y se grabaron diferentes capas de sonido: cantando el himno nacional, cantando Nuevo León, las porras de la UNAM y del IPN, y los cánticos del Che Guevara de un movimiento social. En la primera escena, cuando llega en auto Cleo con la señora Teresa (abuela de la familia donde trabaja), del lado izquierdo se ve toda una fila de estudiantes, y del lado derecho se ve otra, cada una con parejas con diálogos por separado sobre asuntos muy particulares, por lo que en la sala

de mezcla se decidió qué sonidos se mandaban a los canales derecho o izquierdo, mientras al fondo se observaban protestas, y se oían otras protestas del lado derecho fuera de cuadro, al igual que aquellas detrás de los espectadores, dentro de una actividad coreográfica brutal (Díaz, 2019).

En la escena cuando se ve un plano bellísimo con las imágenes de los policías, atrás de los espectadores se oye a los estudiantes corriendo, y van parejas cantando el himno nacional por separado; mientras se oye a algunos de estos policías conversando, como a un comandante comentando a sus subordinados lo que pueda pasar a continuación para que estén atentos, mientras al final de la escena se ve al fondo la mueblería dentro de un edificio donde se colocaron unos andamios (después quitados digitalmente) y estaba un equipo de sonido grabando la perspectiva sonora desde las alturas, que se acompañó, en ambos extremos, de la locación de la Calzada México-Tacuba por otros dos equipos de grabación, junto con otros dos equipos que estaban en la acera vehicular, debajo de la mueblería, para cubrir todas las perspectivas posibles para la sala de mezclas (Díaz, 2019).

Una vez en la escena de la mueblería, se tenía la conversación entre la señora Teresa con la vendedora de muebles, y todos los diálogos que se escuchaban atrás de estas, adjudicados a los actores que solo estaban haciendo mímica para simular que hablaban, por lo que, fueron al estudio a contar sus propias historias, como una pareja que quiere cambiar la lámpara de su casa porque es distinta y desean mejorarla; una pareja que tiene lentes, y la formada por la nieta y su abuela, mientras fuera de cuadro se *El paisaje sonoro corresponde también al ambiente* escuchaba a otras dos parejas y a la gerente de la mueblería con la empleada. Al panear la cámara, se tiene la sensación de que algo está pasando afuera, pero los personajes dentro de este espacio no lo saben, por lo que, el sonido no era tan

evidente, hasta que ellos reaccionaron, y conforme se acercaron a la ventana se oyó a un policía diciéndolo por altavoz “ellos no son, ellos no son”, y se ve un brutal ataque donde a todos los estudiantes se les cierra los caminos para que no se salieran de la calzada, y fueran masacrados y golpeados. De cada uno de estos se grabaron los golpes y los gritos por separado, pero con la perspectiva desde dentro de la mueblería, con lo que el paisaje sonoro se volvió una estampida. En tanto, atrás de los espectadores, se oyeron las reacciones de los personajes que están dentro de la mueblería, hasta que Cleo y la señora Teresa se dan cuenta de lo que sucede. Todos ellos se grabaron por separado para sincronizar con los movimientos de la cámara y distribuir los sonidos en diferentes planos espaciales, por lo que entre más puro y separado estuviera cada sonido se fue más preciso en la mezcla final, para estructurarlos y decidir que se escucharía o no, en el primer, segundo, tercer, o cuarto plano de sonido (Díaz, 2019).

En la escena final, cuando Cleo sube las escaleras, a cada paso ascendente el sonido es más fuerte, resonante y vibrante, pero muy sutil y elegante, para evitar entrar al mundo efectista, y mantener los paisajes sonoros de la película dentro del mundo realista u orgánico, también tenía que ser así porque es el momento donde se manda el significado emocional: *de que la vida de ella continúa, siendo diferente a la que fue en el pasado, pero mejor y más fuerte*.

Construir ese sonido llevo mucho tiempo, y se le dieron múltiples opciones a Alfonso Cuarón Orozco para que eligiera los sonidos acordes a la intención que quería proyectar a los espectadores. En una secuencia de cinco minutos, donde se condensan todos los sonidos de la Ciudad de México contenidos en la cinta, con un ritmo y una cadencia que solamente se podía hacer recortando y teniendo a cada uno de ellos por separado, y así se oye al afilador de cuchillos, a los vendedores las naranjas

y los fierros viejos, la conversación de los vecinos, el agua que corre por el lado izquierdo de la tubería, el avión que cruza el cielo, el tráfico vehicular a media distancia, las aves que están pasando por encima de los espectadores, como parte del universo de sonidos compendiados ahí, para que dirigieran todo lo que pasó en la película al darles un momento de paz y de liberación, mientras asciende Cleo y se concentra sonoramente la urbe capitalina (Díaz, 2019), propia de esa memoria poética colectiva construida por sus creadores, que abreva de su memoria urbana.

Así, el sonido es paisaje sonoro que se torna en memoria urbana y se reproduce en ciertas colectividades. Sergio Díaz (2019), supervisor de sonido de la película *Roma*, aclaró que, para conformar los sonidos del filme, envió de tres a cuatro cuadrillas a recopilarlos a diferentes puntos de la ciudad durante tres años. Lo que más le interesaba era el canto de canarios y gorriones (especie casi extinta en la urbe), así como ruidos y sonidos cotidianos, como el del carro de los camotes y los ladridos de los perros. “Algo que quería decirle a la ciudad es: silencio”, comenta, “porque hay mucho ruido industrial, y muy poca naturaleza” (Díaz, 2019). Con los sonidos recuperados, se reconstruyó un paisaje sonoro perdido en la actual colonia Roma, y mediante este cerco sonoro se evocó la memoria poética, a la vez que a la memoria urbana de la Ciudad de México. Iracema De Andrade (2019) profundiza en este tema, cuando comenta que en la película no se recurre a la tradicional banda sonora y, en su lugar, se conforma únicamente por sonidos diegéticos. Estos sonidos generados dentro del espacio filmico narrativo tienen una estrecha relación con las memorias de la infancia de Cuarón, ocurrida en la Ciudad de México, durante los años 70, y que a su vez forma parte de su memoria urbana.

Los recuerdos vividos en la casa estilo *art déco* de la colonia Roma se mezclan con el canto de canarios, las voces de pericos, los ladridos de perros, los cantos de los grillos en la noche, los gritos de niños, la radio de pilas que reproduce los éxitos *pop* de la época, la canción de cuna en idioma mixteco y el claxon del Ford Galaxy de su padre. Cada evento sonoro es revelado en su más íntimo detalle. El agua al ser servida en un vaso, brotando de la regadera, escurriendo en el fregadero, la lluvia, el granizo al caer y el crepitar de las llamaradas de un incendio. Todo es ampliado macroscópicamente y especializado para revelar meticulosamente el desarrollo espectromorfológico de cada uno de estos objetos sonoros (De Andrade, 2019).

Además, es necesario hacer hincapié en los éxitos *poperos*, de la banda sonora de la película, uno de los elementos que nos permite ubicar el contexto sociocultural de la época y determinar los giros dramáticos en la historia, remarcar o ironizar los sentimientos de alguno de los personajes, así como su personalidad e historias de vida. En este caso, hay 19 baladas que se escuchaban por radio en la Ciudad de México. Este es el *playlist* de algunas de ellas: Leo Dan (“Te he prometido”), Rocío Durcal (“Más bonita que ninguna”), Juan Gabriel (“No tengo dinero”), José José (“La nave del olvido”), Rigo Tovar (“Gracias”), Javier Solís (“Sombras”), Christie (“Yellow River”), Yvonne Elliman (“I Dont know how to love him”), Pérez Prado (“Corazón de Melón”), Trío Chicontepéc (“Los ojos de Pancha”), Roger Whitaker (“Mamy Blue”), y Acapulco Tropical (“Mar y espuma”), entre otras. Cada pieza establece el tono dramático de una escena. Cuando el hijo mayor ve en la calle a su papá con su amante, se escucha “Those Were the Days”, y cuando su mamá compra un auto nuevo, entra al patio de la casa escuchando a Angélica María cantar “Cuando me enamoro”.

Conclusiones: somos memoria urbana

“Con *Roma* quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar”, declaró el cineasta mexicano Alfonso Cuarón (2018), con respecto a su cinta. Para él rememorar fue el proceso para crear la película todo el tiempo, con lo que los demás componentes de esta nacieron de ahí.

Al escribir el guion, Cuarón Orozco recurrió principalmente a sus recuerdos de infancia, a esos paisajes de su colonia y ciudad que evocaban sus remembranzas, un tanto al estilo del procedimiento de la *memoria remota*, de la que se valió Marcel Proust al escribir su serie de novelas *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), de la cual prevalece la mítica sensación que lo remontaba a su niñez al saborear una magdalena remojada en té.

Aquí podríamos citar también, como elemento nemotécnico capaz de reproducir un acto creativo, a la *memoria poética*, aquella que Milán Kundera describe en *La insostenible levedad del ser* (2017), y que mucho tiene que ver con sus recuerdos de Praga: “Parece como si existiera en el cerebro una región totalmente específica, que podría denominarse memoria poética y que registrará aquello que nos ha conmovido, encantado, que ha hecho hermosa nuestra vida” (Kundera, 2017, p. 91).

Desde ahí, a través de la puesta en escena, Cuarón Orozco reconstruyó escenarios y ambientes públicos y privados, a partir de la *memoria remota-poética*, empleando una investigación introspectiva, que consistía en estar tirado en un sofá con una libreta y los ojos cerrados.

Cuando abres una puerta en la memoria [comenta Cuarón] aparece un corredor infinito lleno de puertas. Y detrás de cada puerta que abres hay otro corredor infinito lleno de puertas. Cada recuerdo te va llevando a otros. En vez de tratar de hacer una curaduría de recuerdos, fue casi una asociación libre e inconsciente.

Si abría una puerta era porque en el fondo esa puerta era relevante. Y la que abría después, también. Y así me seguí. Lo que pasa es que solo puedes ver los recuerdos desde el punto de vista del presente. No hay otra manera de acercarte a la memoria. Y, entonces, la memoria se empieza a teñir del entendimiento del presente. (Cuarón, 2018)

De esta memoria remota-poética y urbana nació el imaginario de la ciudad de aquellos días, por un meticuloso proceso de obra personal, en la que aceptó propuestas y recomendaciones de su diseñador de producción Eugenio Caballero. El resultado: la reconstrucción de una Ciudad de México de los años 70 casi palpable, donde se visitaban escenarios hoy en día impensables: el cine Metropolitan, antes de volverse teatro, los orígenes de Ciudad Nezahualcóyotl, el cruce de la Calzada México-Tacuba y la avenida de los Maestros en tiempos de la Matanza del Jueves de Corpus Christi, la amplia esquina de avenida Insurgentes teniendo como escenario un tranvía y el antiguo cine Las Américas, símbolos urbanos todos ellos.

Es interesante su reconstrucción personal, por ejemplo, del famoso “Halconazo” ocurrido en 1971, tanto en su dimensión histórica como urbana:

había cosas que recordaba de esa época de mi vida, como la masacre de Corpus Christi. Yo estaba obsesionado con una fotografía que salió, creo que, en *El Universal*, de un halcón con su vara de bambú [arma utilizada por el grupo paramilitar entrenado en artes marciales] persiguiendo a un estudiante de pelo largo, corriendo. Al fondo se veía la ventana de una mueblería, donde había personas viendo hacia abajo esta escena. Gracias a esa foto tuve conciencia por primera vez de que esos estudiantes de los que se hablaba eran gente como yo. Porque yo también era estudiante, aunque más chavo. Entendí que simplemente eran

personas que iban a la escuela, solo que más grandes que yo. Antes había oído hablar de “los estudiantes” pero me sonaba a un universo remoto. De pronto esa fotografía los convirtió en algo cercano. No solo eso, sino que, como niño, imaginaba que yo podía haber estado en la mueblería, viendo hacia abajo. Es decir, todo esto empezó a darle forma a los elementos ficticios de la película. (Cuarón, 2018)

Sus ejercicios de la memoria tienen también la intención de explorar no solo su propia visión urbana, sino también la de la otredad, en este caso de Libo, su empleada doméstica (en la que se basó Cleo), a la que Cuarón Orozco intenta comprender y reconocer al ver la ciudad como una *red de símbolos, significados y significantes* compartidos:

Esta rutina ocurría (la de Libo), casi toda, dentro de la casa o en lugares que yo conocía, como la calle o el mercado. Me di cuenta de que casi no conocía su cuarto. Yo no sabía que hacía ejercicio todas las noches, ni que mi abuela se la armaba de tos si tenía la luz prendida porque gastaba electricidad –algo en sí mismo espantoso–. Lo que más me sorprendió fue descubrir su vida social fuera de la burbuja. Eso se me reveló como otro universo. Libo me habló de todo un contexto social que era casi opuesto al mundo dentro de la casa. Es ahí donde intervino mucho más el entendimiento desde el presente. (Cuarón, 2018)

El empleo de la memoria remota-poética y urbana no es casual. Funciona como un elemento de anclaje, de arraigo. Al habitante solo le queda el recurso de apelar a sus recuerdos, a la identidad, la resiliencia y la autoorganización para frenar la velocidad del tren del supuesto “desarrollo” urbano, que lo descentraliza y lo descontextualiza. El habitante de los tiempos contemporáneos debe reconstruirse de manera individual, pero sobre todo desde la esfera colectiva, una vez que el Estado pier-

de fuerza y deja de ser un elemento ordenador, regulador, para convertirse en un simple tramitador de la inversión privada. El patrimonio urbano, en especial el patrimonio intangible, bajo estas circunstancias, se vuelve fundamental en las comunidades (barrios, colonias, manzanas), pues es en él donde quedan registradas las huellas, los signos, las marcas, las formas y las prácticas que hacen ciudad.

Memoria retórica-poética y urbana e identidad funcionan, entonces, como anclajes ante la corriente de un posmoderno mundo “líquido”. El patrimonio urbano no es, así entendido, un fenómeno de disfrute personal. Es decir, pertenece a una colectividad. Con el arribo de la posmodernidad, el patrimonio parece haberse privatizado, incluso, en el espacio público.

En el caso de las ciudades que han sobrevivido hasta nuestros días, es importante la conservación del patrimonio arquitectónico y urbano. No se quiere decir con ello que lo que se pretende con este trabajo es afirmar la idea de conservar las colonias como si se trataran de piezas de museo, como si se pensase que el patrimonio de la ciudad no debe ser habitado, y que las calles y la imagen urbana deben permanecer intactas, sumergidas en una cápsula del tiempo. Más allá de eso, la idea de ciudad vivida (García Vázquez, 2007; Barreto, 2005) refuerza la importancia de mantener los edificios y el entorno urbano en contacto directo con las prácticas sociales de la actualidad, pero siempre con respeto y adecuación a los símbolos del pasado (Choay, 2007, p. 164).

Así, el patrimonio intangible se vale de la dimensión estética, de los imaginarios, la identidad y la memoria que las películas, en este caso, en gran medida conforman. *Roma* (2018) no es un ejercicio de nostalgia, sino de melancolía –como diría José Emilio Pacheco–. No se añora retornar al pasado para vivir de manera eterna en las mismas formas, sino que se procura la rehabilitación de las ciudades

a partir del reconocimiento, el entendimiento y la convivencia con el pasado, la historia, y las manifestaciones sociales y artísticas que la ciudad produce. En este sentido, el cine es un profundo y poderoso reproductor de memoria urbana y paisajes sonoros urbanos al que hay que prestar interés para un debido análisis hermenéutico.

A manera de conclusión, es importante recalcar la importancia del análisis cinematográfico en los estudios urbanos. ¿Por qué es importante este análisis? La respuesta es provocadora para los mismos académicos clásicos, reduccionistas: porque el análisis cinematográfico interpretativo sirve para identificar, conocer, comprender, entender y reinterpretar las formas simbólicas representadas en una película a partir de ambientes llenos de sensaciones, emociones, anhelos, dudas, angustias y códigos de lenguaje o corporales de los personajes-habitantes de una metrópolis, una megalópolis, o una periferia. Todo ellos con la finalidad de generar reinterpretaciones de las ciudades y sus habitantes, en sus distintas épocas y contextos.

El paisaje sonoro, por su parte, nos explica cuáles son los elementos auditivos característicos de un territorio a partir de los cuales una colectividad es apropiado física, simbólica y hasta emocionalmente, sobre todo de aquel que es reinterpretado en las películas, como *Roma*, que ha permitido resaltar aquellos sonidos y silencios perdidos de la Ciudad de México de inicios de la década de los 70, que hoy solo vive en los registros sonoros de aquellos años y en los recuerdos que aún sobreviven en las memoria poética de aquellos que los experimentaron, y son traídos al presente en cada escena cargados de emociones, sensaciones y sentimientos. En este caso particular conmueven a las audiencias que se han sumergido en ellos, al evocar los recuerdos inscritos en su memoria urbana.

Recuerdos que en muchos espectadores no solo van dirigidos a los lugares específicos a los que re-

mite la película *Roma*, sino que sirven como detonadores evocativos de otros sitios y otras épocas propias de sus experiencias de vida, lo cual es fundamental porque como plantea la tesis principal de la película *Blade Runner*, cuándo responde a la pregunta ¿qué hace humano a un ser humano? Y responde: los recuerdos de sus experiencias de vida de cada uno, cargados de emociones, sentimientos y sensaciones, que son únicos y que se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia cuando muera.

Desde este enfoque, no somos más que memoria, sobre todo poética, cargada del mundo sensible que hemos elegido experimentar a través del libre albedrío, hacia donde hemos deseado ir, y como al morir solo podemos trascender mientras seamos recordados por aquellos que sigan vivos, a los cuales les hemos construido un camino para transitar sus propias vidas, entonces es en la memoria colectiva donde seguiremos viviendo junto a los territorios que hemos habitado, que son indisolubles en nuestras experiencias de vida. Por eso, construir a partir del presente la memoria urbana de la Ciudad de México cobra mayor importancia, al darle sentido a las vidas de generaciones que la han forjado y legado sus habitantes porque, como lo plantea Alfonso Cuarón Orozco, en una escena de la película *Niños del Hombre*: la ciudad que dejamos y sobre todo su patrimonio tangible-intangible solo tiene sentido preservarlo para las futuras generaciones.

La memoria urbana que detona la película *Roma* forma parte de la memoria poética colectiva que resalta el paisaje sonoro que le dio, da y seguirá dando sentido a la existencia de los habitantes de la Ciudad de México, y de otras partes del mundo, con recuerdos auditivos similares. Se está constituyendo, sin lugar a dudas, en parte de sus imaginarios estéticos, convirtiéndose en un producto cultural referente de esta época y de cómo recordamos y significamos aquella época y sucesos que definieron al México actual, pero la importancia del ima-

ginario cinematográfico que contiene es tan basta que merece otras entregas para seguir reflexionando sobre otros aportes desde los análisis cinematográficos interpretativos vinculados a la ciudad y su arquitectura.

Referencias

- Bachelard. (2000). *La Poética Del Espacio*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Bajtin, M. (1976). "El problema de los géneros discursivos", pp. 248-293. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI editores.
- Barreto, M. Á. (2005). La interdisciplina en el abordaje académico del hábitat social "informal": Fundamentos, líneas de acción y obstáculos a partir de la carrera de arquitectura. *Revista INVI*, 56.
- Barrios García, G. & Ruiz Llavén, C. E. (2014). El paisaje sonoro y sus elementos. *Revista Quehacer científico en Chiapas, México*, 9(2). https://www.dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2014-jul-dic/El_paisaje_sonoro_y_sus_elementos.pdf
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza Editorial.
- Cabrelles Sagredo, M. S. (2016). El paisaje sonoro, una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano. *Biblioteca Virtual*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-paisaje-sonoro-una-experiencia-basada-en-la-percepcion-del-entorno-acustico-cotidiano/html/>
- Castelblanco Caicedo, D. Z. (2014). Objetos y memorias urbanas. *Ciudades*, 102, abril-junio. Puebla, México.
- Choay, F. (2007). *El urbanismo, utopías y realidades*. Gustavo Gili.
- Cuarón, A. (2018). *Roma*. Netflix. <https://www.filmaffinity.com/mx/film850453.html>
- Cuarón, A. (2018, diciembre 1). Entrevista a Alfonso Cuarón: "Con Roma quería honrar el tiempo y el espacio; que los lugares dictaran lo que iba a pasar"/ Entrevistado por Fernanda Solorzano. *Letras libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/entrevista-alfonso-cuaron-roma-queria-honar-el-tiempo-y-el-espacio-que-los-lugares-dictaran-lo-que-iba-pasar>
- de Solà-Morales, I. (2004). *Ecléctico y vanguardia y otros escritos*. Gustavo Gili
- De Andrade, I. (2019, enero 30). Roma y el paisaje sonoro de la Ciudad de México. *El Semanario*. <https://elsemanario.com/colaboradores/irace-ma-de-andrade/301283/roma-y-el-paisaje-sonoro-de-la-ciudad-de-mexico/>
- Díaz, S. (2019, febrero 19). Los secretos en el sonido en Roma. *Cine Premier*. <https://www.youtube.com/watch?v=ScMj2qZqcbg>
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. I. Universidad Iberoamericana.
- Díaz, S. (2018, diciembre 17). ¿Cómo se hizo el sonido de Roma? *Cine Premier*. <https://www.youtube.com/watch?v=MZWzUy5cGol>
- García Ayala, J. A. (2012). *Complejidad y urbanización sociocultural del tiempo libre*. Plaza y Valdés Editores.
- García Vázquez, C. (2004). *Ciudad hojaldre: Visiones urbanas del siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili.
- Jiménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura. Volumen I*. ITESO.
- Kundera, M. (2017). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores.
- López Rangel, R. (2015). Una visión compleja de la urbanización de la capital de la República. En Ricardo López Rangel & R. Tena Nuñez (Eds.), *Los nuevos paradigmas en los análisis urbanos*. Instituto Politécnico Nacional. <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-nue>

- vos-paradigmas-en-los-analisis-urbanos-los.html
- López Rangel, R. (2015). Impensar la ciudad o en busca del pensamiento complejo: Un necesario recorrido epistemológico.
- Mandoky, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Martínez, M. (2014, octubre 14). Cómo se hace el sonido en el cine. *Mario Martínez*. <https://www.youtube.com/watch?v=DcZGhlby8ec>
- Rubio Gutiérrez, H. (2009), *La ciudad de los relatos: La transformación de la ciudad a través de la narrativa*. (tesis de doctorado) Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco
- Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del Tiempo*, 65. UAM. https://www.uam.mx/difusion/casadel-tiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf
- Zavala, L. (2012). *Espacios arquitectónicos y Lenguaje Cinematográfico*.
- Žižek, S. (2019). Slavoj Žižek sobre Roma de Alfonso Cuarón: “Es celebrada por todas las razones equivocadas”. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2019/01/17/slavoj-zizek-roma-alfonso-cuaron/>