

Cine y mega lópolis

aproximaciones a la
ciudad latinoamericana
desde el cine urbano

Georgina Cebey
(compiladora)

nópolis
nópolis
nópolis
nópolis
nópolis
nópolis



EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

Cine y megalópolis

Aproximaciones a la ciudad latinoamericana
desde el cine urbano



EBERHARD KARLS
UNIVERSITÄT
TÜBINGEN

UNAM
POSGRADO
URBANISMO



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Eberhard Karls Universität Tübingen
Posgrado en Urbanismo

Nombres: Cebey, Georgina compiladora

Título: Cine y megalópolis. Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano

Identificadores: ISBN: 9786073043458 (libro electrónico).

Temas: Urbanismo – México. | Cine – ciudad | Desarrollo urbano | Urbanismo | Sustentabilidad.

Disponible en <https://repositorio.fa.unam.mx>.

Primera edición: diciembre de 2021



D.R. © Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura, Circuito escolar s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510,

México, Ciudad de México.

Hecho en México.

Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial- Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

Correro electrónico: oficina.juridica@fa.unam.mx.

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- Compartir igual: Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RECTOR

DR. Enrique Graue Wiechers

FACULTAD DE ARQUITECTURA

DIRECTOR

DR. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

COORDINADOR EDITORIAL

DR. Xavier Guzmán Urbiola

COORDINADORA EDITORIAL

Erandi Casanueva Gachuz

RESPONSABLE DE DISEÑO EDITORIAL

Amaranta Aguilar

EDITORA

M. Fernanda Barrera Rubio Hernández

CORRECCIÓN DE ESTILO

Miguel Ángel Hernández Acosta

Cine y megalópolis

Aproximaciones a la ciudad latinoamericana
desde el cine urbano

Georgina Cebey
(compiladora)

Contenido

10

Agradecimientos

13

Presentación

Marcos Mazari Hiriart

15

Cine y megalópolis

Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano

Georgina Cebey

I. Comunidades imaginadas

40

El cine comprometido de Pablo Trapero

En busca de soluciones para Buenos Aires

Amanda Holmes

65

¿Comunidades idealizadas?

Historia y representación de las vecindades de la Ciudad de México en el cine

Héctor Quiroz Rothe

97

Río de Janeiro y São Paulo

Expresión de contextos, actividades y afectos en el cine contemporáneo

Antonio Carlos (Tunico) Amancio

II. Sendas e itinerarios

124

Güeros (2014)

Un recorrido por la Ciudad de México

Véronique Pugibet

164

El trág(f)ico urbano

La metrópolis caótica y esperpéntica en *Mecánica nacional*

Georgina Cebey

196

Entre la violencia generalizada y la esperanza de paz

Imaginarios de la urbe colombiana a partir de *La virgen de los sicarios* (2000)

y *La sombra del caminante* (2004)

Anne Burkhardt

III. Biopolíticas y necropolíticas en la megalópolis

230

Espacios necropolíticos

Comunidad e inmunidad en la megaurbe

Geoffrey Kantaris

268

Desarticulando la utopía urbana moderna

Mal-estar necropolítico, subjetividades prostéticas y el

contra-sensorium en *Branco Sai, Petro Fica* (2014)

Sebastian Thies / Luis Rosero Amaya

302

Ciudades e imágenes del Sur Global

Geografías sin hogar, cuerpos que vibran

Fernando Resende

IV. Género y afectos megaurbanos

336

**Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia
en la megaurbe argentina**

Clara Kriger

362

Comedia fílmica pospatriarcal en México y España

Las mujeres en la metrópolis

Paul Julian Smith

374

Género y espacio en *Te prometo anarquía* (2015)

Sara Vakili

402

Autores

Agradecimientos



Este libro tiene su origen en el Coloquio internacional *Cine urbano. Estrategias para comprender la megaurbe*, celebrado el mes de julio de 2019 en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Tubinga, Alemania, el cual estuvo auspiciado por el Interdisciplinary Centre for Global South Studies de la Universidad de Tubinga y el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). En este evento se dieron cita los autores de estos textos, así como estudiantes e investigadores interesados en el tema. Con el ánimo de ampliar las indagaciones ahí expresadas, para este volumen también fueron convocados otros autores.

Tanto el coloquio como esta publicación forman parte de la investigación “Sur Global a través de la lente del cine urbano mexicano”, un proyecto de colaboración entre el programa de posgrado “Entangled Temporalities in the Global South”, de la Universidad de Tubinga y el Posgrado en Urbanismo de la UNAM, patrocinado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt 720184 y 740503). *Cine y megalópolis. Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano* fue financiado por el proyecto “Futures under construction in the Global South”, del Interdisciplinary Centre for the Global South Studies, y fue posible gracias al inestimable apoyo y constante impulso de Sebastian Thies, quien desde el inicio acogió la idea original y contribuyó a que fraguara. De igual manera, el respaldo de Héctor Quiroz, dentro del Posgrado en Urbanismo de la Universidad Nacional Autónoma de México, resultó fundamental para llevar a buen puerto este proyecto de cooperación internacional.



Este libro no sería posible sin el interés y el entusiasmo de los autores quienes se comprometieron con el proyecto y quienes, además de aportar ideas, hicieron del proceso una comunicación amena en cada uno de los intercambios en los que esta publicación nos vinculó. Gracias por confiar en el proyecto. Asimismo, agradezco la generosidad de Axel Muñoz Barba, y de los cineastas que amablemente nos permitieron reproducir parte de su trabajo en algunas páginas: Julio Hernández Cordón, Carlos Reygadas y Alonso Ruizpalacios.

Agradezco también el apoyo del equipo de la Coordinación Editorial de la Facultad de Arquitectura por su ayuda profesional: a Erandi Casanueva Gachuz y Salvador Lizárraga Sánchez por el interés, así como el cuidado editorial de M. Fernanda Barrera Rubio Hernández; a la diseñadora del libro, Amaranta Aguilar Escalona, y a Miguel Ángel Hernández por la corrección de estilo. Finalmente, a los amigos, colegas y estudiantes que participaron en el coloquio y me acompañaron en diversos momentos del proyecto, compartiendo ideas, entusiasmo o interés, les extiendo mi profunda gratitud. Con el riesgo siempre latente de omitir un nombre, gracias a Diego Amaral, Viktor Bach, Amina El-Halawani, Robert Gather, Nadja Lobensteiner, Esteban Morera, Ivonne Sánchez Becerril, Óscar Soto, Kim Tiveron, Anne Tomaszewski, Suzana Vasconcelos, Armando Velásquez y David Wood.

Georgina Cebey
Febrero, 2021



PRESENTACIÓN



Presentación

Marcos Mazari Hiriart

La megalópolis, la ciudad y sus edificaciones han sido representadas de muy diversas formas y medios que responden, contradicen o refuerzan sus particularidades. En el proceso, dichas manifestaciones crean perspectivas que abren nuevas posibilidades para entenderlas y para reconstruir cómo las observamos y las habitamos. En el cine, un filme (ficción o documental) modifica el carácter de inabarcabilidad de la megalópolis, y construye una aproximación distinta que nos sumerge en vidas ajenas que, por un instante, nos convierten en partícipes de melodramas, comedias, etcétera. Sin embargo, también nos transforman en habitantes de ciudades y arquitecturas que tal vez jamás hayamos experimentado, lo que puede llegar a provocar sentimientos tan polarizados como la euforia y la angustia.

Respecto a la megalópolis, sus construcciones y habitantes, y su relación con el cine, surgen cuestionamientos y puestas en crisis provocadas por este encuentro. El objetivo de esta publicación es que, desde sus textos, se desarrollen estas preguntas al tomar como base distintos filmes y documentales que tienen como espacio en común algunas ciudades latinoamericanas de México, Brasil, Colombia y Argentina. Además, esta particularidad pone en el centro de la discusión los elementos específicos



sobre las ciudades del Sur Global y lo que distingue sus representaciones cinematográficas de las del resto del mundo. Estas características van desde las coincidencias hasta lo diametralmente distinto.

La complejidad de la relación del cine y la megalópolis, y todo lo que ella implica, es un constante vaivén que transforma y repercute en ambos, transfigurándolos a la vista de sus habitantes e incidiendo en la vida de sus espectadores. Esta consideración es expuesta por los autores y las autoras de este libro, quienes lo exhiben y ponen en crisis, con lo que cambian el entendimiento que tenemos tanto del medio como de la megalópolis –latinoamericana.

Cine y megalópolis. Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano continúa la vocación crítica de las publicaciones de la Facultad de Arquitectura, de la Universidad Nacional Autónoma de México, en esta ocasión en colaboración con la Universidad de Tubinga. Asimismo, abre nuevos paradigmas respecto a una relación tan compleja como lo es la del cine y la ciudad. Todo ello desde una postura multidisciplinaria en la que participan académicos e investigadores de diversas partes de mundo, así como de nuestra universidad. Este libro es una inmersión en un universo amplísimo y una provocación a nuevos cuestionamientos sobre la ciudad y un importante aporte para nuestra comunidad académica.

Por último, sólo me queda extender mi sincero agradecimiento a los diversos autores que participaron en este proyecto y a la Universidad de Tubinga por el apoyo otorgado, así como a Georgina Cebey, egresada de nuestra universidad, por acercarse y confiar en nuestra Facultad para la publicación de este enriquecedor ejemplar.



Cine y megalópolis.

Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano

Georgina Cebey

Hacia 1800, el poeta Friedrich Hölderlin apuntó: “¿Hay una media sobre la tierra? / no hay ninguna”.¹ Hoy, poco más de dos siglos después, en un planeta del que brotan inmensas ciudades, la interrogante sobre las dimensiones del mundo que habitamos persiste como pilar de otros cuestionamientos más complejos. En este sentido, la presencia de las megalópolis parece actualizar las preguntas: ¿cómo comprender esas inmensas ciudades que se extienden hasta rebasar los límites conocidos? Y, ¿acaso con el cine podemos adentrarnos y descifrar esas ciudades inabarcables?

Una fotografía de la Compañía Mexicana Aerofoto puede ayudarnos a anticipar las estrategias que los habitantes han desarrollado para hacer inteligible ese cuerpo hipercomplejo hoy conocido como *megaciudad*. Ésta es, en realidad, una foto que es cientos de fotos. De lejos parecen postales: bloques atravesados por líneas diagonales y perpendiculares; en algunas se distinguen el verdor de un conjunto de árboles, la textura plumiza de las azoteas, el vacío de algún baldío. Es un mapa compuesto por otros muchos. Un collage cartográfico ensamblado por destellos. Esta imagen

fue el resultado de meses en los que aviones sobrevolaron la ciudad para capturar algunos fragmentos. En las semanas siguientes las fotos fueron reveladas, impresas y colocadas sobre enormes bastidores donde, como niños ante un rompecabezas, varios trabajadores intentaron unir las piezas y descifrar un TODO que existía, pero que nadie había visto: una Ciudad de México de finales de la década de 1940 en su -casi- totalidad.

El collage final está compuesto por las imágenes más nítidas, las que mejor retratan la geometría y las texturas de la urbe. Una vez elegidas y acomodadas las fotos, el bastidor se coloca contra un muro a 90 grados. Ahí, seis luminarias apuntan su brillo sobre una ciudad vuelta imagen. Todo está listo para que el fotógrafo pueda capturar esa inmensidad que es también el espacio que habita. Ese hombre de bata, cartógrafo moderno, construye una ciudad a partir de una lógica fractal. Como el aleph borgiano que contiene todos los puntos del universo en uno solo, el obturador de la cámara captura algo imposible pero que, por un momento, gracias a la ficción de los murales aerofotográficos, existe ahí: una visión de conjunto.

Este hombre, perdido en su propio modelo, parece anticiparse a lo que el teórico uruguayo Ángel Rama consignaría en *La ciudad letrada* (1984): para “pensar la ciudad” hay que usar los instrumentos simbólicos que, incluso antes de la formación de ésta, ya le dan una forma. A partir de signos (palabras, mapas, imágenes, ideas, leyes), las ciudades configuran modelos para la realidad.² En este sentido, el fotógrafo de la Compañía Mexicana Aerofoto parece traducir los signos del relato en un todo visual. Él, observador de primer, segundo e infinitos órdenes, es parte de un mito de fractales,





Trabajadores construyen una representación de la ciudad a partir de fragmentos. Fuente: Fotografía Fundación ICA. Compañía Mexicana Aerofoto. Colección ICA, FCI_013_0001_06_00019

un juego de representaciones de la relación mapa y sujeto, de un *mise en abyme* sobre concreto. El proyecto utópico de la ciudad moderna deja ver a momentos que la representación del espacio urbano y su posible medición anticipan los grandes retos de imaginar escalas megaurbanas.



La definición llana de una megalópolis, que contempla un área metropolitana con más de 10 millones de habitantes y una densidad demográfica mínima de 2 mil personas por kilómetro cuadrado, no enuncia el contenido y los flujos del mito urbano al que se refiere. Las megaurbes han inspirado *rankings*, informes y pronósticos; sin embargo, más allá de las cifras, aún es insuficiente lo que se ha hecho por estudiar la forma como estos conglomerados urbanos se representan.

Tal vez habría que voltear a *La cultura de las ciudades* (1938),³ de Lewis Mumford, y a su temprana idea de megalópolis. En la década de 1930, este autor exploró un núcleo urbano que comenzaba a desbordarse. Para ese territorio vaticinó lo peor: la ciudad degradada introducía una nueva era al mito metropolitano que se produce cuando la *eopolis*, la *polis* y la metrópolis se han desbordado, y abre paso a la escala mega, a lo “físicamente incoherente y socialmente disparatado”.⁴ Así, llegaría la era de la necrópolis, la ciudad de cenizas, un amasijo urbano que ha perdido relación con el hombre y, peor aún, cualquier propósito o ideal. “El crecimiento de una gran ciudad –declaró Mumford– es amiboideo: no logra dividir sus cromosomas sociales y formar nuevas células; la gran ciudad continúa creciendo, desbordando, rompiendo sus límites y aceptando su extensión y falta de forma como subproducto inevitable de su inmensidad física”.⁵





El fotógrafo frente a un TODO. Fuente: Fotografía Fundación ICA. Compañía Mexicana Aerofoto. Fondo Colección ICA, FCI_013_0001_08_00033



Por otro lado, en 1950, un geógrafo francés afincado en Estados Unidos también disertó sobre el crecimiento desmedido de las ciudades. Jean Gottman utilizó una base estadística para identificar condados como metropolitanos o no metropolitanos. A partir de un mapa, su estudio establecía una serie de condados metropolitanos ininterrumpidos que se extendían desde los suburbios del sur de Boston hasta Washington. Esa zona que parecía derramarse a lo largo de 400 millas era una realidad espacial emergente; determinada, entre otros, por un proceso de urbanización polinuclear y no lineal; un gran espacio que resultaría pionero en la organización de la vida en las ciudades. Para Gottmann, en contraste con Mumford, en la inmensidad de la ciudad que se extiende cabe la posibilidad de cierto orden invisible. En un estudio de seguimiento en 1960 el geógrafo descubrió que las regiones analizadas anteriormente se habían expandido aún más al tiempo que este patrón se repetía en otras regiones. Más que definir la forma de la ciudad, lo que Gottmann parece sugerir es la necesidad de reorientar la mirada y enfocar la vista en la geopolítica, y en la importancia de valorar en ese mapa de urbanizaciones continuas el papel que las innovaciones económicas, políticas, sociales y culturales juegan en las transformaciones del entorno.⁶ De ahí que Gottmann se preguntara por el funcionamiento de la periferia en este nuevo orden, y de su injerencia en otras partes de América o el mundo. De esas observaciones surgió un nuevo libro que se llamó *Megalópolis*.

En palabras de Gottmann, la *megalópolis* es una nueva forma de vida. Dicho concepto refiere a un renacimiento urbano, pues alude a una



transformación no sólo física o de forma, “sino también de función y de orden social. Las funciones son en primer lugar económicas, pero como resultado de los tipos de actividad económica de la fuerza de trabajo requerida para esa actividad, estas funciones se convirtieron en sociales en una etapa temprana”.⁷ Gottmann se mostró confiado y optimista sobre la megalópolis, considero que el futuro mismo nos proporcionaría más herramientas para comprender y descifrar los problemas del crecimiento de las megaurbes. Cabe preguntarse si en el presente contamos con ellas.

Este libro propone que el cine es una de estas herramientas, y que resulta oportuno acudir a la imagen en movimiento para pensar los modos como las grandes ciudades penetran en las mentes de los habitantes, para pensarse o imaginarse, para plantear problemas o afinar miradas.

*

La ciudad que ocurre en la pantalla es tan antigua como el cine. Desde el nacimiento de la cinematografía, los motivos metropolitanos despertaron el interés de sus pioneros; de ahí que las primeras imágenes que se proyectaron fueran vistas de las ciudades. En esas escenas iniciales se alojaba la evidencia visual de la actualidad urbana. Antes del cine, los espacios, paisajes o edificios que pretendían representar la urbe se basaban en imaginarios arquitectónicos que se relacionaban más con ideas de mapas o unidades geográficas que las dotaban de orden.⁸ Sin embargo, desde su aparición, con el movimiento y, por consiguiente, la sucesión de imágenes, el sonido de la ciudad, los encuadres como nuevas propuestas de



observación de lo urbano, la ideología de cada director, las vivencias de los actores en el espacio, las visiones del núcleo urbano se vuelven más complejas y expresivas. Una escena cinematográfica de una calle ocupada, colmada de actividad, además de consolidar un espectáculo, es también un apunte social, geográfico, estético y urbano de una época. En las narraciones en que estos intereses se expresan se perfila una preocupación claramente citadina, una indagación de la relación entre la metrópoli y sus habitantes.

Tanto en las sinfonías urbanas de la década de 1920 (recorridos musicalizados donde la experimentación de lo urbano y lo visual se extienden para expresar el pulso moderno de la vida metropolitana –y que además constituyen verdaderos elogios a la urbe moderna–); como en el cine expresionista donde la utopía y el pesimismo modelaron universos urbanos, en el melodrama, la comedia o el *noir* clásico, hasta las narrativas ficcionales posteriores, veremos que el ámbito urbano se consolida como foco de interés particular. Como bien lo esbozará Siegfried Kracauer, “cuando la historia se hace en las calles, las calles tienden a moverse hacia la pantalla”.⁹ El entorno metropolitano y la arquitectura perfilan las imágenes de urbes como símbolos de la industria, geografías del progreso o, incluso, como organismos vivos en los que múltiples visiones de lo urbano se configuran. Para fines de la Segunda Guerra Mundial, comenta Jorge Ayala Blanco, “la vanguardia cinematográfica (Italia y Estados Unidos) consiste en hacer películas sobre la ciudad”.¹⁰ Estamos frente a un corpus de cintas en las que prevalece el interés social del entorno metropolitano,



este espacio como escenario donde acontece la vida, un género donde los sistemas sociales y espaciales se entrelazan para configurar, a partir del lenguaje cinematográfico, visiones de la cultura de la metrópolis. Dos formas (visual una y espacial la otra) y dos espacialidades (una real y una cinematográfica) convergen en un objeto de interpretación¹¹ del universo cultural y social que hace posible la lectura de la vida moderna, el registro del desarrollo espacial, la reflexión sobre el devenir del sujeto urbano, el recorrido visual de ciudades lejanas y las reverberaciones de un pasado histórico en un presente espacial, entre otras interpretaciones.

En la ciudad filmada de la primera mitad del siglo xx, la modernidad pasó de las pantallas a la metropoli. Las imágenes que se proyectaron definieron estilos arquitectónicos y perfiles de la sociología urbana.¹² En términos generales, podemos decir que, así como sucedió con la literatura, estas filmografías representaron los problemas emblemáticos en torno a la comprensión de las ciudades: las migraciones del campo a éstas, los temores y retos de los nuevos entornos, y la concepción de un cuerpo en constante movimiento, por mencionar los más recurrentes.

En el contexto de la ciudad latinoamericana, las transformaciones radicales, tanto físicas como sociales y económicas, que toman lugar en la segunda mitad del siglo pasado, suponen la disolución de las maneras tradicionales para comprender el entorno urbano. A partir de la década de 1970, la ciudad que abraza el carácter capitalista de desarrollo metropolitano se convierte en un cuerpo demasiado complejo, mejor dicho, hipercomplejo. En este sentido, en el cine las visiones de estos entornos



dialogan con universos caóticos que se expanden, y en los que las identidades y los significados del habitar suponen otros modos de representación y lectura que dan cuenta de una complejidad urbana.¹³ En otras palabras, el tránsito entre la ciudad moderna y la megalópolis diversifica el universo de problemáticas que el cine urbano expresa: en las megaciudades latinoamericanas, en sus pasados coloniales, las interrogantes sobre la relación entre identidad y desarrollo urbano, la subordinación económica y cultural, el tratamiento de las herencias culturales, la comprensión de los diversos tiempos que se entrelazan en una misma realidad, la crisis como constante, así como problemáticas de etnia, género, desigualdad social, violencia y usos del espacio, por mencionar los tropos principales, figuran en la pantalla y consolidan narrativas específicas sobre el devenir de los sujetos en las megaciudades del Sur.

En el caso concreto de la megalópolis latinoamericana, cabe preguntarse cómo se diferencian estas problemáticas y en qué son particulares las experiencias de los habitantes de esta región. Al respecto, me parece pertinente retomar y repensar la noción de *cine urbano* como género y como concepto crítico.¹⁴ Como género, se trata de un cine que es capaz de comunicar las preocupaciones y procesos de formación de una conciencia urbana: dicho componente no radica en la presencia de lo urbano como un escenario de los acontecimientos, sino que la ciudad, como personaje o presencia fundamental, se encarga de enfatizar las transformaciones de la misma que, al mismo tiempo, repercuten en los habitantes. En la comprensión del entorno urbano, propone Yomi Braester, la forma material de la ciudad no



es una referencia obligada, pues las condiciones económicas, ideológicas y psicológicas configuran en gran medida el universo de lo urbano.¹⁵ Como noción crítica, atiende al conocimiento de las representaciones de la ciudad en momentos de transformaciones urbanas, sociales y económicas expresadas que, a partir del lenguaje cinematográfico, arriban a la pantalla. Si llevamos este supuesto al objeto que nos interesa, las megalópolis del Sur, concretamente las latinoamericanas, tenemos un tema tangencial, cuya función es, además de subrayar los lazos entre entorno construido y psicología individual, llevar a otros universos epistémicos nociones como crisis, intersecciones entre lo local y lo global, violencia, hibridación, conflictos entre los usos del espacio, por mencionar algunos de los temas que directamente constituyen respuestas políticas y comentarios sociales a tales transformaciones del entorno urbano.

*

Durante las últimas décadas, el incremento de estudios sobre cine y ciudad demuestra la consolidación de un campo de conocimiento. Sin embargo, los avances sobre enfoques teóricos e interpretaciones de la representación fílmica de la urbe responden a la hegemonía de la industria fílmica norteamericana y europea, lo que posiciona los estudios respecto a las ciudades latinoamericanas como un “campo en vías de formación disciplinaria”.¹⁶ Los estudios dedicados al cine urbano latinoamericano –en pocos libros, y diseminados mayoritariamente en artículos o capítulos de libros– remarcan la importancia del diálogo transdisciplinar. De acuerdo con



este punto, *Cine y megalópolis. Aproximaciones a la ciudad latinoamericana desde el cine urbano* propone como punto de partida que la comprensión de la megaurbe y los problemas que se enuncian en pantalla no pueden ser atendidos desde una única visión. La urbe es un extenso laboratorio de experiencias que requiere de la mirada transdisciplinar en la que el intercambio de propuestas nos permita arribar a una mirada crítica con la que, lejos de discutir sobre la ciudad en la pantalla, podamos hablar hacia y con ella. Este libro se centra en concreto en el cine de ficción y se divide en cuatro apartados o ejes de discusión en torno a la problemática de la vida en las megaciudades de América Latina que no se conciben como conjuntos aislados; los textos integran una unidad conceptual que también se comunica con el resto de los apartados.

“Comunidades imaginadas”, la primera parte de este trabajo, toma en préstamo el título del emblemático libro de Benedict Anderson y se pregunta por los modos cómo se articulan o piensan las comunidades en espacios tan inmensos y complejos como las megaciudades. En los trabajos de Amanda Holmes y Héctor Quiroz se analiza la función del cine no sólo como el lenguaje capaz de representar lo urbano, sino también su injerencia en ámbitos concretos, ya sea en el de las leyes argentinas o en los modos de convivencia en torno a la tipología de vivienda de la vecindad. En “El cine comprometido de Pablo Trapero. En busca de soluciones para Buenos Aires” Amanda Holmes propone un recorrido por la filmografía de este director y se pregunta cómo retrata las fallas de la sociedad argentina. La megaurbe que este director proyecta en la pantalla es espacio de conflictos económicos, políticos



y sociales; sitio de contrastes en los que resulta imprescindible observar las estrategias que desarrollan sus habitantes para mantener o construir comunidad. Quiénes conforman la megalópolis y qué papel juegan estos conglomerados urbanos en la sobrevivencia de un sujeto son elementos de la complejidad urbana que analiza Holmes.

Desde la perspectiva de los estudios urbanos en el texto titulado “¿Comunidades idealizadas? Historia y representación de las vecindades de la Ciudad de México en el cine”, Héctor Quiroz reflexiona sobre el papel de estos espacios a partir de su imagen en películas, así como de este género arquitectónico presente todavía en México. Lo que el autor propone es que en la vecindad cinematográfica es posible leer procesos de transformaciones sociales y espaciales. Al mismo tiempo, las comunidades que se forman en torno a ella le sirven a Quiroz para reflexionar sobre la evolución de los modos de habitar y convivir en una megalópolis, así como las condiciones ontológicas del habitante, el arraigo de personajes representativos de la cultura urbana de México y los imaginarios colectivos sobre estos espacios. Cine y urbanismo se despliegan en este texto como un referente para comprender la vida comunitaria en tiempos de fragmentación social.

Interesado por los elementos que subyacen a la percepción de la escala megaurbana, Antonio Carlos Amancio dedica en “Río de Janeiro y São Paulo. Expresión de contextos, actividades y afectos en el cine contemporáneo” un análisis a las dos megalópolis brasileñas. A partir de dos películas compuestas por episodios, *Mundo Invisível* (2013), dedicada a São Paulo, y



Rio, Eu Te Amo (2014) –parte de la franquicia cinematográfica *Cities of Love*, de la que forman parte películas como *Paris, Je T'Aime* (2006) y *New York, I Love You* (2008)–, el ensayo indaga qué elementos influyen en los imaginarios fílmicos sobre estas dos ciudades. Las cintas (que constituyen dos modelos de expresión urbana que, aunque opuestas, conviven y replican el modelo fragmentario, como estas urbes) permiten comprender la complejidad de un conglomerado metropolitano definido por el capitalismo. A la espectacularidad, el cliché y a la imposición de imágenes que proponen estas películas les corresponde también una lectura de los modelos de expresión urbano y la crítica de una visión unificadora de la ciudad en el cine. A ojos del investigador, las ideologías de estas megaciudades no pueden ocultarse en los mínimos fragmentos y, así, estas lecturas internas y externas (Norte o Sur) revelan otros discursos que merecen analizarse.

El movimiento rige a las ciudades. Esta máxima de la vida en la megaciudad se sigue en la segunda parte, “Sendas e itinerarios”, donde se analizan diversos flujos urbanos. El primer texto, a cargo de Véronique Pugibet, hace de una película de viaje (*road movie*) centrada en la gran ciudad el núcleo de una reflexión sobre la megalópolis como un palimpsesto urbano. En su ensayo “*Güeros* (2014). Un recorrido por la Ciudad de México” la autora analiza el papel que juega la megalópolis en dicha cinta, así como los recursos fílmicos utilizados por el director para dar cuenta de un espacio urbano inabarcable. A partir de los conceptos de *poética urbana* y *realismo social* es que las colonias y zonas que aparecen en pantalla son representativas de una historia y un tejido social específico. Pugibet expone el filme como una



trama de elementos que participan de una poética urbana, y que cobran sentido a medida que la metrópoli se expande en la pantalla.

Desde el movimiento motorizado como mecanismo para entender la ciudad, el texto “El trág(f)ico urbano. La metrópolis caótica y esperpéntica en *Mecánica nacional*” examina la presencia del vehículo y su función en la comprensión del fenómeno metropolitano de la capital mexicana de la década de 1970, momento importante pues ésta se ha desbordado hacia la escala megalopolitana y el automóvil parece ser la única manera de transitarla. La película *Mecánica nacional* (1971) funciona como objeto de lectura en el que se pone de manifiesto cómo es que la estética esperpéntica que el director propone entabla un diálogo con el contexto de la Ciudad de México de entonces.

El trabajo de Anne Burkhardt, “Entre la violencia generalizada y la esperanza de paz. Imaginarios de la urbe colombiana a partir de *La virgen de los sicarios* (2000) y *La sombra del caminante* (2004)”, rastrea este fenómeno a la luz de la comprensión de lo urbano como un proceso de flujos y tránsitos, donde “la violencia es siempre un acto de desplazamiento”.¹⁷ Al centrarse en Medellín y Bogotá, la autora analiza los vaivenes de la violencia y su impacto en lo urbano: cómo ésta avanza, se retrae, lo modifica todo (hasta los nombres de las ciudades); cómo se traslada del ámbito rural al urbano, que crea un escenario y un refugio al mismo tiempo, que da cuerpo a una serie de observaciones en las ciudades que se exploran o emergen a partir de los viajes de sus protagonistas por diversos entornos (el metro, los espacios públicos) y en función de sus transformaciones. Envueltas por



este fenómeno, estas entidades en la pantalla son sujetos desplazados, las huellas de los hombres que se transportan, pero también son medios que buscan demostrar el tránsito hacia la resolución del conflicto de la violencia colombiana. El trabajo de Burkhardt delinea el problema de la violencia al tiempo que abre el camino para el análisis de la siguiente parte.

Los tres artículos que configuran el apartado “Biopolíticas y necropolíticas en la megalópolis” son ejercicios de crítica sobre las formas de poder en este espacio. La cuestión foucaultiana de la *biopolítica*, que hace referencia al poder que sobre la vida constituye una matriz de poder, y la *necropolítica*, relativa a la administración de la muerte, funcionan como conceptos ejes para la lectura de las relaciones de los cuerpos con lo urbano y con el Estado-nación. En “Espacios necropolíticos. Comunidad e inmunidad en la megaurbe”, Geoffrey Kantaris expone cómo las cintas *Batalla en el cielo* (2005) y *Carancho* (2010), ubicadas en la Ciudad de México y en Buenos Aires, respectivamente, dan cuenta de los modos en que los cuerpos y los espacios se confrontan entre sí. El autor propone que, para comprender las formas de poder y abandono que la vida en la megaurbe produce, es necesario cuestionar la relación cuerpo-poder. En su trabajo, la biopolítica y necropolítica del espacio de estas dos ciudades abren cuestionamientos sobre el papel de la comunidad y la inmunidad.

En “Desarticulando la utopía urbana moderna. Mal-estar necropolítico, subjetividades prostéticas y el *contra-sensorium* en *Branco Sai, Petro Fica* (2014)”, los autores, Sebastian Thies y Luis Rosero, introducen al lector en el universo de las violencias estatales que ha sufrido la población



afrobrasileña. En este sentido, en los cuerpos mutilados y discapacitados de los protagonistas de la cinta asoma la lectura de las dimensiones políticas de los cuerpos en la ciudad, así como la reflexión sobre las necropolíticas de segregación racial en la urbe. Aunque la cinta transcurre en Brasilia, el texto propone que en esta ciudad existen elementos de imaginación megaurbana que merecen ser rescatados.

En el mismo ámbito de las corporeidades en las megalópolis, “Ciudades e imágenes del Sur Global: geografías sin hogar, cuerpos que vibran”, de Fernando Resende, propone que los cuerpos construyen ciudades, en específico, cuerpos negros, sin cabeza, colonizados, desarticulados de cualquier noción de unidad. Resende atiende a las cualidades de memoria y resistencia contenidas en las imágenes de una “joven cinematografía negra” para pensar en los proyectos de esclavitud en Brasil como cicatrices urbanas. En una geografía que surge del conflicto y define la ciudad como ruina, se conforman también territorios de luchas que no serían comprendidos sin los cuerpos que las habitan.

Finalmente, la cuarta parte, “Género y afectos megaurbanos” subraya la idea de que la maquinaria hipercompleja de la megaciudad latinoamericana no puede comprenderse sin atender la injerencia de los sujetos y sus emociones en el espacio. Clara Kriger se pregunta si la violencia es inherente a la urbe y examina la relación entre éstas a partir de las imágenes producidas por los medios. En “Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia en la megaurbe argentina” la autora propone un seguimiento del cine argentino en el que se subrayan las complejas gamas



de conflictos sociales y políticos que subyacen en las representaciones tradicionales de la violencia urbana. En el caso del sistema de producción audiovisual, al que Kriger se dedica, quedan expuestos diferentes abordajes y cuestionamientos en torno a la violencia y su representación fílmica: éticos, estéticos, políticos, debates sobre la invisibilidad del subalterno, así como la función del sujeto político. La diversidad de miradas que atraviesan en el texto la relación entre cine y violencia arrojan luz sobre imaginarios que nutren y funcionan como claves de la memoria, del dolor y la esperanza, entre otros.

Por su parte, en “Comedia fílmica pospatriarcal en México y España. Las mujeres en la metrópolis”, Paul Julian Smith entiende la comedia urbana como un producto que merece una lectura atenta. El autor reflexiona sobre una franquicia cinematográfica en la que se plantean perspectivas que pueden considerarse progresistas y que dan pistas también sobre los cambios de tendencias sobre percepciones de género. *Una mujer sin filtro* (2018) y *Sin rodeos* (2018), versiones española y mexicana de la cinta chilena *Sin filtro* (2016), le sirven al autor para desarrollar el concepto de *comedia pospatriarcal*, en el que llama la atención sobre los modos en que se representa el camino de la mujer oprimida a su liberación, en un contexto urbano.

Por último, en “Género y espacio en *Te prometo anarquía* (2015)”, Sara Vakili analiza los motivos homoeróticos y su anudamiento en la representación de la ciudad. Desde el punto de vista de la autora, la megalópolis es el espacio donde la identidad *queer* se tensiona y su expresión en el cine contemporáneo mexicano lo demuestra. Para lograr su objetivo, Vakili

analiza el retrato urbano que ofrece la cinta *Te prometo anarquía* (2015), en donde género y espacio urbano se interrelacionan en redes de poder sociocultural. El performance homosexual que ocurre en la ciudad es entonces un ejercicio de territorios que se superponen, y crean heterotopías en las que puede leerse la función de los espacios y sus relaciones con las subjetividades *queer*.

Como el lector podrá notar, los textos mantienen comunicación entre ellos y las partes que los dividen son, acaso, una propuesta de comunicación. Desde diversas perspectivas disciplinares, al recurrir a diferentes métodos de análisis del espacio y/o la imagen, cada uno de estos trabajos considera que el cine urbano es un soporte crítico de enunciación de lo megaurbano. Problemas de fondo como la violencia, la agencia de los cuerpos en el espacio o la formación de comunidades atraviesan cada apartado y forman ejes o caminos para explorar otras manifestaciones de lo complejo y específico que resultan de las megalópolis del Sur Global. Como impulso inicial, esperamos que este libro inspire a la indagación de otros confines que merecen ser recorridos a través del cine.



Notas



1. Hölderlin en Martin Heidegger, “...‘Poéticamente habita el hombre..’ (‘...Dichterisch wohnet der mensch..’); Revista de Filosofía vol. 7, núm. 1-2 (1960): 83.
2. Ángel Rama, La ciudad letrada (Montevideo: Arca, 1998), 21.
3. El libro se publicó por primera vez en inglés y se tituló The Culture of the Cities.
4. Lewis Mumford, La cultura de las ciudades (Buenos Aires: Emecé, 1957), 296.
5. Mumford, La cultura..., 365.
6. Ver Jean Gottmann, Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States (Nueva York: Twentieth Century Fund, 1961).
7. Miloš Perović y Jean Gottmann, “An Interview with Jean Gottmann on Urban Geography”, Ekistics vol. 70, núm. 420-421 (julio-agosto 2003): 141.
8. Ver Helmut Weihsmann, “The City in Twilight: Charting the Genre of the ‘City Film’, 1900-1930”, en Cinema and Architecture. Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia, François Penz y Maureen Thomas eds. (Londres: British Film Institute, 1997), 8-28.
9. Siegfried Kracauer, Theory of Film. The Redemption of Physycal Reality (Nueva York: Oxford University Press, 1960), 89.
10. Jorge Ayala Blanco, La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después (Ciudad de México: Grijalbo, 1993), 93.
11. La idea sobre la convergencia entre dos soportes y dos modos de organización espacial se desarrolla en el grueso de los estudios sobre cine y ciudad, por ejemplo: Anthony Vidler, “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary”, Assemblage 21 (agosto 1993): 44-59. DOI: 10.2307/3171214;



- Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford: Blackwell, 2004) y Nezar AlSayyad, *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real* (Nueva York: Routledge, 2006).
12. AlSayyad, *Cinematic...*, 3.
 13. Atiendo a lo complejo como problema de la representación de lo urbano en pantalla y sigo la propuesta de Jens Martin, quien encuentra que la complejidad urbana implica varias formas de relaciones de esta naturaleza (causa-efecto, escalas espaciales intrincadas e incluso escalas éticas), y considera además que uno de los rasgos característicos en sus narraciones es la presencia de lo simultáneo. Para el autor, "las estrategias de narrar la complejidad urbana son, en gran medida, estrategias de narrar la simultaneidad". Jens Martin, "Urban Complexity and the Problem of Simultaneity," en *Cityscapes in the Americas and Beyond. Representations of Urban Complexity in Literature and Film*, Jens Martin y Wilfried Rausert eds. (Trier/Tempe: Wissenschaftlicher Verlag Trier/Bilingual Press), 12-13.
 14. Recorro a la idea de cine urbano como un concepto crítico para el conocimiento de las representaciones de la ciudad en momentos de transformaciones desarrollado por Yomi Braester, quien analiza las circunstancias del cine urbano en China, primero como género que surge a mediados de la década de 1980, cuando el país vive un proceso de transformación sin precedentes. Braester perfila un cine cuyos temas y preocupaciones recaen en el nuevo entorno del crecimiento económico posmaoísta. En este contexto de cambio profundo, la crítica coincide en que en el cine urbano es tangencial al contexto histórico y social. A lo largo de su trabajo, Braester analiza



el desarrollo del género filmico y posteriormente el del concepto crítico. La revisión historiográfica que realiza para estos fines lo lleva a concluir que el cine urbano, en lugar de vincularse con ciertos temas, enfatiza el punto de vista de la generación urbana, lo que reitera la esencia de la crítica de este cine, sugiriendo una categoría cinematográfica y promoviendo un cuerpo teórico. Aunque el contexto latinoamericano no puede equipararse con el de la ciudad posmaoísta, considero que es posible reflexionar sobre un concepto crítico para aproximarse a la urbe en pantalla. Ver Yomi Braester, "From Urban Films to Urban Cinema: The Emergence of a Critical Concept", en *A Companion to Chinese Cinema*, Yingjin Zhang ed. (Chichester: Wiley-Blackwell, 2012), 346-358.

15. Braester, "From Urban Films...", 351.
16. Benjamin Fraser, "El cine, la ciudad, lo urbano: apuntes desde los estudios culturales urbanos", *Hispanófila* 177 (junio 2016), 264. DOI: 10.1353/hsf.2016.0043
17. Geoffrey Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana", *Revista Iberoamericana* vol. LXXIV, núm. 223 (abril-junio 2008): 455.



Bibliografía

- AlSayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*. Ciudad de México: Grijalbo, 1993.
- Braester, Yomi. "From Urban Films to Urban Cinema: The Emergence of a Critical Concept". En *A Companion to Chinese Cinema*, editado por Yingjin Zhang, 346-358. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Fraser, Benjamin. "El cine, la ciudad, lo urbano: apuntes desde los estudios culturales urbanos". *Hispanófila* 177 (junio 2016): 263-276. DOI: 10.1353/hsf.2016.0043
- Gottmann, Jean. *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. Nueva York: Twentieth Century Fund, 1961.
- Gurr, Jens Martin y Wilfried Raussert. *Cityscapes in the Americas and beyond: representations of urban complexity in literature and film*. Trier/Tempe: Wissenschaftlicher Verlag Trier/Bilingual Press, 2011.
- Heidegger, Martin. "...Poéticamente habita el hombre..." ('..Dichterisch wohnet der mensch...'). *Revista de Filosofía* vol. 7, núm. 1-2 (1960): 77-91.
- Kantaris, Geoffrey. "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". *Revista Iberoamericana* vol. LXXIV, núm. 223 (abril-junio 2008): 455-470.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physycal Reality*. Nueva York: Oxford University Press, 1960.

- Mumford, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- Perović, Miloš, y Jean Gottmann. "An Interview with Jean Gottmann on Urban Geography". *Ekistics* vol. 70, núm. 420-421 (2003): 140-146.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Shiel, Mark, y Tony Fitzmaurice. *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Vidler, Anthony. "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary." *Assemblage* 21 (1993): 45-59. DOI:10.2307/3171214.
- Weihsmann, Helmut. "The City in Twilight: Charting the Genre of the 'City Film', 1900-1930". En *Cinema and Architecture. Méliés, Mallet-Stevens, Multimedia*, editado por François Penz y Maureen Thomas, 8-28. Londres: British Film Institute, 1997.



I. COMUNIDADES IMAGINADAS



El cine comprometido de Pablo Trapero .

En busca de soluciones para Buenos Aires

Amanda Holmes

El 2 de noviembre de 2011 el senado argentino aprobó una nueva ley conocida como la Ley Anticaracho cuyo objetivo es evitar el fraude de las víctimas de los accidentes de tráfico. Notable es la fuente de inspiración para la adopción de esta nueva Ley: la senadora oficialista, Nanci Parrilli, se refirió a la película *Carancho* (2010), de Pablo Trapero, para argumentar a favor de su implementación. Parrilli explica que la cinta:

muestra una sórdida realidad: la estafa a las víctimas de los accidentes de tránsito y sus deudos [...] Así vemos cómo inescrupulosos abogados captan la confianza de las víctimas de accidentes de tránsito o de sus deudos, obtienen de ellos un poder para gestionar la indemnización y luego de realizar una transacción con la aseguradora del que provocó el accidente, la cobran y se la apropian total o parcialmente en forma ilegal.¹

Este impacto inequívoco de una película de ficción en la realidad social no constituye la única ocurrencia de este tipo de repercusión para los filmes



de Trapero. La película *El bonaerense* (2002) sirvió como instrumento didáctico en la formación de nuevos reclutas para ejemplificar la corrupción y la depravación inherente al sistema policial, lo cual era especialmente patente en el cambio de milenio.² Para agregar un ejemplo más, la película *Leonera* (2008), que representa la encarcelación de mujeres en compañía de sus niños pequeños, también condujo a una alteración a la ley: desde el 2009 existe la opción de encarcelación domiciliaria para mujeres con criaturas.³

Estos ejemplos de resultados directos, que surgen de una exposición fílmica, constituyen un gran logro para un cineasta comprometido como Pablo Trapero. En una entrevista con Gonzalo Aguilar, Trapero afirma su actitud política hacia el cine: “Yo creo en el cine como herramienta política, vi todo el cine político, desde Eisenstein hasta el cine militante, sobre todo en la Argentina con toda la tradición de cine social que viene desde los años 30”.⁴ Siguiendo esta perspectiva del director, en este artículo analizaremos tres películas de Trapero que ubican a la ciudad del Gran Buenos Aires en primer plano: *Mundo grúa* (1999), *El bonaerense* (2002) y *Carancho* (2010). Examinaremos cómo estas cintas arrojan luz sobre las fallas de la vivencia bonaerense, mientras que también demuestran los límites en las posibilidades de sobrevivencia ofrecidas por los lazos familiares generados y mantenidos por las comunidades. En estos filmes se crea un contraste entre la relación del sujeto frente a una institución estatal o corporativa con el individuo incorporado en su ámbito personal con su familia y comunidad. En *Mundo grúa* y *El bonaerense* la comunidad ofrece cierto apoyo al individuo, lo cual se desintegra en la ciudad retratada en *Carancho*.



Trapero empezó su profesión de cineasta durante el comienzo de la generación del Nuevo Cine Argentino (NCA), en la segunda mitad de la década de 1990 cuando se produjeron filmes hechos por jóvenes recientemente formados y con diplomas universitarios en cine. Los directores de esta época instigaron cambios importantes en el cine argentino con películas que reflejaban la sociedad de la posdictadura durante la década neoliberal del presidente Carlos Menem.⁵ Ampliamente reconocido como el primer filme de esta generación, *Pizza birra faso* (1997), realizado por los directores Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, mostró otra manera de hacer cine en el país sudamericano. Caetano y Stagnaro aprovecharon las imperfecciones fílmicas que emergieron como resultado de un bajo presupuesto para crear una nueva estética en sus cintas. Igual que otras películas de la época, *Pizza birra faso* cruzó las fronteras genéricas entre ficción y documental para destacar la cercanía a la realidad de estas producciones. Otros cineastas conocidos del NCA –Lisandro Alonso, Albertina Carri, Lucrecia Martel, Esteban Sapir y Martín Rejtman, entre otros– agregaron su toque personal a la nueva estética del cine argentino. Lisandro Alonso, por ejemplo, sacó una trilogía de filmes, *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006), que usan estéticas documentalistas para retratar con intimidad y paciencia la vida de dos hombres marginales que viven aislados en el bosque y en el campo argentinos. Por otro lado, Lucrecia Martel, reconocida por sus obras fílmicas bien pulidas que proporcionan una perspectiva feminista de la realidad argentina, ha recibido el reconocimiento internacional por sus películas ubicadas en la región salteña de su país:



La ciénaga (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008).⁶ El primer largometraje de Pablo Trapero, *Mundo grúa* (1999), por su parte, salió a principios de esta época de renovación fílmica y representa una de las películas más conocidas del Nuevo Cine Argentino.

Mientras que en *Mundo grúa* el cineasta comparte algunos atributos con el cine del NCA –como aprovechar a su favor las limitaciones de un bajo presupuesto, la experimentación en la filmación y el uso de película celuloide de 16 mm en blanco y negro–, en su corpus cinematográfico, en general, se interesa menos por la experimentación estética y más por brindar una reflexión realista de la sociedad. Los argumentos de sus largometrajes destacan las preocupaciones principales que emergen en estas películas. *Mundo grúa* sigue a un hombre (Rulo) de clase trabajadora, en la cincuenta, en sus intentos fracasados por conseguir trabajo en la construcción. Tres años después, en su segundo largometraje, *El bonaerense* (2002), Trapero expone la corrupción en la policía de la provincia de Buenos Aires con la representación del personaje Zapa, un joven recluta. Con una década de diferencia –durante la cual Trapero dirige una comedia, *Familia rodante* (2004), y dos películas ubicadas principalmente fuera de la megaurbe de Buenos Aires, *Nacido y criado* (2006) y *Leonera* (2008)– aparecen *Carancho* (2010) y *Elefante blanco* (2012), las cuales ilustran problemas graves en las instituciones de la medicina y la iglesia, respectivamente.

El “realismo social” que Trapero ofrece en su cine ha sido comparado con el Neorrealismo Italiano –movimiento que subraya las dificultades de la clase trabajadora después de la Segunda Guerra Mundial en Italia–,⁷



como también con el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) de las décadas de 1960 y 1970 en América Latina. Motivados por el deseo de traer cambios a la sociedad latinoamericana, los cineastas del NCL (también conocido como Tercer Cine, Cine del Subdesarrollo o Cine Imperfecto) hacían filmes pensando en la situación política y económica de la región. Una de las películas más conocidas de la época, el documental argentino *La hora de los hornos* (1968), de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, por ejemplo, fomenta en su público un interés en la revolución socialista con cuatro horas y veinte minutos de información sobre la corrupción gubernamental y su maltrato de la clase trabajadora en Argentina y por toda la región.

Sin embargo, el enfoque de los cineastas del NCA es diferente. Mientras que Pablo Trapero reconoce la influencia del cine comprometido, también se distancia del NCL. Al marcar su lejanía del cine de Solanas, Trapero afirma que “un director debe permitirse una parte más lúdica, si no se convierte en muy pesado desde lo estético o desde lo ideológico”.⁸ Sophia McClennen argumenta que la transformación de este enfoque que emerge en el cine contemporáneo está inspirada por un cambio en la perspectiva económica. Explica que los del NCL proponían un plan para “combatir” a Hollywood según el cual aislarían al cine completamente del intercambio económico.⁹ Al contrario de estas intenciones, a fines del siglo xx la crítica del neoliberalismo no se enfoca más en la noción de “centro-periferia”, según McClennen. En lugar de eso, ahora “se enfocan en un modelo basado en el mercado en el cual la división se crea entre los que lo controlan y los que sufren de ello”.¹⁰



Este nuevo enfoque hacia la crítica del neoliberalismo se nota en los filmes de Pablo Trapero, desde el punto de vista de una división económica. Sin embargo, su actitud hacia el compromiso social en sus películas se distingue de otros cineastas del NCA. Es notable, por ejemplo, que mientras que Adrián Caetano, el co-director de *Pizza, birra, faso*, efectivamente renunció al contrato social con su público en las últimas películas que ha producido (cintas del género pornográfico),¹¹ Trapero continuó con el cine comprometido con el éxito inspirador de haber podido cambiar la política del país demostrado en las leyes fomentadas por su cine.

Estos ejemplos de reforma política y legal afirman que, aunque no sean documentales, los filmes de Trapero han sido aceptados en varios sentidos como representación de una *verdad auténtica* de la sociedad que retratan, un término debatido en los estudios del cine documental. Con su definición conocida del documental como “una interpretación creativa de la actualidad”,¹² John Grierson, fundador del movimiento documental en Inglaterra y de la National Film Board en Canadá, capta las distintas facetas del arte del cine en general. En esta definición están subrayadas ambas, la subjetividad en el término creativa y el realismo (*actuality*) del cine.¹³ Aunque todavía es altamente debatida esta definición del documental, lo que nos interesa es la posibilidad de aplicar esta definición a un género fílmico que sea claramente ficción, como lo son los filmes de Trapero. La idea, enfatizada en esta explicación casi proverbial de Grierson, de que la realidad se manipula creativamente en una cinta, la observamos invertida en las películas del realismo social: dentro de la ficción se percibe claramente la “actualidad” (*actuality*).



Desde otro punto de vista, se entiende que la ilusión del cine surge justamente desde la posibilidad de poder “crear” una obra fílmica que refleja la “realidad”. Jacques Rancière, en su estudio *Les écarts du cinéma* (2011), reflexiona sobre la ilusión que es el cine y la manipulación requerida para representar la realidad con la cámara:

La mirada enfocada en las ambigüedades del cine se marca a sí misma por una esperada duplicidad: que debe despertar la consciencia por una revelación e incitar energía por la presentación de una rareza, que debe revelar al mismo tiempo toda la ambigüedad del mundo y la manera de comportarse con esa ambigüedad. Se proyecta sobre ella la oscuridad de la relación que se presupone que existe entre la claridad de visión y las energías de acción. El cine puede iluminar acción, pero quizás sólo en el sentido que cuestiona la obviedad de la relación.¹⁴

Las ambigüedades presentes en el mundo ofuscan la interpretación fílmica. De esta manera, el cine llama la atención sobre su propia construcción no solamente en el proceso de construir la película, sino también en las revelaciones que ofrece sobre la realidad.

Las películas de Trapero siguen el ímpetu del documentalista comprometido, mientras también se aprovechan de la ilusión cinematográfica para crear un gran impacto en el público para que se sienta motivado a buscar cambios sociales. En las cintas que tratamos en este artículo, observamos una crítica social desarrollada a través de los distintos ambientes y



situaciones de las tramas: cuando los personajes se aíslan de una comunidad o una familia que los apoya, se encuentran obligados a olvidar la moralidad de sus acciones y enfocarse en su propia supervivencia.

Los primeros dos largometrajes de Trapero, *Mundo grúa* y *El bonaerense*, obtuvieron buena crítica en festivales de cine en Argentina, Latinoamérica y Europa. *Mundo grúa* ganó en el 2000 en los premios auspiciados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina en las categorías de Mejor Ópera Prima, Mejor Actriz de Reparto y Mejor Revelación Masculina, entre otras. También fue laureado en Mejor Dirección en los Festivales de Cine de Venecia, Friburgo, Toulouse y La Habana. Menos premiado que su ópera prima, *El bonaerense* sí fue galardonado en el circuito de festivales de cine con ocho premios en total, incluyendo el de Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Lleida y el premio Fipresci en el Festival de Cine Internacional de Chicago.¹⁵

Mundo grúa y *El bonaerense* representan a dos personajes de clase trabajadora que buscan empleo para sobrevivir. Rulo, el protagonista de la primera, busca reinventarse como operador de grúas en la industria de la construcción. Pasa por varias pruebas y casi consigue el trabajo, pero finalmente lo rechazan por un problema de salud que encuentran cuando es sometido a la revisión médica de la empresa, por lo que se ve obligado a salir de la ciudad para trabajar en el sur de Argentina, en Comodoro Rivadavia. Ahí logra conseguir un trabajo para manejar una excavadora, pero los dueños de la empresa nunca le pagan. El filme termina con Rulo en ruta de vuelta a Buenos Aires para enfrentar un futuro incierto.



Por su parte, *El bonaerense* retrata al Zapa, un joven cerrajero que, sin intención, se ve involucrado en un crimen en su pueblo. Su tío, quien trabaja para la policía, logra conseguir su liberación de la cárcel y encontrarle una entrada en la policía de la Provincia de Buenos Aires. La película sigue el ascenso del Zapa en dicha corporación, con la ayuda cuestionable de su nuevo jefe, Gallo. Hacia el final, ingenuo sobre las tácticas de Gallo, Zapa le pide ayuda para vengarse de su antiguo jefe, el cerrajero del pueblo. En el proceso, Gallo le dispara y mata al viejo jefe del Zapa y hiere a éste en la pierna para demostrar, supuestamente, la autenticidad de la operación policiaca. Luego de este acontecimiento que marca el clímax del filme, el joven Zapa logra ascender al grado de cabo y es trasladado a su pueblo de origen. Sin embargo, su experiencia suburbana lo deja marcado para siempre al quedar rengo a causa de su herida en la pierna.

Ambas películas desestabilizan los límites estéticos del cine contemporáneo, lo cual les brinda la capacidad de subrayar las ambigüedades reales a las que se refiere Rancière en las que los aspectos borrosos de la forma artística pueden reflejar las imprecisiones del mundo. Sin embargo, esta inquietud estética se crea en estos filmes de maneras distintas. Para empezar, *Mundo grúa* está filmada con técnicas antiguas y utiliza película celuloide de 16mm (ampliada después a 35mm) en blanco y negro. El efecto granulado que emerge con esta técnica podría servir simbólicamente en la cinta: el hecho de que Rulo no consiga trabajo en la ciudad contemporánea sugiere que no pertenece a ella y que maneja viejas tácticas que no funcionan en el Buenos Aires de hoy. El largometraje en sí tiene la misma función



que su protagonista: una forma de filmar antigua que busca su lugar en una Argentina neoliberal y globalizada. Como si le hiciera un guiño a este anacronismo, en *Mundo grúa* también aparece un viejo proyector cinematográfico; el hecho de que el protagonista conozca detalles sobre el funcionamiento de este aparato crea un tipo de diálogo entre el protagonista y el director. Mientras que este último construye al personaje en blanco y negro y le otorga el papel de hombre de mediana edad que no encuentra trabajo, con el conocimiento de los detalles de la máquina de proyección, Rulo le contesta que conoce y admira este cine viejo y que, por su estilo de grabación, este filme se contrapone al cine contemporáneo.

Trapero deja de lado la textura granular del blanco y negro para *El bonaerense*. Sin embargo, con este segundo largometraje también incorpora elementos estéticos algo desconcertantes para el espectador, por ejemplo, la dificultad de clasificar dentro de un género específico al filme. Como bien han notado los críticos,¹⁶ la segunda cinta de Trapero se ubica en la encrucijada entre varios géneros los cuales Gonzalo Aguilar reconoce como el *crook story*, el policial y el *Bildungsroman*.¹⁷ Por su parte, James Cisneros identifica como borrosos los límites entre los géneros de documental y de ficción en su análisis de la película.¹⁸ Si, como Aguilar y Cisneros bien han observado, resulta difícil ubicar la trama dentro de un patrón conocido, el espectador se queda algo desubicado sin las herramientas conocidas para predecir el argumento.

Si la ambigüedad desconcertante emerge como aspecto estético de estos primeros dos largometrajes, la trama también ilustra aspectos



inquietantes de la realidad contemporánea en la cual fueron producidos: el final de la década menemista de 1990 en Buenos Aires, para *Mundo grúa*; y durante la crisis económica del 2001, para *El bonaerense*.

Caracterizado por su política neoliberal, el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) trabajó junto al Fondo Monetario Internacional, buscó privatizar las instituciones gubernamentales y fijó la moneda (el peso) al dólar estadounidense. Estas políticas perjudicaron a la clase trabajadora y condujeron a la crisis económica del 2001. Así, los dos personajes de la clase trabajadora parecen dejarse llevar por el sistema en el cual se encuentran: a Rulo este sistema no le funciona, finalmente, porque no se adapta a las circunstancias contemporáneas, mientras que el Zapa es capaz de entrar en el *modus operandi* en el cual se ubica. Rulo, al final de *Mundo grúa*, habla con nostalgia sobre su vida de joven cuando era músico, pero vuelve a Buenos Aires sin trabajo. Por su parte, el Zapa, al final de *El bonaerense*, vuelve a su pueblo como un hombre cambiado, alguien quien ha logrado superarse al pasar de ser cerrajero a policía. Sin embargo, su condición de rengo, con su alusión a lo diabólico, combinado con la dudosa manera que llevó a su ascenso y promoción, conducen a la pregunta ética que *El bonaerense* nos deja: ¿vale la pena el costo de este ascenso social?

En ambos filmes, se destaca en especial la relación entre el protagonista y su comunidad personal (familia, amigos, colegas) para demostrar las maneras que encuentran para superar las instituciones que los restringen. En *Mundo grúa*, Rulo se enfrenta a la institución médica y con la compañía de construcción, tanto en Buenos Aires como, después, en Comodoro



Rivadavia. Son sus conexiones personales las que le ayudan a encontrar trabajo, pero el hecho de que en ninguna de las dos situaciones resulte el empleo subraya el cambio de época y de generación: lo que funcionaba antes ahora no sirve. La nostalgia del pasado mejor y feliz –reflejada también en los tangos de la banda sonora– se equipara con la experiencia de la juventud encarnada en el hijo de Rulo, quien muestra desinterés en lanzarse a las responsabilidades de los adultos y prefiere quedarse a vivir con la abuela, donde la vida es fácil.

La nostalgia por un pasado en el cual los compañeros podían reparar sus problemas con facilidad se ejemplifica por las dos veces que falla el nuevo empleo de Rulo. En ambos casos, parece que los amigos tampoco anticipan las injusticias de la vida contemporánea: en Buenos Aires no puede trabajar en la grúa porque no aprueba la evaluación médica; en Comodoro Rivadavia es obligado a dejar el empleo porque la compañía no le paga. Para Rulo, los amigos no contribuyen, o no parecen contribuir, a la pérdida del trabajo en las dos situaciones; sino que son las instituciones quienes le fallan y emergen como éticamente cuestionables en ambos casos.

Se destaca la corrupción, o por lo menos las trabas que causan al individuo, la institución médica y las compañías de construcción en *Mundo grúa*; mientras que en *El bonaerense* la institución que se ilustra como corrompida es la policía. Aunque, como Rulo, los familiares del Zapa intentan ayudarlo a avanzar en su carrera, las intenciones de sus compañeros no son tan inocentes como parecen ser los de Rulo en *Mundo grúa*. Los superiores de trabajo del Zapa, con quienes estableció un buen *rapport*, lo traicionan



en distintos sentidos. Primero, en su pueblo originario, su jefe en la cerrajería involucra al ingenuo Zapa en un robo y después lo abandona cuando éste queda preso. El segundo caso de traición es más complejo: cuando el Zapa colabora con su jefe de policía, Gallo, para vengarse de su empleador del pueblo, mata al cerrajero y hiere al Zapa. En el momento parece ser una traición completa, pero el jefe de policía disimula como una manera de conseguirle al Zapa un ascenso de rango.

La distinción que pintan los dos filmes con respecto a las relaciones se define en gran parte por los límites establecidos entre amistades y empleadores. Mientras que en *Mundo grúa* los márgenes entre familiar y colega se mantienen más bien claros –los familiares ayudan, los empleadores estafan–, en *El bonaerense* hay una mezcla entre las relaciones personales y las de trabajo, lo cual conduce a una inquietud más agobiante para el protagonista. Al final de ambas películas, Rulo y el Zapa han perdido la ingenuidad: Rulo ha aprendido que la manera de funcionar en el mundo no es igual que cuando era joven; mientras que el Zapa se da cuenta de su soledad, y de que debe cuidarse y no confiar tan rápido en la gente. Las escenas finales de *Mundo grúa* y *El bonaerense* son notables en cuanto al establecimiento de esta distinción, pues ubican a los personajes principales en ambientes con familiares. En una escena, Rulo está en un camión junto a su colega en Comodoro Rivadavia y le revela la nostalgia que siente al recordar su juventud de rockero. En este sentido, el protagonista todavía sigue dispuesto a entrar en confianza con su compañero. Por otra parte, en las últimas escenas de *El bonaerense*, el Zapa se encuentra rodeado de familia y de



amigos en un momento de celebración por su retorno al pueblo. Cuando le preguntan cómo está, el Zapa, quien ha estado serio y callado, contesta con un indiferente “bien”, pero la expresión de su cara delata su inquietud.

Los primeros dos largometrajes de Trapero se caracterizan por su crítica a la falta de apoyo comunitario que sufre el individuo ingenuo en la sociedad contemporánea neoliberal. En *El bonaerense* la actuación de Jorge Román, un actor no profesional, logra captar la *naïveté* del protagonista, Zapa. Hermann Herlinghaus describe la manera que se muestra esta ingenuidad infantil en la actuación y la filmación: “la cara del Zapa aparece congelada en una especie de asombro infantil, o cinismo inocente, que se mantiene aun durante los episodios de sensualidad desenfrenada –cuando tiene una relación sexual con la oficial de policía, Mabel, o cuando está gravemente herido”.¹⁹ Sin embargo, esta insistencia en la ingenuidad del personaje principal termina en el desarrollo de los personajes en el filme *Carancho* (2010), en el cual muestra a un grupo de personas a quienes la vida cotidiana no ha dejado indemnes.

En *Carancho*, el personaje principal se pinta menos como víctima de las circunstancias. Esta película sale ocho años después que *El bonaerense*, al final del primer mandato de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner. Después del colapso de la economía argentina en el 2001, asumió el gobierno de Néstor Kirchner (2003 a 2007), con una plataforma para una nueva era “posneoliberal”. Kirchner²⁰ y su esposa, Cristina Fernández (quien lo sucedió dos mandatos, del 2007 a 2010 y del 2010 a 2015), buscaron retribuciones para los crímenes gubernamentales de la dictadura



durante las décadas de 1970 y 1980. Además, fomentaron políticas de izquierda en contrapeso a las del gobierno neoliberal de la última década del siglo xx. Sin embargo, a pesar de estos cambios bastante importantes en la presidencia argentina, el filme de Trapero no reconoce ninguna mejora en su representación de Buenos Aires; al contrario, *Carancho* pinta la imagen de una ciudad a merced de la corrupción.

El largometraje repudia al sistema argentino de salud nacional por su afiliación corrompida con los abogados, llamados de manera coloquial “caranchos”. Según algunos críticos, esta reprobación de una institución gestionada por el Estado refleja una continuación de temas del cine argentino, y especialmente de los filmes de Trapero, en la década de 1990.²¹ Por otra parte, se observan varios atributos de esta película que la alejan de las producciones independientes de Trapero de finales del siglo xx. *Carancho* alcanza a un público más extenso que el típico del cine independiente –Osvaldo Mario Daicich afirma que la cinta fue una “estrella taquillera” con 614 mil espectadores en el primer fin de semana–,²² incorpora al conocido actor argentino Ricardo Darín en el papel principal, y es más exitosa económicamente con una recaudación de casi cuatro millones de dólares según la IMDb.²³ Estas características permiten clasificar a *Carancho* como una película más bien comercial, en lugar de independiente, en la literatura académica y periodística que la interpreta.

Lo que es llamativo es que Trapero logró hacer cine comercial que también es socialmente comprometido. En *Carancho*, Héctor Sosa (Ricardo Darín), un abogado que se aprovecha de las víctimas de accidentes de tránsito, conoce



a Luján Olivera (Martina Gusmán), una joven médica que trabaja en un hospital público, cuando ella está tratando a un herido de un accidente. La película retrata los conflictos de Sosa quien quiere quitar a su trabajo algo de “mafioso” (en el cual está atrapado por el carácter sospechoso de su superior y sus colegas) mientras desarrolla una relación amorosa con Luján. Sosa intenta escapar de su situación difícil con Luján, por lo que la pareja “organiza un accidente” para matar al jefe. Sin embargo, el intento no se cumple con éxito y la cinta termina con un último choque de autos, en el cual Sosa y Luján son las víctimas.

Como bien observan Nadia Lie y Silvana Mandolessi en su artículo sobre la violencia en el cine contemporáneo latinoamericano, *Carancho* también –similar a *El bonaerense*– puede ser categorizado en varios géneros, inclusive el *classic black thriller* y *crime drama*.²⁴ Sin embargo, en contraste al segundo largometraje de Trapero, *Carancho* se clasifica más claramente como *film noir*, afirmado por el mismo director y, de este modo, evita en gran parte la complejidad genérica suscitada por *El bonaerense* que creaba ambigüedad en el espectador para implicar los “intervalos” necesarios del cine realista, según Jacques Rancière. En efecto, Lie y Mandolessi enumeran las claras cualidades de *film noir* de *Carancho*: la violencia que se extiende por la sociedad y que afecta a las personas comunes de la clase media; la representación de “hombres caídos” que no participan en la planificación del crimen; un final inconcluso, y el laberíntico escenario urbano. Sin embargo, en paralelo con estas características del cine negro, en el filme también se notan elementos que lo distinguen de este género; en particular, el uso de una



cinematografía más bien realista y el motivo de un accidente en vez de un crimen.²⁵ En suma, en *Carancho* la ambigüedad del cine está sugerida de una manera menos obvia que en las otras dos películas, pero sí se aprecia en la mezcla de géneros, como en *El bonaerense*.

Las conexiones entre los familiares, la profesión y las instituciones en *Carancho* difieren de los primeros dos filmes. En este largometraje más reciente el individuo no se encuentra rodeado de una comunidad que lo apoye, como en las películas anteriores. Al contrario, si analizamos el papel social de los dos personajes principales, Sosa (el Carancho) y Luján (la joven médica), se nota que la falta de conexión familiar los ha conducido por un camino destructivo: en su vida profesional, Sosa se dedica a un trabajo nefasto; mientras que Luján se droga para poder aguantar su agobiante horario profesional. El filme no retrata a familiares quienes los puedan guiar. Cuando finalmente se juntan Sosa y Luján en una relación amorosa y deciden dejar sus trabajos, el plan para desprenderse de sus problemas termina en una tragedia. Luján anima a Sosa a deshacerse de un jefe corrupto y violento (con paralelos a Gallo en *El bonaerense*), pero el jefe asalta violentamente a Sosa y después también a Luján cuando éstos se le enfrentan. Sosa no es inocente tampoco: utilizó su puesto para sacarles dinero a los pobres que no pueden pagar sus deudas médicas, y termina matando a su colega-jefe cuando se entera que ha atacado a Luján.

El entorno social de *Carancho* no ofrece ninguna oportunidad para trabajar de una manera honesta, lo cual lo equipara a la experiencia de Rulo y el Zapa en *Mundo grúa* y *El bonaerense*, respectivamente. Sin embargo, la



relación negativa con la comunidad es mucho más extrema en esta última película, pues cuando los protagonistas intentan ayudarse entre sí el plan fracasa tremendamente, y termina con su muerte en un accidente de auto.

En su conjunto, estos tres filmes del cine comprometido de Trapero proporcionan, de este modo, una evolución en la experiencia del trabajador argentino: desde Rulo, quien mantiene sus vínculos personales, pero no puede encontrar trabajo; el Zapa, quien pierde la fe en sus colegas y familiares, pero quien, sin embargo, se corrompe por el sistema y termina con trabajo; hasta llegar a Sosa, quien quiere dejar su trabajo corrupto para crear lazos positivos familiares, pero muere en el acto de tratar de escapar. Además, se nota la distinción en las clases sociales de los personajes principales: Rulo y el Zapa representan la clase trabajadora, mientras que Sosa y Luján mantienen empleos característicos de clase media educada. Sin embargo, todos los protagonistas están obligados a enfrentarse a la corrupción de una manera u otra, pero con resultados distintos.

Las ambigüedades rancièranas creadas en la composición de estas cintas –la estética cinematográfica de *Mundo grúa*; la mezcla de género en *El bonaerense* y *Carancho*– desafían al espectador, lo obligan a prestar más atención y, de esta manera, ayudan a destacar el mensaje social de su retrato. Aunque sea irónico que un elemento estético indirecto pudiera conducir a comunicar una crítica realista (como es la corrupción en la sociedad argentina), la habilidad de este cine para ejercer cambios en las leyes políticas del país muestra una influencia más directa que otras películas del cine comprometido, además de un éxito extraordinario para este director.

Notas



1. A.Per.Ju., "El Senado sancionó un proyecto de 'Ley Anticarancho'", Asociación Perjudicados por la Justicia - A.Per.Ju., noviembre 2, 2011, consultado el 17 de enero de 2020. <http://aperjuconcepcion.blogspot.com/2011/11/el-senado-sanciono-un-proyecto-de-ley.html>
2. La policía de Buenos Aires estaba mancillada durante la década de 1990 por corrupción, soborno, droga y tráfico de autos. Su imagen estaba corrompida por su involucramiento durante los años de la dictadura (1976-1983), pero en 1994 también fue implicada en el ataque de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) en el cual fueron asesinados 84 personas. Como explica James Scorer, durante la época de filmación de *El bonaerense*, los días 19 y 20 de diciembre de 2001: "las acciones represivas de las fuerzas policiales por toda la Argentina, autorizadas por el Presidente, resultaron en la muerte de 29 personas" [traducción propia]. "the repressive actions of police forces throughout Argentina, sanctioned by the President, resulted in the death of 29 people". James Scorer, "Trigger-Happy: Police, Violence and the State in *El bonaerense/The Policeman*", en *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Cacilda Rêgo y Carolina Rocha eds. (Chicago: Intellect, 2011), 163.
3. Sophia A. McClennen, *Globalization and Latin American Cinema: Towards a New Critical Paradigm* (Londres: Palgrave Macmillan, 2018), 298.
4. Gonzalo Aguilar, *Estudio crítico sobre "El bonaerense": entrevista a Pablo Trapero* (Buenos Aires: Picnic, 2008), 66.
5. Para más información sobre este movimiento fílmico, ver: Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago



- Arcos Editor, 2006); Amanda Holmes, *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017); Joanna Page, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham: Duke University Press, 2009); y Carolina Rocha, "Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism", en *New Trends*, Cacilda Rêgo y Carolina Rocha eds. (Chicago: Intellect, 2011), 17-34.
6. Lucrecia Martel ha ganado numerosos premios en el circuito internacional de festivales de cine (IMDb.com). También ha atraído la atención de Pedro Almodóvar quien produce *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*, como también su filme más reciente, *Zama* (2017).
 7. Para una comparación entre el Neorealismo Italiano y el Nuevo Cine Argentino, consulte la monografía de Page, *Crisis and Capitalism...*
 8. Christian von Tschiltschke, "La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas", *Romanische Studien* 2 (2017): 162.
 9. McClennen, *Globalization...*, 272.
 10. Traducción propia, "[...] now look to a model based on the market, where the division is between those that control it and those that suffer from it". McClennen, *Globalization...*, 272.
 11. Sophia McClennen cita una entrevista con Adrián Caetano en la cual expone su cinismo y desilusión con lo que puede ofrecer el cine. McClennen, *Globalization...*, 285.
 12. Traducción propia, "A creative interpretation of actuality". John Grierson, "The Documentary Producer [1933]", en *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, Jonathan Kahana ed. (Nueva York: Oxford University Press, 2016), 216.



13. Grierson, "The Documentary...", 216.
14. Traducción propia, "Le regard qu'on porte sur les ambiguïtés du cinéma est lui-même marqué par la duplicité de ce qu'on attend de lui: qu'il suscite la conscience par la clarté d'un dévoilement et l'énergie par la présentation d'une étrangeté, qu'il dévoile à la fois toute l'ambiguïté du monde et la manière de se comporter avec cette ambiguïté. On projette sur lui l'obscurité du rapport que l'on présuppose entre la clarté de la vision et les énergies de l'action. Si le cinéma peut éclairer l'action, c'est peut-être en remettant en cause l'évidence de ce rapport". Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma* (París: La fabrique éditions, 2011), 21.
15. Para más información sobre los premios conseguidos, ver IMDb.com. Financieramente, *El bonaerense* ganó sólo \$410 474 dólares mundialmente (IMDb). Respecto a *Mundo grúa*, no se encontró la información sobre los resultados financieros.
16. Ver McClennen, *Globalization...*, 294; Aguilar, *Otros mundos...*, 124-128.
17. Aguilar, *Otros mundos...*, 124.
18. James Cisneros, "Documenting Urban Fictions in Contemporary Argentine Film: Notes on Pablo Trapero's *El bonaerense*", en *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*, Miriam Haddu y Joanna Page eds. (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009), 237-250.
19. Traducción propia. "El Zapa's face appears frozen in a kind of childish astonishment, or naïve cynicism, which remains dominant even in situations of unbridled sensuality –when he has sex with the police officer Mabel, or when

- he is severely injured". Hermann Herlinghaus, *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009): 178-179.
20. Néstor Kirchner murió el 27 de octubre del 2010 de un paro cardíaco.
 21. Ver Román Setton, "El género negro, un arte del presente: Carancho y las cuestiones de Estado", *Polifonía Scholarly Journal* vol. 3, núm. 1 (2013), 132-147.
 22. Daicich agrega que Carancho "sobresale como un proyecto que plantea otra escala de producción con respecto a sus producciones anteriores". Osvaldo Mario Daicich, *El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea* (Villa María, Ushuaia, Fuego: Eduvim/Ediciones UNTDF, 2016), 278.
 23. Ver McClennen, *Globalization...* y Nancy Clancy, "Flesh and Blood in the Globalised Age: Pablo Trapero's *Nacido y criado* (Born and Bred) and Carancho (*The Vulture*)", *Scars and Wounds*, Nick Hodgkin y Amit Thakkar eds. (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), 217-241.
 24. Nadia Lie y Silvana Mandolessi, "Violencia y transnacionalidad en el cine latinoamericano contemporáneo. Sobre Carancho (P. Trapero, 2010) y *Los bastardos* (A. Escalante, 2008)", *Secuencias* 35 (primer semestre 2012): 105.
 25. Lie y Mandolessi, "Violencia y transnacionalidad ...", 107-111.





Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Estudio crítico sobre “El bonaerense”: entrevista a Pablo Trapero*. Buenos Aires: Picnic, 2008.
- _____. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- A.Per.Ju. “El Senado sancionó un proyecto de ‘Ley Anticarancho’”. *Asociación Perjudicados por la Justicia - A.Per.Ju.* Noviembre 2, 2011. Consultado el 17 de enero de 2020. <http://aperjuconcepcion.blogspot.com/2011/11/el-senado-sanciono-un-proyecto-de-ley.html>
- Cisneros, James. “Documenting Urban Fictions in Contemporary Argentine Film: Notes on Pablo Trapero’s *El bonaerense*”. En *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*, editado por Miriam Haddu y Joanna Page, 237-250. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Clancy, Nancy. “Flesh and Blood in the Globalised Age: Pablo Trapero’s *Nacido y criado* (Born and Bred) and *Carancho* (The Vulture)”. En *Scars and Wounds*, editado por Nick Hodgkin y Amit Thakkar, 217-241. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- Daicich, Osvaldo Mario. *El nuevo cine argentino (1995-2010): vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Villa María, Ushuaia, Fuego: Eduvim/Ediciones UNTDF, 2016.



- Grierson, John. "The Documentary Producer [1933]". En *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*, editado por Jonathan Kahana, 215-216. Nueva York: Oxford University Press, 2016.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Holmes, Amanda. *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Lie, Nadia, y Silvana Mandolessi. "Violencia y transnacionalidad en el cine latinoamericano contemporáneo. Sobre *Carancho* (P. Trapero, 2010) y *Los bastardos* (A. Escalante, 2008)". *Secuencias* 35 (primer semestre 2012): 103-119.
- McClennen, Sophia A. *Globalization and Latin American Cinema: Towards a New Critical Paradigm*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2018.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. París: La fabrique éditions, 2011.
- Rocha, Carolina. "Contemporary Argentine Cinema During Neoliberalism". En *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, editado por Cacilda Rêgo y Carolina Rocha, 17-34. Chicago: Intellect, 2011.
- Scorer, James. "Trigger-Happy: Police, Violence and the State in *El bonaerense/The Policeman*". En *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, editado por Cacilda Rêgo y Carolina Rocha, 163-176. Chicago: Intellect, 2011.



Setton, Román. “El género negro, un arte del presente: *Carancho* y las cuestiones de Estado”. *Polifonía Scholarly Journal* vol. 3, núm. 1 (2013): 132-147.

Von Tschilschke, Christian. “La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas”. *Romanische Studien* 2 (2017): 159-171.

Filmografía

Carancho, dirigida por Pablo Trapero (2010; Argentina: Fine Cut/Ibermedia European/Community Program/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/L90 Producciones/Matanza Cine/Patagonik Film Group). Color, 105 min.

El bonaerense, dirigida por Pablo Trapero (2002; Argentina: Pablo Trapero Productions). Color, 105 min.

Mundo grúa, dirigida por Pablo Trapero (1999; Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Lita Stantic Producciones/Matanza Cine). Blanco y negro, 103 min.



¿Comunidades idealizadas?

Historia y representación de las vecindades de la Ciudad de México en el cine

Héctor Quiroz Rothe

La vida en las grandes metrópolis está marcada por un individualismo (confrontado a otras formas de convivencia en las que pareciera privar un sentido de comunidad) al que se le atribuyen virtudes sobre el aislamiento y la exclusión que se han impuesto en las relaciones socioespaciales de las ciudades contemporáneas. La cinematografía mexicana, a través de la representación del género arquitectónico de las vecindades –denominación local de la vivienda colectiva de alquiler barato, organizada en torno a un espacio abierto: patio o pasillo– nos permite hacer un recuento de la transformación social, espacial y de los imaginarios respecto a la vida en comunidad en una urbe. Esta última, sujeta a profundas transformaciones a lo largo del siglo xx y a partir del cual, es posible desarrollar una reflexión sobre el sentido de convivencia e intercambio como condiciones ontológicas de la misma. En este proceso se reconocen, en la representación de la vecindad en el cine y el urbanismo, al menos tres momentos: apogeo, decadencia y revitalización.

Los patios de vecindad: nodos sociales para la modernidad urbana

La *vecindad* es una tipología arquitectónica que posee una larga historia que se remonta a la época prehispánica en la que, al igual que en otras regiones del mundo, la vivienda popular se agrupaba en unidades plurifamiliares organizadas alrededor de un espacio abierto delimitado por habitaciones. El patio era una solución constructiva para garantizar la iluminación, ventilación y conexión de las diversas piezas que integraban el edificio, determinada, de alguna manera, por las limitaciones técnicas de la época en materia de construcción. Los patios de vecindad mexicanos son herederos de dos ricas tradiciones culturales: la mediterránea y la mesoamericana. Durante los siglos de la Colonia las formas constructivas y los usos del espacio doméstico del mundo indígena y europeo se fusionaron para mantener y consolidar, hasta fechas muy recientes, un espacio arquitectónico que se ha convertido en un elemento recurrente en los discursos identitarios institucionales y populares expresados a través de la pintura, la fotografía, la literatura, la televisión y el cine. En este último medio los patios de vecindad han sido un escenario recurrente que dio lugar a un subgénero local del melodrama, que podemos denominar “cine de vecindad”.

Desde la época colonial aparecieron distintas variaciones de esta tipología constructiva y prácticamente hasta inicios del siglo xx las vecindades fueron la alternativa de vivienda predominante para las clases media y baja urbanas. Además de la organización de las habitaciones alrededor de un patio, otros elementos característicos de la vecindad eran los servicios





Imágenes exteriores de vecindades de la Ciudad de México. Fuente: fotografías del autor.



sanitarios compartidos (baños, sanitarios y lavaderos), la existencia de accesorias y talleres conectados a la vivienda, y en su interior los espacios se separaban con mamparas o cortinas.

A finales del siglo XIX la Ciudad de México había entrado en una etapa de modernización y expansión incipiente. Los grupos sociales de mayores ingresos iniciaron un éxodo desde el núcleo histórico hacia nuevos barrios diseñados con calles amplias, ajardinadas, redes de servicios y lotes para la construcción de viviendas unifamiliares exentas de patio –que conocemos como villa, quinta o bungalow. Es en este momento cuando las vecindades comenzaron a asociarse en el imaginario colectivo con los barrios antiguos y la vivienda popular.

Tipológicamente existían vecindades de uno, dos o tres niveles, con uno o varios patios, y estaban ubicadas en distintos rumbos de la ciudad. Algunas fueron el resultado de la subdivisión de las viejas mansiones ubicadas en el centro de la ciudad; a veces –cuando la economía no era tan próspera– el propietario compartía el espacio residencial con sus inquilinos. Otras vecindades fueron construidas, exprofeso, como viviendas de alquiler, concebidas como negocios inmobiliarios en las nuevas colonias que surgieron en los alrededores de la ciudad, sin que forzosamente fueran destinadas a la población de menores recursos. También existieron vecindades producidas por sus propios usuarios en asentamientos de origen informal, en las que se reciclaron procedimientos tradicionales, propios de los migrantes provenientes de áreas rurales o semirurales.



En resumen, la vivienda de alquiler organizada alrededor de un espacio abierto central fue una solución universal para distintos sectores sociales antes de la propagación del edificio de departamentos o condominio moderno en los que el patio fue remplazado por cubos de iluminación, pasillos y estacionamientos.¹

Para mediados del siglo xx las vecindades se convirtieron en un espacio estigmatizado, símbolo de la miseria urbana, señalado por los discursos académicos e institucionales como síntesis de la degradación física y social de la vivienda popular histórica. La tipología de estos espacios se asociaba con hacinamiento, falta de higiene, enfermedad y servicios muy deficientes.²

La urbanización acelerada de la capital mexicana se desató a partir del segundo tercio del siglo pasado. Durante las siguientes cinco décadas se duplicó la población, pasando de un millón de habitantes en 1930 a más de 20 millones en el año 2000. La experiencia urbana en este proceso estuvo marcada por la masificación de todas las actividades cotidianas, la expansión de la mancha urbana más allá de cualquier previsión, superando la capacidad humana para aprehender un inmenso y caótico entramado de calles y construcciones que avanzaba sin restricciones en el horizonte. Este crecimiento se nutrió sobre todo de migrantes provenientes de pequeñas ciudades y áreas rurales quienes se hicieron ciudadanos al construir la ciudad y, en el proceso, se apropiaron de los dispositivos de la modernidad urbana. Desde una perspectiva sociológica, el patio de vecindad fue un espacio de integración y convivencia para muchos de estos nuevos habitantes. Además de cumplir con funciones utilitarias cotidianas



como el lavado y tendido de ropa, políticamente, los patios facilitaron la integración de comunidades vecinales que dieron origen a organizaciones sociales que en su momento buscaron defender sus intereses colectivos. De paso, cumplieron funciones recreativas como terreno de juegos infantiles, pista de baile y salón de fiestas; y económicas, como extensión improvisada de espacios productivos tales como talleres o bodegas.

La naciente industria cinematográfica nacional aprovechó desde la década de 1930 el recurso del patio de vecindad como escenario (melo)dramático integrador de acciones y tensiones entre personajes que sintetizaban la diversidad social de la gran urbe en ciernes. Aunque aquellos espacios eran compartidos por grupos sociales diferenciados por sus ingresos y estilos de vida, de acuerdo con Siboney Obscura, el cine de la época de oro generó un imaginario de la pobreza urbana que se ancló por décadas a la vecindad, siendo esta tipología arquitectónica un emplazamiento recurrente para la representación de la marginalidad a través de lugares, situaciones, estereotipos populares y un lenguaje vernáculo fácilmente reconocible.³

En paralelo, el melodrama de vecindad es una forma de película coral, en términos generales, obras que en su estructura narrativa recurren a varios personajes protagónicos y secundarios que se entrecruzan a lo largo de la trama. Se trata de un formato cinematográfico que permite abordar uno de los rasgos definitorios de la experiencia urbana en las grandes ciudades contemporáneas: la complejidad derivada de la convivencia y los conflictos entre personajes, actividades, ambientes y estilos de vida muy diversos. Rasgos que se sitúan en un espacio ciudadano difuso e inabarcable



donde se conjugan movimientos concentradores o dispersores de actividad y tensión dramática. Lo que nos atrae de este formato de cinta coral es la intención de sus autores por abordar, de forma consciente o indirecta, el inabarcable espacio metropolitano, e intentar narrar la complejidad de su experiencia. Este tipo de películas ha cumplido cabalmente con la función social del cine al instruir a los urbanitas en el funcionamiento de la metrópoli moderna y, al mismo tiempo, reforzar estereotipos sociales, hitos espaciales y reproducir imaginarios colectivos.⁴

La casa del ogro; convivencia solidaria a pesar de todo

La casa del ogro (1938), dirigida por Fernando de Fuentes, es el título de una cinta pionera del melodrama de vecindad cuya trama se centra en la interacción de los habitantes en este tipo de vivienda colectiva.⁵ Para ser preciso, se trata del interior de un edificio que es propiedad de un exitoso comerciante español apodado “el ogro”. Un letrero en el zaguán reza: “Departamentos López. Moralidad y tranquilidad”. En estas palabras queda definida la condición material y moral del edificio y sus ocupantes respecto a las vetustas viviendas de alquiler heredadas del siglo XIX. La secuencia de apertura incluye un paneo panorámico de una Ciudad de México irreconocible; por el tipo de construcciones, la ubicación sugerida no corresponde al Centro Histórico, sino al de una colonia porfiriana ya consolidada (como la Guerrero o San Rafael). La totalidad de la acción ocurre en un set cinematográfico compuesto por interiores de las viviendas,



pero sobre todo un patio de estilo neocolonial amplio y bien cuidado. Las habitaciones principales se ubican alrededor de éste, rodeado de galerías con arcos en los dos niveles. Las casas más modestas se ubican en la azotea. Destaca que ni los lavaderos ni los tendederos están a la vista, otra característica que denota la modernidad del inmueble. Cabe señalar que el estilo arquitectónico historicista y el citado patio que nos remite a un claustro virreinal son ejemplos cinematográficos de aquella otra modernidad posrevolucionaria que sería ensombrecida por la arquitectura funcionalista internacional a partir de la década de 1940.⁶

La familia de “el ogro” representa a una burguesía orgullosa de sus logros económicos basados en el esfuerzo del padre, inmigrante español. Entre los personajes se encuentra el ya mencionado “ogro”, un viudo que ejerce una autoridad paterna violenta contra sus dos hijas, orilladas, después de una golpiza, a escapar con sus respectivos novios, un par de estudiantes que residen en los cuartos de azotea del mismo edificio. En el extremo opuesto de la escala social encontramos a un obrero viudo y desempleado a punto de ser expulsado por su morosidad en el pago del alquiler. Otro personaje que se volverá imprescindible en el melodrama de vecindad es la portera, encargada de cuidar el acceso al edificio, velar por las noches y mantener en buen estado las áreas comunes del edificio, además de ser la interlocutora entre los inquilinos. Entre los habitantes de la vecindad de esta película también se encuentran un par de solteronas mojjigatas, una de ellas ilusionada en conseguir el afecto del vecino Pedrito, un homosexual maduro; una anciana que cuida a su hijo moribundo, y un médico entrado en años que representa cierta forma de sabiduría



científica. Además, en la azotea vive “el Gato”, un discreto y sofisticado delincuente que pretende a Juanita –la joven vecina que vive con su mamá, y que está dedicada a la costura–, pero que a la vez es amante de la esposa de un distinguido y aburrido caballero que habita en el patio principal.

Como hemos mencionado, a mediados del siglo pasado, en las vecindades se mezclaban distintas categorías de vivienda en alquiler y convivían en un mismo espacio miembros de distintos estratos sociales, económicos y culturales que habitaban la ciudad, situación que fue utilizada por la literatura y el cine para elaborar retratos de la sociedad mexicana y describir los contrastes y contradicciones de una urbe en plena mutación.

La ausencia de sus hijas sume en una profunda tristeza a Nicanor López, “el ogro” arrepentido. Sin embargo, la vida sigue y cada uno de los personajes irá enfrentando su suerte. Hay intriga y dolor, pero también fiestas, alegría y solidaridad entre vecinos. El edificio es un microcosmos de la ciudad y el lugar donde se enfrentan los valores morales de dos generaciones. La cinta culmina con el retorno, en Navidad, de las hijas felizmente casadas. Son recibidas por su padre, quien en medio del festejo decide condonar algunos alquileres vencidos a los inquilinos invitados.

A continuación, mencionaremos otros ejemplos imprescindibles de la cinematografía mexicana que abordan en su trama la convivencia solidaria entre los habitantes de las vecindades.



En la secuencia de créditos de *Nosotros los pobres* (1947), del director Ismael Rodríguez, se advierte:

En esta historia ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descaradas, situaciones audaces [...] Pero me acojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención es presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres –existentes en toda urbe– en donde al lado de los siete pecados capitales, florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡el de la pobreza! HABITANTES [sic] del arrabal... en constante lucha contra su destino que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta a su mesa.

El supuesto naturalismo de esta obra queda confrontado desde la secuencia inicial: una coreografía en la que los personajes cantan frases picarescas para dar rienda suelta al maniqueísmo sentimental, el costumbrismo populista y la desmitificación subversiva que caracteriza al melodrama mexicano.⁷ Éste tiene su culminación en esta película, dentro del subgénero de vecindad, pues muestra que si la pobreza es heroica y la picardía popular es paliativo de la miseria, no hay lugar para las contradicciones del sistema ni para atribuir responsabilidad a las autoridades.

Las situaciones, personajes, diálogos y canciones de esta cinta se han reproducido en innumerables ocasiones en otras películas, en la televisión y el teatro, convirtiéndola en una referencia indispensable de la cultura



popular de México, y sus personajes se han transformado en estereotipos asociados inevitablemente a los barrios populares. Los pobres felices fueron los cómplices del optimismo que permeaba las políticas desarrollistas de la época.

Desde una perspectiva muy distinta, Luis Buñuel, el maestro del surrealismo radicado en México, realizó un auténtico homenaje a su ciudad adoptiva en *La ilusión viaja en tranvía* (1954), que incluye secuencias inolvidables de una pastorela celebrada en el patio de la vecindad en donde residen los protagonistas, previo al recorrido que realizarán en el carro 133 por diversos rumbos de la ciudad. En distintos momentos de esta cinta, Buñuel exhibe los conflictos de clase que marcan las relaciones sociales en esta urbe, pero también se encarga de mostrar la solidaridad entre los vecinos y los miembros de las clases populares. Cabe señalar que, en este caso, el tranvía se convierte en el espacio nodal para el encuentro y desencuentro de una galería de personajes representativos de distintos sectores de la sociedad de aquella época: desde los tablajeros del rastro, hasta una turista norteamericana anticomunista, pasando por policías, un grupo de niños huérfanos, un obrero jubilado, traficantes de granos, etcétera.

Decadencia y defensa de un espacio colectivo

A partir de la década de 1940, las vecindades sufrieron un proceso de deterioro progresivo provocado por la imposición de una política de rentas



congeladas que desalentó la construcción y adecuado mantenimiento de estos espacios por parte de los propietarios. De esta forma, con el paso de los años, el estado de las construcciones fue empeorando hasta la ruina, en algunos casos. Evidentemente, los residentes que disponían de mejores condiciones económicas se mudaron, mientras que los grupos más vulnerables permanecieron, sumando a un círculo vicioso de pobreza y degradación física y social.

La casa del ogro tuvo una segunda versión: *Casa de vecindad* (1951), realizada por Juan Bustillo Oro. En esta cinta la acción se desarrolla en su totalidad en el interior de una vieja casona colonial, vetusta y algo deteriorada. El patio de esta vecindad es modesto, tiene forma irregular y cuenta con una sencilla escalera central. El dueño se queja de la suciedad de este espacio, mientras que la portera argumenta que los chamacos que juegan en él lo ensucian todo el tiempo. A diferencia de los departamentos López, en *Casa de vecindad* la tranquilidad se ve interrumpida por los gritos de los vendedores ambulantes o músicos callejeros. Aquí ni los lavaderos ni la ropa tendida están a la vista y la arquitectura interior de cada una de las viviendas en donde habitan los distintos personajes es similar: muros gruesos, desniveles entre las habitaciones, techos muy altos con gruesas vigas de madera (señal indudable de la antigüedad del edificio); además, las diferencias socioeconómicas se reflejan en el mobiliario y decoración interior. En resumen, se encuentran ya reunidos los elementos de la vecindad como espacio habitacional precario y popular.



En cuanto a los personajes hay algunas adecuaciones que corresponden a la evolución de la sociedad ocurrida entre la primera y segunda versión de la historia, o quizás simplemente al gusto del realizador. Felipe, el viudo desempleado, es un obrero sindicalista que padece las consecuencias de la huelga que afecta su lugar de trabajo. El personaje del homosexual es remplazado por “el Sultán”, un polígamo que comparte la misma vivienda con tres mujeres. El esposo cornudo es un viejo ferrocarrilero cuyas ausencias de alguna manera justifican los engaños de su mujer. Manolo, el novio de Rosita, ya no es estudiante, sino mecánico y su amiga, Antonieta Perales, es una desenfadada joven mexicoamericana que habla español mezclando frases en inglés.

En la secuencia de apertura de la cinta *Quinto patio* (1950),⁸ dirigida por Rafael Sevilla, la cámara recorre los pasillos de una vecindad con una voz en *off* que dice:

En estos vetustos patios de vecindad, nada parece alterarse con los años.

Aquí es donde se confirma con frecuencia que las gentes venidas a menos son más [...]

Muy al fondo de la vieja casona, en un rincón escondido, llegamos al quinto patio, estrecho, falto de aire, oscuro. Éste es el refugio de los pobres. Tal parece que por estas moradas miserables el tiempo ha detenido su marcha [...]



A pesar de que las rentas congeladas eran una realidad desde 1942, llama la atención que los adeudos de alquileres sean una situación recurrente en la trama de muchos melodramas de vecindad, independientemente de su año de producción; como si las políticas citadas no hubieran tenido un impacto en la relación de caseros e inquilinos, al menos en la imaginación de los guionistas de la época. De igual modo, ajeno a la movilidad social que caracterizó al periodo de crecimiento económico conocido como “Milagro mexicano”, así como a la diversificación de la oferta de vivienda moderna en la periferia de la ciudad, el cine se encargó de reproducir los clichés que tanto éxito comercial le habían dado al melodrama, para consolidar el estereotipo de la vecindad como el lugar de la miseria urbana.

Estas narrativas, junto con otros discursos institucionales y académicos –notablemente desde la arquitectura y el urbanismo funcionalista– abonaron a la crítica que sugería la renovación de aquellos sectores de la ciudad definidos como tugurios y en donde se concentraban numerosas vecindades.⁹ Así, a partir de la década de 1960 se pusieron en marcha distintos proyectos de renovación urbana en los barrios de Tlatelolco, Tepito o La Candelaria, remplazando las viejas vecindades por conjuntos de vivienda de interés social de arquitectura funcionalista. Fue también el inicio de una lucha por parte de los residentes para encontrar soluciones alternativas a su problema habitacional.

De forma anticipada y con diferencias evidentes en el contexto, la cinta *El bruto* (1953), dirigida por Luis Buñuel, aborda la organización de una comunidad de vecinos para evitar los abusos del propietario y el desalojo de



su vecindad. Sin duda se trata de una cinta que –respetando algunas de las convenciones del melodrama– aborda el mundo de estos espacios habitacionales desde una perspectiva más crítica y con mayor conciencia social. La trama gira en torno al desalojo de una vecindad en la colonia Portales, cuyos habitantes, liderados por Don Carmelo, deciden organizarse para gestionar un amparo. El propietario, Don Andrés Cabrera, dispuesto a concluir un negocio de 150 mil pesos por la venta del terreno en donde se localiza dicho inmueble, decide contratar a “el bruto” para deshacerse de los líderes. El personaje de “el bruto”, interpretado por Pedro Armendáriz, es un hombre corpulento y de pocas luces quien, atendiendo las instrucciones de su nuevo patrón, comienza a amedrentar a los vecinos. En varias escenas el guion de Buñuel y Luis Alcoriza alude a la importancia de la unión entre los vecinos para combatir las injusticias de las que son víctimas.

En las décadas siguientes, las vecindades continuaron apareciendo como escenarios de películas con tramas poco consistentes, habitadas por personajes estereotipados. Ante la decadencia de la producción cinematográfica, esta tipología habitacional conquistó la pantalla chica a través de numerosas telenovelas y programas de comedia, como la célebre serie infantil de “El Chavo del 8”. Este tipo de producciones coincidía con el despoblamiento de la ciudad central provocado por el éxodo masivo de sus habitantes en busca de mejores condiciones de vida en la periferia, en donde se multiplicaron tanto los fraccionamientos informales como los conjuntos habitacionales producidos por el Estado.

Como señala Obscura,¹⁰ en ese momento la dependencia del cine respecto a los subsidios que otorgaba el Estado determinó la ausencia de una crítica honesta a las fallas del sistema, como era la persistencia de la pobreza, la cual quedaba reducida a facetas pintorescas o bien era soslayada por la solidaridad de los pobres en historias de final feliz, cuya eficacia comercial era probada desde la época de oro.

La cinta *El profeta Mimí* (1970), de José Estrada, es una excepción dentro de esta tendencia y representa, de alguna forma, la culminación del ciclo de degradación física y moral de las vecindades reales en el centro de la ciudad, como en la ficción cinematográfica. Mimí es un cuarentón voyerista que vive con su madre en la portería de una vieja vecindad cercana a la plaza de Santo Domingo. Se dedica a espiar a Rosita cada noche, después de que ella regresa a su casa tras escuchar los sermones de un excéntrico predicador que anuncia que “para amar a Dios, hay que odiarse a sí mismo”. Al parecer es la última chica inocente en un barrio invadido por la prostitución. Ni los sermones ni las atenciones de Mimí evitarán que Rosita caiga en la tentación del dinero fácil en un intento desesperado de huir de la miseria de la vecindad.





Vecindades renovadas: entre el rescate urbanístico y el olvido cinematográfico

Al igual que en *El bruto*, la película *Los caifanes* (1966),¹¹ de Juan Ibáñez, anticipó una mirada fresca sobre las vecindades decadentes del centro de la capital del país. La anécdota, bastante conocida por los cinéfilos de la Ciudad de México, gira en torno al encuentro casual de una pareja de clase alta con un grupo de amigos de extracción popular, dispuestos a divertirse. En plena madrugada, el grupo se dispersa en las calles del Centro Histórico. Paloma y “el Estilos” se encuentran solos, se detienen para fumar un cigarrillo y se adentran en una vecindad. Reina el silencio y la oscuridad que contrasta con el vestido rosa y la decoración navideña. Ella comenta, con un vals como música de fondo:

Paloma: [...] los palacios secretos olvidados convertidos en viviendas humildes. Nunca había estado en un lugar así. Me gusta.

“el Estilos”: Quién sabe si le gustara, teniendo que vivir aquí.

Paloma en tono provocador: Depende con quién...

“el Estilos” tímido concluye: ¿De verás?

Comienza a escucharse el tema “Fuera del mundo”. Contra la pared, él intentara besarla. Paloma se escabulle y salen corriendo nuevamente hacia la calle para reencontrarse con el resto del grupo.

El romanticismo y la nostalgia de este momento evidencian el espíritu que alentará la posterior recuperación de estos espacios entrañables en la memoria y los imaginarios colectivos de la Ciudad de México.¹²



A la distancia no es sencillo emitir un juicio definitivo sobre los vicios y virtudes de la vida colectiva en las vecindades, ya que por un lado los datos censales recopilados a mediados del siglo pasado justifican sobradamente las acciones de saneamiento llevadas a cabo, las cuales, además, estaban en perfecta sintonía con el espíritu de la modernidad urbana y arquitectónica de la época. Al mismo tiempo, abundan los testimonios sobre las deplorables condiciones de vida en estos espacios afectados por la degradación progresiva que hemos descrito: los servicios sanitarios compartidos entre decenas de familias, el hacinamiento, el ruido, los conflictos entre vecinos, la inseguridad jurídica de los inquilinos, etcétera. Sin embargo, a través del registro de diversos testimonios sobre la experiencia de la infancia en estos espacios a mediados del siglo pasado, en la memoria de los entrevistados también prevalecen recuerdos positivos sobre la convivencia y solidaridad que privaba entre vecinos.¹³

En 1980 el Centro Histórico de la Ciudad de México fue decretado como zona de monumentos, posteriormente el impacto de los sismos de 1985 apuraron la necesidad de recuperar el patrimonio construido afectado por el abandono provocado en parte por el congelamiento de rentas cuarenta años atrás.¹⁴ El desastre fue el origen también de una movilización social en defensa del derecho a la vivienda y a la permanencia en el barrio de origen, un reclamo para la conservación y el reforzamiento de las redes sociales construidas en el entorno de la ciudad histórica y sus vecindades. De esta manera se dio un giro en la percepción oficial y colectiva de esta forma histórica de habitar la ciudad en la que se reconocen las



virtudes de la vivienda colectiva como elemento de identidad y cohesión social.

Sin embargo, en los últimos años y como ha ocurrido en otros procesos de revitalización similares, los edificios históricos ubicados en las zonas más atractivas para las inversiones inmobiliarias comenzaron a ser restaurados para alojar actividades más prestigiosas y rentables como museos, hoteles, restaurantes, centros culturales, etcétera.¹⁵ Desde hace una década, el concepto de *gentrificación* comenzó a ser aplicado para describir estos procesos que pueden incluir la expulsión de habitantes originarios con menos recursos económicos.

A pesar de estos cambios, las vecindades permanecieron en la pantalla hasta finales del siglo pasado como un anacronismo de la ficción respecto a la realidad. Es el caso de la multipremiada cinta *El callejón de los milagros* (1995), de Jorge Fons, que aborda nuevamente las relaciones y desventuras de los habitantes de uno de estos espacios del Centro Histórico de la Ciudad de México. Cabe señalar que la trama está basada en una novela egipcia ubicada en El Cairo de la década de 1940,¹⁶ adaptada por Vicente Leñero. En contraste con otras cintas que hemos reseñado, esta película es generosa en tomas que describen las calles del Centro Histórico, en particular la plaza de Santo Domingo, la calle de Santísima y el Zócalo. En esta película conviven una galería de personajes entre quienes se encuentran Don Ru y Eusebia, un matrimonio en crisis a sus treinta años de casados y su hijo Chava, quien después de golpear a Jimmy, el joven amante de su padre, huye a los Estados Unidos; o Doña Cata y su hija Alma, la joven ambiciosa que



desprecia el amor sincero de Abel para terminar atrapada en un burdel de lujo. Todos son inquilinos de Susanita, la solterona propietaria de la vecindad que en su desesperada búsqueda de amor compra el cariño del joven Güicho, un mesero encargado del bar propiedad de Don Ru. Aunque algunos de los personajes siguen teniendo problemas para estar al corriente en el pago de su alquiler, la pobreza material extrema está ausente a pesar del deterioro del edificio. De hecho, los personajes pertenecen más bien a una clase media propietaria de pequeños negocios y los jóvenes manifiestan su ambición por una vida mejor fuera del barrio.

Por otra parte, la locación principal cumple ampliamente con las características de las vecindades cinematográficas reproducidas anteriormente en sets: una vieja casona organizada en torno a un patio, la escalera que provoca todo tipo de encuentros, una azotea alejada de las miradas indiscretas y los imprescindibles lavaderos para compartir las novedades.

El éxito comercial de esta película puede atribuirse al reparto, que incluía el lanzamiento estelar de Salma Hayek y, en general, al repunte cualitativo en la producción del llamado Nuevo Cine Mexicano.

En la década de 1990 el Centro Histórico transitaba entre los vaivenes de una ciudad en crisis y el interés de una nueva generación de profesionales creativos que anticiparon la rehabilitación y el boom inmobiliario del cuadrante surponiente del mismo en la década siguiente. De qué manera *El callejón de los milagros* y otras películas de la época influyeron en la relectura de este espacio, es una interrogante pendiente de resolver.



Una década más tarde, y en un tono más naturalista, Jaime Aparicio nos presenta una penúltima versión del mundo de las vecindades en la ciudad central a través de la película *El mago* (2004). El protagonista, Tadeo, es un fotógrafo de espectáculos retirado que vive solo y rodeado de tenderos en un cuarto de azotea de una vecindad. Para sobrevivir realiza un espectáculo de magia en las calles, asistido por Félix “el Gato”, un invidente que trafica drogas por las noches. Al enterarse de que padece una enfermedad incurable, Tadeo decide resolver varios asuntos pendientes en su vida e inicia un recorrido por lugares relevantes en su existencia: el centro nocturno en donde conoció al amor de su vida, el cruce en donde murió trágicamente su mejor amigo y la vieja vecindad en donde pasó su infancia. Ahí reencuentra a su madrina Estelita, una anciana que recupera la memoria por el impacto de un balonazo que revienta una de las macetas del patio (tal y como Tadeo lo hacía de niño). La cinta transmite la nostalgia del realizador por los barrios populares, incluidas las vecindades en donde florecen las amistades y la solidaridad popular.

El mago no tiene un equivalente más reciente. El mundo de las vecindades parece diluirse en la producción audiovisual contemporánea, aunque ciertamente se han multiplicado las representaciones de otros espacios habitados por los grupos de menores recursos en las periferias, sobre todo en colonias de origen informal y viviendas autoproducidas.¹⁷

Los departamentos compartidos entre amigos, los cuartos para estudiantes, los hoteles para estancias largas y los proyectos de *co-living* han innovado la oferta inmobiliaria y comparten el mercado con las vecindades



restauradas y puestas al día en sus acabados y decoración interior para atender la demanda de turistas y locales pertenecientes a la llamada clase creativa, cuya presencia se asume capaz de transformar sectores urbanos enteros. En cualquier caso, compartir los espacios habitacionales para abaratar costos de vida es una necesidad y una realidad para nuevas generaciones de ciudadanos de distintos estratos socioeconómicos. En la actualidad abundan los ejemplos de este tipo de espacios en la producción audiovisual (series, películas y programas de televisión).

Reflexiones finales

El cine, como otras formas narrativas, ha intentado aprehender la diversidad y complejidad que distinguen la vida en las grandes ciudades. En el caso del cine mexicano, la vecindad ha sido un recurso dramático para describir la diversidad sociocultural y propiciar en la pantalla el encuentro de diversos personajes emblemáticos de la cultura urbana y que han arraigado profundamente en los imaginarios colectivos. Los patios de vecindad han pervivido en la ficción cinematográfica, imponiéndose hasta hace poco sobre la realidad generada por las transformaciones socioespaciales ocurridas desde el segundo tercio del siglo pasado.

La lista de películas cuya trama se desarrolla en torno a un patio de este tipo suma decenas de títulos. En el recuento propuesto, *La casa del ogro* (1938) marca el inicio de la representación de las vecindades como espacios de convivencia e integración de diversos grupos sociales. Esta diversidad se reduce para convertir este espacio en uno habitacional exclusivo



de las clases populares urbanas, cuya representación alcanza sus mejores momentos en *Nosotros los pobres* (1948) y *La ilusión viaja en tranvía* (1954). El deterioro material de dichas viviendas se hace patente en *Casa de vecindad* (1951) y *Quinto patio* (1950), entre muchas otras cintas. La representación de su decadencia social y física culmina con *El profeta Mimí* (1970). El rescate de las vecindades alojadas en edificios históricos se vislumbra en *Los caifanes* (1966). *El callejón de los milagros* (1995) es un ejemplo del arraigo del estereotipo de estos espacios en el gusto del público y, a su vez, de su anacronismo, ya que reproduce circunstancias propias de la década de 1950 a fines del siglo xx. Finalmente, *El mago* (2004) ofrece una visión nostálgica del mundo de las vecindades de la ciudad central y apela una vez más a la solidaridad de las clases populares en este género específico de vivienda.

A través de este breve recuento sobre la representación de las vecindades en el cine, reconocemos tres procesos divergentes que de manera esquemática se entrecruzan en la década de 1950:

- Entre 1950 y 1955 se ubica el mayor número de películas dentro del subgénero de melodrama de vecindad. Coincide con el inicio de la decadencia de esta tipología de vivienda histórica, por el deterioro acumulado y por la diversificación de su oferta informal y formal en la periferia. Mientras que el número de vecindades reales comienza a reducirse, su representación en la ficción parece incrementarse o al menos arraigarse en el gusto del público.



- En la década de 1950 la Ciudad de México se encuentra en plena expansión e inicia un proceso de franca metropolización mediante la incorporación de decenas de municipios y poblaciones conurbadas. Las vecindades se convierten en una tipología característica de la urbe central, mientras que en la periferia prolifera la vivienda unifamiliar autoproducida.
- En el mismo periodo la producción cinematográfica nacional y de calidad alcanza su mejor momento, previo a la difusión masiva de la televisión y al desmantelamiento de la industria en la década siguiente, que será también el contexto para la emergencia de un nuevo cine de autor más crítico.

En resumen, la mayor presencia de la vecindad como escenario de melodramas urbanos coincide con el inicio de profundos cambios en la estructura de la Ciudad de México y en la producción cinematográfica nacional.

La aparición recurrente del patio de vecindad en docenas de películas de la década de 1950 puede explicarse por el abuso de un dispositivo dramático eficaz para contar historias corales accesibles al gran público o simplemente como consecuencia de una pobreza creativa entre los guionistas de aquel momento. En cualquier caso, esconde un desfase entre las narrativas dominantes en el cine comercial y los procesos socioeconómicos que moldeaban la realidad de la capital del país. En nuestro recuento sólo Luis Buñuel parece desmarcarse de la tendencia simplificadora de la realidad social que predominaba en el cine comercial.



¿El éxito de las convenciones y estereotipos del melodrama de vecindad y su recurrencia a lo largo de varias décadas puede explicarse por la apropiación masiva del público que se reconoce en ellos? De ser así, se confirma la capacidad del cine como medio formador de nuevas generaciones de ciudadanos, mediante la esquematización de una realidad social compleja en torno a un patio de vecindad que funciona como microcosmos de una urbe inabarcable. En el mismo orden, la ausencia de estos elementos en la industria cinematográfica contemporánea puede interpretarse como un claro distanciamiento temático respecto a las producciones del siglo pasado y una consecuencia directa de la evolución de la conciencia y preferencias del público. Si el cine es un reflejo de la sociedad que lo produce, las vecindades han dejado de tener un significado para los realizadores y espectadores actuales.

La crisis de lo público, que afecta y determina en buena medida las relaciones socioespaciales de las ciudades mexicanas, se refleja en la cinematografía contemporánea e inevitablemente nos hace añorar aquellos espacios de convivencia tradicionales como los patios de vecindad cinematográficos. Al menos en los últimos quince años podemos identificar una serie de películas protagonizadas por personajes solitarios e incluso agorafóbicos, cuya existencia transcurre entre cuatro paredes, aislados de una ciudad indiferente y agresiva.¹⁸ Por otro lado, los conflictos morales de la pobreza, el dilema entre la honestidad y la ambición, y la injusticia social fueron temáticas recurrentes en las ficciones cinematográficas del subgénero melodrama de vecindad que tanto éxito tuvo a mediados



del siglo pasado y que hoy pueden parecer vacíos de contenido para las audiencias más jóvenes. En este sentido, constatamos como señala el urbanista y filósofo Thierry Paquot,¹⁹ el fin de la ciudad histórica producida por la revolución industrial y del cine como herramienta para formar ciudadanos en la era de la sociedad de masas.

Al margen de las condicionantes impuestas a una industria subsidiada por el Estado, acrítica y maniquea, qué nos dicen hoy aquellos melodramas de vecindad filmados en el segundo tercio del siglo pasado.

Las vecindades cinematográficas, a pesar del anacronismo y la nostalgia, son un referente para la vida comunitaria en un contexto en el que parece imponerse la fragmentación social y el egoísmo individual. Su idealización es el punto de partida para imaginar y construir ciudades más humanas y solidarias. La convivencia que impone la vida en las distintas tipologías de vivienda colectiva, incluidas las vecindades, puede seguir siendo atractiva tanto para grupos vulnerables que requieren de una red de apoyo para subsistir, como para individuos cuyo estilo de vida corresponde con las condiciones de vida en la ciudad central densa y compacta (como son los estudiantes, extranjeros, solteros o adultos mayores y familias monoparentales).

Las vecindades y sus patios pueden seguir siendo la metáfora del lugar de encuentro y convivencia esencial para la vida urbana.

Notas



1. Los edificios de departamentos fueron originalmente destinados a los sectores medios. A mediados del siglo xx se masificaron con la construcción de los primeros conjuntos habitacionales y se popularizaron en los grandes proyectos de vivienda social producidos por el Estado entre 1950 y 1990.
2. De acuerdo con el documento Estudios no. 6 de noviembre de 1952, publicado por el Banco Nacional Hipotecario Urbano, citado por Moisés Quiroz, alrededor de un tercio de la población de la ciudad residía en vecindades. Moisés Quiroz Mendoza, "Las vecindades del centro de la ciudad de México frente al crecimiento de la ciudad (1940-1950)" (tesis de Licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).
3. Ver Siboney Obscura, "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", *Cultura y representaciones sociales* vol. 6, núm. 11 (septiembre 2011): 159-184.
4. Héctor Quiroz, "Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La ciudad de México en películas de formato coral", *Bitácora Arquitectura* 40 (julio-noviembre 2018): 58-77. doi: 10.22201/fa.14058901p.2019.40.69438
5. Al parecer *La casa del ogro* está inspirada parcialmente en la novela *Pot-Bouille*, de Émile Zola, publicada entre 1882-1883, la cual forma parte de la serie de novelas naturalistas sobre los *Rougon-Macquart*. Ha tenido adaptaciones al teatro, cine y televisión. El título en francés se refiere a un caldero en donde se mezclan los ingredientes para un cocido. En español la novela se titula *Miseria humana* y narra las relaciones entre los habitantes de un edificio de

- departamentos de la burguesía parisina. Al igual que en la película, los personajes se vinculan a través de la portera y el doctor.
6. Ver los trabajos de Johana Lozoya sobre el tema; entre otros: "Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura", *Goya. Revista de arte* 322 (2008): 53-66.
 7. Obscura, "La construcción del imaginario..."
 8. El título hace referencia a los patios de las grandes vecindades numerados desde la calle hacia el interior del edificio. El quinto patio, el del fondo, era en donde se localizaban las habitaciones más humildes.
 9. Desde las ciencias sociales, el libro *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana* del antropólogo estadounidense Oscar Lewis, publicado en 1961, contribuyó a reforzar los argumentos en contra de las vecindades y tugurios del centro de la ciudad. Tuvo su versión filmada, producida en Estados Unidos, en 1978.
 10. Obscura, "La construcción del imaginario..."
 11. Esta singular obra se ha convertido en una cinta de culto, emblema de una generación de ruptura, con una visión de la ciudad ya convertida en metrópoli y una nueva forma de hacer cine independiente influido por las vanguardias artísticas del momento.
 12. Héctor Quiroz, "Patios de vecindad en la ciudad de México. Historia y representación en el cine", *Revista Cultura urbana. Ciudades de patios* vol. 13, núm. 64-65 (invierno 2017): 58.
 13. Ver Héctor Quiroz y Luis López. *Infancia y vejez. Los extremos de la vida en la ciudad* (Ciudad de México: UNAM, 2017), 45-74.





14. En 1998 la Ley de rentas congeladas dejó de tener vigencia. Sin embargo, en algunos casos siguió siendo válida hasta el año 2001, por la aplicación de un Artículo transitorio.
15. Algunos ejemplos son el Museo José Luis Cuevas, el antiguo Hospital de San Hipólito y el Museo de Economía, que fueron desocupados como vecindades. Recientemente las autoridades de la ciudad anunciaron la restauración de una vecindad ubicada en el populoso barrio de La Merced para alojar un albergue y centro cultural para niños. Ver Agencia AP, "Tras 450 años, restauran la casa más antigua de la CdMx", Milenio, septiembre 12, 2018, consultado el 13 de enero de 2021. <https://www.milenio.com/ciencia-y-salud/sociedad/450-anos-restauran-casa-antigua-cdmx>
16. Novela homónima del premio Nobel de Literatura egipcio Naguib Mahfuz, publicada en 1947.
17. Amores perros (2000), Perfume de violetas (2001), Amar te duele (2002), Mil nubes de paz... (2004), Batalla en el cielo (2005), La zona (2008), etcétera.
18. Temporada de patos (2004), de Fernando Eimbcke; Batalla en el cielo (2005), de Carlos Reygadas; Párpados azules (2007), de Ernesto Contreras; Parque Vía (2008), de Enrique Rivero; Año bisiesto (2010), de Michael Rowe; Güeros (2014), de Alonso Ruizpalacios; Museo (2018), de Alonso Ruizpalacios, y Chicularotes (2019), de Gael García.
19. Ver Thierry Paquot, "La ville et le cinema", en La ville et l'urbain, l'état des savoirs, Thierry Paquot y Michel Lussault eds. (París: Éditions de la découverte, 2000), 128-133.



Bibliografía

- Agencia AP. “Tras 450 años, restauran la casa más antigua de la CdMx”. *Milenio*, septiembre 12, 2018. Consultado el 13 de enero de 2021. <https://www.milenio.com/ciencia-y-salud/sociedad/450-anos-restauran-casa-antigua-cdmx>
- Lozoya, Johana. “Relatos sobre antimodernidad: el estilo neocolonial en las historias mexicanas de arquitectura”. *Goya. Revista de arte* 322 (2008): 53-66.
- Obscura Gutiérrez, Siboney. “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”. *Cultura y representaciones sociales* vol. 6, núm. 11 (septiembre 2011): 159-184.
- Paquot, Thierry. “La ville et le cinema”. En *La ville et l’urbain, l’état des savoirs*, editado por Thierry Paquot y Michel Lussault, 128-133. París: Éditions de la découverte, 2000.
- Quiroz Mendoza, Moisés. “Las vecindades del centro de la ciudad de México frente al crecimiento de la ciudad (1940-1950)”. Tesis de Licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Quiroz Rothe, Héctor. “Patios de vecindad en la ciudad de México. Historia y representación en el cine”, *Revista Cultura urbana. Ciudades de patios* vol. 13, núm. 64-65 (invierno 2017): 53-63.
- _____. “Del patio de vecindad a la urbe inabarcable. La ciudad de México en películas de formato coral”. *Bitácora Arquitectura* 40 (julio-noviembre 2018): 58-77. DOI: 10.22201/fa.14058901p.2019.40.69438

Quiroz Rothe, Héctor, y Luis López. *Infancia y vejez. Los extremos de la vida en la ciudad*. Ciudad de México: UNAM, 2017.



Filmografía

La casa del ogro, dirigida por Fernando de Fuentes (1938; México, Compañía Mexicana de Películas S. de R. L.). Blanco y negro, 110 min.

Nosotros los pobres, dirigida por Ismael Rodríguez (1947; México, Películas Rodríguez). Blanco y negro, 128 min.

Quinto patio, dirigida por Rafael Sevilla (1950; México, Producciones Argel). Blanco y negro, 113 min.

Casa de vecindad, dirigida por Juan Bustillo Oro (1951; México, Oro Films). Blanco y negro, 113 min.

El bruto, dirigida por Luis Buñuel (1953; México, International Films). Blanco y negro, 81 min.

La ilusión viaja en tranvía, dirigida por Luis Buñuel (1954; México, Clasa Films Mundiales). Blanco y negro, 81 min.

Los caifanes, dirigida por Juan Ibáñez (1966; México, Cinematográfica Marte S. A./Estudios América). Color, 95 min.

El profeta Mimí, dirigida por José Estrada (1970;
México, Estudios Churubusco). Color, 73 min.



El callejón de los milagros, dirigida por Jorge Fons (1995;
México, Imcine/UdeG/Alameda Films). Color, 144 min.

El mago, dirigida por Jaime Aparicio (2004;
México, CUEC). Color, 98 min.



Río de Janeiro y São Paulo.

Expresión de contextos, actividades y afectos en el cine contemporáneo

Antonio Carlos (Tunico) Amancio

Este texto fue pensado y escrito durante una grave crisis institucional en Brasil, que se sobrepone a mi reflexión. Un trance que coloca en jaque, más allá del campo estrictamente político o económico, el conocimiento, el saber, la cultura y sus manifestaciones artísticas, frente a una propuesta de restablecimiento de una sociedad asentada en las promesas del neoliberalismo con su fuerza más agresiva. Un proceso que inició con la farsa del *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff en 2016, que prosiguió con el gobierno de Michel Temer con el rearranque de las fuerzas políticas conservadoras y culminó en la elección del capitán reformado Jair Bolsonaro, con su sesgo entreguista, autoritario y polarizador, amparado por un discurso antisistema, que cuestionó en los primeros meses de su gobierno. Asimismo, se vive una guerra ideológica que es librada a través de la posición retrógrada y alienada de algunos de sus ministros y de su baja capacidad de dialogar con las instituciones democráticas. Esta guerra está asentada también en un discurso rabioso, nostálgico de la dictadura, moralizador de las costumbres, homofóbico y racista, que dio prestigio y



notoriedad al presidente. Hasta este momento, noviembre de 2019, todavía se esperan señales más potentes de la recuperación de la economía y del fin de la inseguridad y la corrupción –las promesas principales de campaña–, así como el encaminamiento atascado por la difícil relación con el Congreso y la reactivación de las acciones paralizadas por la inhabilidad política del gabinete de Bolsonaro.¹

Con este telón de fondo, y al considerar los gobiernos anteriores, con perspectivas más generosas y eficaces en relación con las políticas públicas y la visibilidad de Brasil como influencia decisiva en América Latina y en el escenario internacional, este prólogo importa en tanto que señala un sensible cambio en la percepción externa de Brasil por el conjunto de las naciones. Todo ello, debido a la desastrosa política interna y a la no menos comprensible sumisión acrítica al imperialismo y al capitalismo internacional. Un dato periodístico puede confirmar esta posición: en el periódico *O Globo* del 26 de mayo de 2019, día de una no tan espectacular manifestación popular de apoyo a Bolsonaro, se publicó el resultado de una encuesta realizada en el primer trimestre de ese año. Los datos muestran que, de 1 822 reportajes sobre Brasil publicados en grandes medios de prensa de once países, 73% eran negativos. Además, el mejor momento de esta imagen se dio hace diez años, bajo el gobierno de Lula da Silva, cuando 83% de los reportajes “retrataban al país de forma positiva”.² La importancia de estos datos será recuperada más adelante, mientras tanto, subrayo que ésta es una lectura externa que observa los fenómenos políticos de la actualidad brasileña, de los cuales vamos a considerar sólo dos:



el primero, la suspensión provisional de los financiamientos de la Agencia Nacional del Cine, incertidumbre legal, amenaza de cierre de la Agencia y la suspensión de edictos públicos (acciones que pusieron en riesgo y alborotaron a los profesionales del sector, pues amenazaban con la paralización de la actividad cinematográfica en el país),³ y el segundo, la crisis en el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), con la exoneración de funcionarios de carrera y la amenaza de la simplificación radical de los cuestionarios del Censo de 2020, cobrada por el ministro de Economía.⁴

¿Por qué estos dos datos sirven para abordar el objeto de este estudio? Primero, porque es en la cantidad de producción de películas brasileñas donde se construye un imaginario capaz de alimentar las subjetividades locales, desafiarlas, provocarlas y estimularlas. Al estar el principal órgano gubernamental para el cine bajo sospechas, es probable que sus líneas de financiación a la actividad –que van desde ediciones para cortometrajes hasta financiamiento para reforma de salas de exhibición, sin olvidar la producción de películas–⁵ sufran interrupción en su continuidad. Objetivamente, esto se refleja en la circulación de las obras en territorio nacional o extranjero. Además, para la finalidad de este texto, caracterizaré a la ciudad de Río de Janeiro como una megaciudad, con más de 10 millones de habitantes (proyección de la Organización de las Naciones Unidas en 2018),⁶ y se corre el riesgo de no poder confirmarla en el próximo censo nacional de 2020 por implicación metodológica del nuevo gobierno. Estos hechos, además de explicitar bien la nueva situación brasileña, inciden de forma directa sobre el tema que, como indica el título, interesa por la



expresión de contextos, actividades y afectos en el cine contemporáneo de Río de Janeiro y São Paulo.

Para analizar estas dos megaciudades en algunos de sus variados aspectos se deben consultar imágenes producidas por brasileños y extranjeros sobre este país sudamericano, en diferentes registros cinematográficos o audiovisuales –el documental, el ficcional o incluso las composiciones híbridas (mezclas de los dos). De esta manera se cubre el espectro más amplio de observaciones sobre el tema y se contraponen lecturas internas y externas, locales e internacionales, que revelan una mirada del Norte o del Sur Global sobre esta realidad, gracias al recorte estético y político del cine.

Nuestra selección contempla dos películas base, ambas consideradas brasileñas, pero que cuentan con intervenciones de realizadores nacionales y extranjeros. Son cintas hechas de fragmentos, ya sea en forma de cortometrajes agrupados o de observaciones segmentadas –una forma de considerar la cultura contemporánea en lo que se ha convenido llamar *capitalismo posindustrial*. Para reforzar y ampliar algunas cuestiones, cada filme base tendrá una “película accesorio”, pensada para iluminarla. La primera cinta base es *Mundo Invisível* (2011), la cual es una crónica de la ciudad de São Paulo ideada por Leon Cakoff, un crítico de cine de origen armenio, naturalizado brasileño, que estuvo al frente de la Muestra Internacional de Cine de São Paulo desde 1989 y quien falleció en 2011. En el proyecto le acompañó su esposa Renata de Almeida, también directora del festival. La película fue finalizada en el mismo año de su muerte,



pero llegó a los cines hasta 2013. En esta obra, São Paulo no es el tema principal, sino el territorio de lo invisible, presentado de forma fraccionada, discontinua y con un desprendimiento sensible de tradicionales rigores, lo que se puede comprender como una de las estrategias posibles para significar su cuarta posición como una de las mayores aglomeraciones de población en la actualidad⁷ (después de Tokio, Nueva Delhi y Shangai, y al mismo nivel de la Ciudad de México).

Considero que una mirada sobre la invisibilidad de fenómenos de una megaciudad tendrá siempre un recorte parcial, independiente y fatalmente incompleto, aunque lleno de pertinencia. El carácter cosmopolita de São Paulo reunió en el festival a realizadores de varios países entre quienes se encuentran los directores de *Mundo Invisível*: el portugués Manoel de Oliveira, el polaco Jerzy Stuhr, el canadiense Guy Maddin, el italiano Gian Vittorio Baldi, el chileno-italiano Marco Bechis, el alemán Wim Wenders, la portuguesa Maria de Medeiros, el griego Theo Angelopoulos, el canadiense de origen egipcio Atom Egoyan, y los brasileños Lais Bodansky y el dúo Beto Brant y Cisco Vasques. Debido a la diversidad de nacionalidades de los directores, la película se desarrolla como una selección representativa de miradas cruzadas entre Norte/Sur, con nombres más o menos conocidos en sus respectivas cinematografías. Nos interesa aquí pensar un poco sobre esas selecciones y lo que revelan de esta ciudad intensamente poblada, en un estado de la federación con un producto interno bruto de casi 400 mil millones de reales brasileños, y con 32% de la industria nacional.⁸ Además, São Paulo tiene la cuarta mejor vida nocturna



en el mundo, es considerada la única ciudad de América Latina en el ranking *Top 10 Major American Cities of the Future 2015/2016*,⁹ y también la primera de América Latina en el ranking de las metrópolis globales más influyentes en 2014. Aunque los datos son impresionantes y la caracterizan, la sensibilidad de los artistas fue buscar otra cosa, lo que se observa en una película de estructura simple: entre nubes, se presentan el nombre y el autor del trabajo; y, al final del fragmento, un cartel comenta el asunto. Los episodios tienen tiempos y estrategias distintas.

El director griego Angelopoulos fue a buscar la producción no siempre incógnita de los grafiteros que colorean la ciudad, y la coloca en paralelo con el esfuerzo salvacionista de un misionero evangélico que predica alucinadamente por sus calles. Todo ello, en un registro que mezcla la perspectiva de continuidad implicada en los escritos borrosos en las paredes y lo efímero del habla del pastor, que a su vez se asocia a la rapidez del paso del metro por la estación donde predica. Se trata de la búsqueda de perennidad del arte urbano frente a la huida de la predicación religiosa. Con ello, el griego Theo Angelopoulos, que murió meses después, explicitó el contraste de los tiempos vividos en la metrópolis.

“O Gato Colorido”, el siguiente trabajo filmado radicaliza esta prerrogativa al sumergirse en el universo más recóndito del Cementerio de Consolación en un Día de muertos. Este fragmento, en el que se filmaron en blanco y negro seres humanos, lápidas y tumbas, es una orquestación experimental frenética de las imágenes en movimientos y ángulos que dividen la pantalla con un gato negro filmado en color, que parece ser un



habitante fijo del lugar. Es impactante esta demostración dinámica de un reconocido lugar de reposo absoluto, enclavado en el centro de una ciudad nerviosa, “que nunca duerme”, como dice su eslogan, porque incluso allí, gracias a las artes de la composición, del movimiento y principalmente del montaje, el lugar de descanso se revela como un turbulento mosaico que extrae de un espacio lúgubre una vitalidad inesperada, a través de la percepción del canadiense Guy Máddin.

En el siguiente episodio vemos un grupo de indígenas que, usando ropa “convencional”, pasea por una mata densa hasta que descubrimos que se trata de un parque preservado dentro de la megaciudad, una sorpresa que desarma el cliché de selva de concreto. Este corto, “Tekora”, fue dirigido por el chileno-italiano Marco Bechis y, poco a poco, constituye para el espectador la naturaleza de esas otras miradas sobre São Paulo que buscan lo inusitado, lo casi imperceptible, lo impensable, en simultáneo con las informaciones que constan en nuestro catálogo de reconocimiento inmediato de las imágenes ligadas a las megalópolis. Aquí se busca la brecha –con un humor peculiar sobre lo que se considera naturalizado.

Lo anterior es lo que nos muestra el veterano Manoel de Oliveira en una de sus últimas realizaciones, llamada “Do Visível ao Invisível”, en la que explora la inmersión tecnológica contemporánea contrapuesta al impulso de comunicación humana. Dos hombres se encuentran en la calle y su conversación es sucesivamente interrumpida por llamadas de celular. La incomodidad es tal que ellos deciden conversar cara a cara con los celulares para que la comunicación sea posible. Pillados en medio del tráfico



intenso de la ciudad de São Paulo, en una situación urbana de circulación humana ininterrumpida, el recurso parece ser lo más eficaz para que los dos puedan, por fin, establecer la conversación deseada. Con humor, crítica e ironía fina, el episodio antecede al documental “O Ser Transparente”, en el que la brasileña Laís Bodanzky investiga el método de creación del venerable maestro japonés de teatro Yoshi Oïda. La película ejemplifica su método de transparencia en la actuación en el campo teatral, revelando al actor invisible, que presume el sofocamiento del actor a favor del personaje que él incorpora, añade la idea de la invisibilidad como un concepto valioso para el quehacer artístico y, también, lleva a la pantalla la presencia de las artes del espectáculo.

Aquí el cine comienza a proyectarse como metalenguaje que nace del deseo expresado en 1968 por el cineasta Pier Paolo Pasolini de filmar la vida del apóstol San Pablo en la periferia de una gran ciudad. En este sentido, el director Gian Vittorio Baldi, con trucos modernos de reconstitución y de pura invención, mezcla capoeira, ceremonias religiosas y niños jugando, basura y pobreza, para ilustrar la idea presentada de que la ciudad de São Paulo estaría lista para revelar la fuerza y la violencia de una realidad en transformación. Para esta ilustración fue elegido el barrio de Heliópolis, ubicado en el suburbio de la capital, con más de 100 mil habitantes. Así, el cine busca fuera de las miradas convencionales –y por mezclas bastante heterogéneas– lo que puede pasar desapercibido como historia y como intuición de un artista. La película se transforma en una obra estrictamente de ficción en la sección dirigida por la actriz y directora



portuguesa María de Medeiros. En este fragmento un joven camarero en un hotel de lujo sirve a varios clientes –siempre estamos tras su espalda, próximos a su bandeja, y participamos en escenas de voyeurismo, de soledad, de homosexualismo, de negociaciones matrimoniales e, incluso, de un improbable suicidio, siempre al servicio de los demás. Cuando por fin regresa a su casa, en su último gesto de solidaridad humana, su generosidad es reconocida por una extraña. La deshumanización laboral es el punto de ataque, motivado por los contrastes que recuerdan a São Paulo como “el revés del revés del revés del revés”, en la “dura poesía concreta de sus esquinas”, cantadas por el poeta.¹⁰ Curiosamente, éste es el único episodio que reproduce de forma directa el mundo del trabajo, aquí centrado en la creación artística.

Si consideramos el universo industrial y metropolitano donde se asientan los engranajes del capitalismo, veremos que las lecturas de estos cortos apenas tocan cuestiones políticas más profundas, y muestran cierto pudor por encararlas. Esta extrañeza es potencializada en “Kreuko”, una pieza experimental de teatro que, compuesta para la película, transita entre Thomas Mann y el elogio a la locura, en planos rápidos y arrojados, charlas deconstruidas, escenificación vigorosa y casi surrealista por los movimientos y la iluminación. De nuevo el arte, la vanguardia, araña las bases de concreto de la ciudad industrial, dinámica, nido de soledad. Una soledad que luego se agrupa en la sala de cine, donde un público selecto ve una película, pero no vemos lo que ven. Son ellos, la platea –otra mirada sesgada sobre la ciudad y sus afectos– el objeto del filme. Una película granulada que examina y analiza



el rostro de la audiencia, sus emociones y sus gestos; es decir, la cinta no es lo que está en la pantalla, sino quien la ve, como quiso mostrar en “O Tempo do Amanhã”, el director polaco Jerzy Stuhr, invirtiendo la clásica posición del espectador, ahora espectáculo para otras audiencias.

“Ver ou Não Ver”, este es el dilema de quien busca lo invisible. Su director, Wim Wenders, radicaliza la cuestión y se ocupa de una escuela para niños con deficiencias visuales específicas y que pasan por un entrenamiento que los habilita para, después, poder asistir a escuelas regulares, aprovechando su visión residual. Didáctica, humanista y apologética, la película establece una conexión directa entre nuestra dificultad de mirar el mundo a través de los ejemplos de quien no puede, por azar, hacerlo de manera apropiada. Por último, tenemos el episodio “Yerevan - O Visível”, donde Atom Egóyan acompaña a Leon Cakoff en una peregrinación *sui generis* por la capital armenia en busca de la historia de su abuelo, exponiendo fotos en la calle, hasta que alguien reconoce en esas a un amigo –y éste es el pretexto para hablar de las represiones al pueblo armenio, desconsideradas por la historia. Y así finaliza *Mundo Invisível*.

¿Por qué esta película me resulta tan entrañable? Porque podría estar situada en el campo de las observaciones tradicionales sobre una ciudad como São Paulo –radiante, hiperbólica en sus contrastes, expresiva en la desagregación de los individuos, en el discurso del victimismo, en mucho de aquello que se considera una vertiente de explicación del Sur Global y del poscolonialismo. Sin abusar de tales recursos, la cinta nos impone una São Paulo vibrante, llena de vida, con cuestiones cruciales apuntadas y

tratadas con la serenidad de un observador que, a la distancia, reverencia con una sonrisa su objeto.

Esta prerrogativa se diferencia bastante de la utilizada en una obra sobre la segunda megaciudad brasileña, Río de Janeiro. Se trata del tercer largometraje de la franquicia cinematográfica *Cities of Love*, creada por el productor francés Emmanuel Benbihy, realizada tras *Paris, Je T'Aime* (2006) y *New York, I Love You* (2008), esta vez filmada en Brasil con el nombre de *Río, Eu Te Amo* y estrenada en 2014. Fruto de la participación de un conjunto de directores nacionales y extranjeros, la película se diferencia de la obra paulista por trabajar exclusivamente con la ficción y por llegar rodeada de una estrategia de marketing particular. En las redes sociales se creó el movimiento #RIOEUTEAMO que divulgaba el proyecto, recogía recursos y promovía pequeñas acciones en diversas áreas. La página web llegó a contar con 1.3 millones de seguidores, revelando historias de gente desconocida que ama Río, y se llevaron a cabo actividades en el Instagram y hasta un *flash mob* con los grupos de la “Batalha do Passinho”¹¹ (una nueva forma de bailar el funk). En el mismo modelo de la película paulista, *Río, Eu Te Amo* contó con una constelación de estrellas, tanto detrás como delante de las cámaras: el surcoreano Im Sang-Soo; el australiano Stephan Elliot; el italiano Paulo Sorrentino; el norteamericano John Torturro; el mexicano Guillermo Arriaga; la libanesa Nadine Labaki; los brasileños Andrucha Waddington, Fernando Meirelles, José Padilha y Carlos Saldanha, además de Vicente Amorim, que realizó las transiciones entre





las historias, creando otros personajes y situaciones. Entre el reparto también conocido, se encuentran: Vanessa Paradis, Harvey Keitel, Vincent Cassel, Fernanda Montenegro, Emily Mortimer, Rodrigo Santoro, Jason Isaacs y Wagner Moura, entre otros. Es decir, una conjugación que se pretendía infalible, gestada por el aporte de capitales nacionales, a través de leyes de incentivo.

A diferencia de la película paulista, *Rio, Eu Te Amo* se enfoca en la explotación de algunos puntos turísticos de la “ciudad maravillosa”, reforzando ciertos clichés internacionalmente conocidos, aunque también exhibe un lado social más explícito, pero llevado por una narrativa bien convencional –se crearon personajes especiales que hacen la conexión entre los episodios, mezclados a las tramas principales.

El primer segmento, “Dona Fulana”, de Andrucha Waddington, muestra a una mujer en situación de calle que es encontrada por casualidad por su nieto, que la consideraba muerta. Ella le enseña las delicias de la libertad, circulando por el centro de la ciudad. En el segundo episodio, “La Fortuna”, el italiano Paolo Sorrentino muestra a una pareja de extranjeros de clase media alta cuya relación está en crisis, de vacaciones en esa megalópolis. La placidez de la urbe, la exposición al sol y la playa hacen que el marido lleve a cabo su plan de venganza contra la esposa represora. Por su parte, “A Musa”, de Fernando Meirelles, observa el día a día de un escultor de arena de la playa de Copacabana, cuyo esfuerzo no es valorado, lo que lo lleva a descubrir un nuevo tema amoroso para su trabajo. “Acho que Estou



“Apaixonado” es una relectura supuestamente autobiográfica del australiano Stephan Elliot, quien, de paso por el Festival de Río, se apasionó por su conductor. En el corto, un actor de prestigio que se encuentra aburrido se encanta por el Pão de Açúcar y decide escalarlo acompañado por su guía. Durante la puesta del sol, los dos se enamoran acompañados por la melodía de una cantante local, un “ángel de la guarda”. Huyendo de los clichés más obvios, en “Quando não há Mais Amor”, dirigido e interpretado por John Turturro, él y la actriz Vanessa Paradis van a la romántica isla de Paquetá, en el fondo de la Bahía de Guanabara, para exponer, de forma delicada y musical, el ritual de despedida de una pareja. Paquetá está inscrita en la tradición literaria brasileña por ser el lugar de la acción principal de la novela “A Moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo, lanzada en 1844, primera ficción romántica brasileña. Contraponiéndose a esta tradicional historia de amor, el segmento opera en sentido opuesto: del reencuentro por la separación. Guillermo Arriaga nos lleva al mundo de las peleas clandestinas en “Texas”, mostrándonos un luchador sin un brazo debido a un accidente en el que su esposa, la bella modelo María, pierde la capacidad de andar. El joven ahora necesita dinero para la cirugía de la esposa, y sólo le queda considerar la propuesta casi inmoral de Gringo, un luchador extranjero. Se trata de un casi melodrama que contrasta con el próximo episodio, “Vidigal”, lleno de malicia e ironía, dirigido por el surcoreano Im Sang-Soo. En ese episodio, el camarero Fernando está enamorado de Isabel, quien trabaja como prostituta para mantener a

su hija. Fernando quiere conquistar su corazón, literalmente..., porque es un vampiro que se reúne con los demás en una batucada bajando la favela. Esto es lo opuesto al clima de sensibilidad y ligereza del “Theatro Municipal do Rio”, donde una pareja de bailarines se prepara para presentarse en el escenario, en el episodio “*Pas de Deux*”, dirigido por Carlos Saldanha. Tras bastidores, la pareja anuncia su separación, y su reencuentro se da en escena abierta, entre pasos delicados de danza y sombras que se proyectan en la pantalla. Esta sutileza es quebrada en “*Inútil Paisagem*”, de José Padilha (director de *Tropa de Élite* y *Robocop*), fragmento referido directamente a la canción de Tom Jobim, célebre compositor brasileño. Conocido internacionalmente por sus bellezas naturales, que juntan playa, montaña y bosque, Río de Janeiro es visto como un “paisaje de ocio”, en una proyección de imaginarias fantasías eurocéntricas. Sin embargo, el episodio desautoriza esta lectura cuando opone un audaz deportista en “*Parapente*”, flotando sobre la belleza de la ciudad y reclamando sus desvíos y su violencia al propio Cristo Redentor. De tan contundente, este episodio fue muy criticado por la Iglesia católica, que lo llamó irrespetuoso y ofensivo, en una polémica que sirvió mucho a la divulgación de la película. Por último, en el episodio “*O Milagre*”, un niño de la calle pide y consigue la intervención de un célebre actor que está filmando en la ciudad, con el propósito de hacer que su deseo sea atendido por el propio Dios –obvio, el actor lo logra, usando un pequeño truco. Así se cierra el ciclo de las historias por donde desfilan otros personajes, que promueven la conexión entre los episodios.





En secuencias cortas, esos personajes amplían el mosaico de situaciones atribuidas a esta urbe y a sus habitantes y visitantes, lo que da por resultado un panel bien dinámico del *way of life* carioca.

Tras haber presentado los dos filmes, nos corresponde ahora reflexionar sobre qué significado tienen en la composición de una idea cinematográfica de Brasil, revelada en esos dos polos casi opuestos. El primero, una ciudad grande pensada como un colectivo fragmentado, sin costuras aparentes, sin puntos de contacto, donde el trabajo es el resorte social poco visible, casi subterráneo, y donde algunas manifestaciones artísticas surgen como escudo posible contra la alienación, la soledad y la desesperación. El formato esencialmente documental de los episodios nos remite a tópicos densos como la invisibilidad, la exclusión, la alienación y la incomunicación, en una fractura social demostrada en la impersonalidad de las relaciones, en la transitoriedad de los acontecimientos, en la incompletitud de las narrativas. Además, también se valoran otros aspectos y la imprevisibilidad de algunas situaciones (indios en un bosque urbano, jóvenes afectivamente cuidados en sus necesidades especiales, actores buscando la transparencia de sus valores esenciales, la búsqueda de la memoria, el deseo de historia; todos ellos rasgos latentes de un proceso que bordea una sociedad marcada por el capitalismo en su relación colonial con el mundo). Si tales esfuerzos o particularidades aquí son invisibles, también es casi invisible en la película la marca del capitalismo donde se asienta. Al final, al menos para nosotros los brasileños, en nuestra fantasía de integración, la ciudad de São Paulo es lo que más está asociado a una idea de primer mundo, de país en desarrollo, de Norte Global.



Con relación a la segunda megaciudad, en *Río, Eu Te Amo* podemos referirnos al mensaje dado por los productores en la presentación del libro homónimo, en el que se habla sobre la franquicia:

Nuestro futuro es urbano. Hoy más de la mitad de la población mundial ya vive en las grandes ciudades, lo que en los próximos años aumentará [...] y nuestras ciudades encuentran grandes desafíos por delante: medio ambiente, superpoblación, estilos de vida individualistas y competitivos. [...] Creemos que el arte y la creatividad pueden desempeñar un papel activo en el desarrollo urbano si creamos movimientos que inspiran actos de amor dentro de sus comunidades. [...] ¿Qué mejor manera de empezar a hablar sobre el urbanismo que enamorarse de nuevo de nuestras propias ciudades?¹²

Esta especie de manifiesto revela bien el concepto de la película: valorar dramáticamente las ciudades seleccionadas para reforzar una cierta percepción positiva sobre ellas. En el caso de Río, nada muy difícil, si consideramos su posición en el ranking nacional de urbes representadas en el cine.

Río todavía preserva su aura romántica por fuerza de su imponente y particular geografía (que congrega montaña, playa y bosque), de su importancia política en la historia del país (por haber sido capital de la Colonia, del Imperio y de la República durante casi dos siglos) y de los equipamientos urbanos y culturales que ofrece. También, preserva su aura porque



alberga importantes conglomerados de empresas de medios de comunicación, petróleo e industria naval, sostenidos por el segundo mayor PIB del país. Río es una ciudad global marcada por su intenso capital cultural, identificado y reconocido nacional e internacionalmente, aunque, en lo histórico, marcado por el fardo del colonialismo y las desigualdades oriundas del proceso de acumulación de un capitalismo periférico, por el cual se ven crecer los índices de exclusión social, marginalidad y violencia.¹³

En *Río, Eu Te Amo* se localiza con precisión sus puntos de referencia: el Pão de Açúcar, la playa de Copacabana, los arcos de Lapa, el bosque de Tijuca, Santa Teresa, el centro de la ciudad, y valora cada uno en un eslabón, reforzando la idea de una megalópolis llena de atractivos naturales y monumentales, de un repertorio conocido. También amplía la seducción emocional propiciada por la ficción, en la que un desenlace, normalmente conciliador y de fondo moral, atenúa los conflictos exhibidos.

De común, las dos películas hablan de movilidad urbana, influencias religiosas sobre la masa de ciudadanos, la rarefacción de la observación sobre el mundo laboral (¡tenemos dos camareros, uno en cada historia!) y la ausencia absoluta de la violencia institucional que hoy sitúa a Brasil en la cima de los países donde más se atenta contra los derechos humanos. Esta lectura está ausente de las dos películas y es un indicio de que esas ciudades en el cine, en ambos casos, son inevitablemente ideológicas, sofocando



la percepción de mayores conflictos sociales en nombre de una espectacularidad compuesta para un público medio y horizontalmente expresivo y conservador, con una sensibilidad embotada por las narrativas que fluyen y facilitan la “gran imaginación” unificadora del cine.

En este sentido, consideramos que no hay películas malas, sino analistas distraídos que no saben extraer de esos discursos audiovisuales lo que se esconde detrás de las imágenes y los sonidos, fundamentos, conceptos y propósitos. En nuestro caso específico, el intento de fusionar las miradas del Norte y del Sur sobre la misma realidad reveló un campo imaginario difuso, acrítico, sometido a las perspectivas del mercado cinematográfico actual, al nicho intelectual o al placer de las grandes audiencias.

Para quien no comprendió la lección, recomiendo otras dos películas más articuladas e impactantes, que muestran una cara más dura de lo que sería el Sur Global, cintas que probablemente ya están disponibles para compra online. Para Río, *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (2010), dirigida por José Padilha, y para São Paulo, la película *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé.

La primera ocurre en Río de Janeiro y es continuación de *Tropa de Elite: Missão Dada é Missão Cumprida* (2007), película que recibió el Oso de Oro en el Festival de Berlín en 2008. La película tuvo gran repercusión en Brasil porque antes de llegar a los cines se filtró al mercado pirata e internet. Sin embargo, fue por su temática que generó enorme polémica, y fue señalada, incluso, de fascista, por “glamourizar” los métodos de tortura de policías contra bandidos y favelados. En esta cinta, situada en 1997, para



cuidar la visita del Papa Juan Pablo II a Río, el capitán Nascimento tiene que enfrentar a criminales, traficantes y la corrupción existente en la policía, mientras busca un sustituto para cuando deje la corporación. La elección se da entre dos policías amigos del Batallón de Operaciones Especiales de la Policía Militar (BOPE), la tropa de élite incorruptible del título.

En el caso de *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro*, la acción ocurre ocho años después de la primera, con el capitán Nascimento más maduro, ahora enfrentando los conflictos entre policías y las milicias de Río de Janeiro, con la intermediación de los diputados y los concejales corruptos. Las milicias son organizaciones criminales formadas principalmente en favelas, que se mantienen con el dinero extorsionado a la población (por la explotación clandestina de gas, televisión por cable, máquinas tragaperras, etcétera). Por lo general, están formadas por policías, guardias municipales, bomberos, militares y otras categorías quienes usan armas. En la película, seguridad pública y política están a la orden del día, entre rebeliones en cárceles, financiamientos ilícitos de campañas electorales y un problemático muchacho adolescente. En el año del lanzamiento, la película se convirtió en la más vista de la historia del cine brasileño, y fue electa como candidata al Oscar en la categoría a mejor película extranjera. Es un filme que marcó época por su temática actual, incluso hoy todavía se le menciona en la pauta de noticias cuando se investiga la relación de las milicias cariocas con la familia del Capitán Presidente, la corrupción en la policía, los aciertos judiciales para que se sofoquen los escándalos nacionales o el papel de los medios en toda esta desinformación. Es una película-denuncia



del sistema que se fortalece más allá del tráfico, con conexiones insospechadas y naturalizadas dentro del campo político.

Por su parte, *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, muestra refugiados recién llegados a Brasil que ocupan, junto con un grupo sin techo, un edificio abandonado en el centro de São Paulo, en una tensión permanente frente a la amenaza de desalojo y la acción violenta de la policía, que se desarrolla en medio de sus dramas personales. Creación colectiva del Frente de Lucha por Vivienda (FLM), del Grupo Refugiados e Inmigrantes Sin Techo (GRIST) y de la Escuela de la Ciudad, la película presenta una estructura de mosaico, encargándose de muchos hilos narrativos que se unen en el enfrentamiento de una situación insegura y caótica, con remisiones a material de archivo que ilustra la vida de los inmigrantes africanos y latinoamericanos que puntúan la trama, junto con los brasileños de la ocupación. Pensado casi como un instrumento de persuasión, el largometraje se pone al servicio de una causa y se convierte en un instrumento de lucha por una cuestión decisiva hoy: el derecho a la vivienda.¹⁴ Al oscilar entre el registro documental y la fantasía de la ficción, *Era o Hotel Cambridge* monta su argumentación cinematográfica con las tintas de una desamparada desterritorialización, un frenético enfrentamiento y una necesaria resistencia bajo el mote de que “somos todos refugiados”.

Estas dos películas son un contrapunto productivo a las dos primeras, por sumergirse más profundamente en las cuestiones que hoy afectan

Brasil y a los brasileños. Además, evidencian esta innegable convivencia entre modelos distintos de expresión de la vida en sociedad, cabales en los inmensos territorios imaginarios del Sur Global, recuperando diálogos inaccesibles sin el poder del arte.

Porque Brasil se aprende poco a poco, y no siempre es fácil comprenderlo.



Notas



1. Naiara Galarraga Gortázar, “El caótico inicio de gobierno de Bolsonaro”, *El País*, abril 14, 2019, consultado el 23 de abril 2019. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/13/politica/1555170195_027248.html?rel=mas.
2. Lauro Jardim, “Imagem do Brasil no exterior está péssima”, *O Globo*, mayo 26, 2019, consultado el 27 de mayo de 2019, 6. <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/imagem-do-brasil-no-externo-esta-pessima-diz-pesquisas-sob-dilmatemer-era-pior.html>
3. Retomados después de más de un mes de tribulaciones jurídicas con el Tribunal de Cuentas de la Unión, que sonaron como amenaza al sector. Ver Ancine, Agência Nacional do Cinema, “Ancine volta a operar normalmente após novo Acórdão do tcu”, consultado el 24 de mayo de 2019. <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-volta-operar-normalmente-ap-s-novo-ac-rd-o-do-tcu>
4. Ver Bruno Villas, “Presidente De ibge Exonera Diretor De Pesquisa E Abre Crise”, *Globo*, mayo 6, 2019, consultado el 24 de mayo de 2019. <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2019/05/06/presidente-do-ibge-exonera-diretor-de-pesquisa-e-abre-crise.ghtml>
5. El Fondo Sectorial del Audiovisual (FSA) es un fondo destinado al desarrollo articulado de toda la cadena productiva de la actividad audiovisual en Brasil. El FSA es una categoría de programación específica del Fondo Nacional de Cultura (FNC), creado por la Ley nº 11.437, del 28 de diciembre de 2006, y regulado por el Decreto nº 6.299, del 12 de diciembre de 2007. Es un marco en la política pública de fomento a la industria cinematográfica y audiovisual



- en el país, al innovar en cuanto a las formas de estímulo estatal y al alcance de su actuación. Esto es porque el FSA contempla actividades asociadas a los diversos segmentos de la cadena productiva del sector –producción, distribución/comercialización, exhibición, e infraestructura de servicios– mediante la utilización de diferentes instrumentos financieros, tales como inversiones, financiamientos, operaciones de apoyo y de ecualización de cargas financieras. Ver Fundo Setorial do Audiovisual, consultado el 24 de mayo de 2019. <https://fsa.ancine.gov.br/?q=o-que-e-fsa/introducao>
6. Ver United Nations, “World Urbanization Prospects - Population Division - United Nations”, United Nations, consultado el 19 de marzo de 2019. <https://population.un.org/wup/Country-Profiles/>
 7. Ver United Nations, “World Urbanization Prospects ...”, consultado el 19 de marzo de 2019. <https://population.un.org/wup/Publications/>
 8. Ver Portal da Indústria, “CNI - Perfil da Indústria nos Estados”, consultado el 24 de mayo de 2019. <http://perfildaindustria.portaldaindustria.com.br/estado/sp>
 9. Ver “Las 10 ciudades con mejor vida nocturna”, CNN, consultado el 3 de mayo de 2019. <https://cnnespanol.cnn.com/2014/09/23/las-10-ciudades-con-mejor-vida-nocturna/>
 10. Ver Portal da Indústria.
 11. Surgido en las favelas cariocas, el paso de baile explotó en 2008 en la periferia de Río de Janeiro. Esta nueva forma de bailar el funk, es la manifestación cultural carioca más importante de los últimos diez años. El documental

La Batalla del Pasillo, dirigido por Emilio Domingos, acompaña de cerca este fenómeno y muestra la evolución de esa cultura.



12. Traducción propia, “Nosso futuro é urbano. Hoje mais da metade da população mundial já vive nas grandes cidades, o que nos próximos anos só irá aumentar [...] e nossas cidades encontram grandes desafios pela frente: meio ambiente, superpopulação, estilos de vida individualistas e competitivos. [...] Nós acreditamos que arte e criatividade podem exercer um papel ativo no desenvolvimento urbano se criarmos movimentos que inspirem atos de amor dentro de suas comunidades. [...] Que maneira melhor de se começar a falar sobre urbanismo do que se apaixonar de novo por nossas próprias cidades?”. Pedro Butcher, Rio, Eu Te Amo: 11 Directores em Ação (Rio de Janeiro: Gryphus, 2015), 16.
13. Antonio Carlos (Tunico), “La tercera margen del Río”, en Catálogo de la Muestra “Río de Janeiro en el cine”, curaduría de Alexandre Guerrero, Caja Cultural, febrero, 2011.
14. Eduardo Escorel, “Era el Hotel Cambridge - una película extraordinaria”, Revista Piauí, marzo 30, 2017, consultado el 23 de abril de 2019. <https://piaui.folha.uol.com.br/era-o-hotel-cambridge-um-filme-extraordinario/>



Bibliografía

- Amancio, Tunico. "A Terceira Margem do Rio". En *Catálogo da Mostra "O Rio de Janeiro no cinema"*, compilado por Alexandre Guerreiro, 7-14. Río de Janeiro: Caixa Cultural, 2011.
- Ancine, Agência Nacional do Cinema. "Ancine Volta a Operar Normalmente Após Novo Acórdão Do TCU". Consultado el 24 de mayo de 2019. <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-volta-operar-normalmente-ap-s-novo-ac-rd-o-do-tcu>
- Butcher, Pedro. *Rio, Eu Te Amo: 11 Diretores em Ação*. Río de Janeiro: Gryphus, 2015.
- Escorel, Eduardo. "Era o Hotel Cambridge - um filme extraordinário". *Revista Piauí*, marzo 30, 2017. Consultado el 23 de abril de 2019. <https://piaui.folha.uol.com.br/era-o-hotel-cambridge-um-filme-extraordinario/>
- Gortázar, Naiara Galarraga. "El caótico inicio de gobierno de Bolsonaro". *El País*, abril 14, 2019. Consultado el 23 de abril de 2019. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/13/politica/1555170195_027248.html?rel=mas
- Jardim, Lauro. "Imagem do Brasil no exterior está péssima". *O Globo*, mayo 26, 2019. Consultado el 27 de mayo de 2019. <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/imagem-do-brasil-no-exterior-esta-pessima-diz-pesquisa-mas-sob-dilmatemer-era-pior.html>
- Portal da Indústria. "CNI - Perfil Da Indústria Nos Estados". Consultado el 24 de mayo de 2019. <http://perfildaindustria.portaldaindustria.com.br/estado/sp>



- United Nations. "World Urbanization Prospects - Population Division - United Nations". Consultado el 19 de marzo de 2019. <https://population.un.org/wup/Publications/>
- _____. "World Urbanization Prospects - Population Division - United Nations". Consultado el 19 de marzo de 2019. <https://population.un.org/wup/Country-Profiles/>
- Villas, Bruno. "Presidente De ibge Exonera Diretor De Pesquisa E Abre Crise". *Globo*, mayo 6, 2019. Consultado el 24 de mayo de 2019. <https://valor.globo.com/brasil/noticia/2019/05/06/presidente-do-ibge-exonera-diretor-de-pesquisa-e-abre-crise.ghtml>

Filmografía

Era o Hotel Cambridge, dirigida por Eliane Caffé (2016; Brasil, Aurora Filmes/Tu Vas Voir Production). Color, 99 min.

Mundo Invisível, dirigida por Renata Almeida (2010; Brasil, Edições Cine-Clube de Avanca). Color, 93 min.

Rio, Eu Te Amo, dirigida por varios directores (2014; Brasil, RioFilme/Bossa Nova Films/Cospiração Filmes Entretenimiento Ltda/Empyrean Pictures). Color, 110 min.

Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro, dirigida por José Padilha (2010; Brasil, Globo Filmes/Zazen Produções/Feijão Filmes/RioFilme). Color, 115 min.



II.
SENDAS E ITINERARIOS



Güeros (2014).

Un recorrido por la Ciudad de México

Véronique Pugibet

El cine mexicano contemporáneo se ha centrado, por razones candentes, en el cine de la frontera, de la violencia o del narcotráfico (ambos íntimamente ligados). Estas producciones fílmicas reflejan las crisis sociales y económicas que atraviesa el país. Sin embargo, coexisten con otros géneros más íntimos, sean dramas (*El ombligo de Guie'dani* [2019], de Xavi Sala, y *Te prometo anarquía* [2015], de Julio Hernández Cerdón) o comedias (*Leona* [2018], de Isaac Cherem, y *Las niñas bien* [2019], de Alejandra Márquez Abella). En este cine la gran capital puede ocupar un lugar privilegiado y volverse, incluso, protagonista de dichas películas y no sólo simple escenografía. Al respecto, André Gardies considera justamente que el espacio narrativo:

Constitutivo del lenguaje cinematográfico, y bajo la condición de no reducirlo a su simple dimensión de geografía física, no puede ser limitado a una simple función de auxiliar o de circunstancia de la acción. Al contrario, se revela como un componente mayor del relato fílmico, tanto a nivel diegético como a nivel narrativo.¹

Una de las características de estos dramas, comedias e incluso documentales ubicados en la megaurbe es que pueden abordar de manera transversal los aspectos antes mencionados: violencia, narcotráfico, corrupción, desigualdades sociales y otros más. Asimismo, pueden privilegiar determinados espacios como La Merced en *Plaza de la Soledad* (2015), de Maya Goded; la colonia Roma en *Roma* (2018), de Alonso Cuarón, o Polanco, Coyoacán y Las Lomas en *Las niñas bien* y *Leona*, así como micro espacios como los de *La camarista* (2019), de Lila Avilés; también, una privada en *La Zona* (2007), de Rodrigo Plá, y macro espacios como los que despliegan *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, o *Güeros* (2014), dirigida por Alonso Ruizpalacios.

Esta última película, una *road movie* por la Ciudad de México, ofrece al espectador la posibilidad de recorrer múltiples colonias que los propios habitantes de la extensa megaurbe desconocen por ser tan variadas y alejadas las unas de las otras, a través de una especie de viaje iniciático. Quizá también se pueda atribuir el desconocimiento referido a la falta de tiempo, de curiosidad, de recursos, al miedo o quizás a que representan espacios simbólicamente prohibidos y fuera de alcance. Dichos lugares son, a la vez, muy representativos de una historia y de un tejido social observables mediante el filtro de la poética urbana² y del realismo social.

Sinopsis

Güeros (2014), ópera prima de Alonso Ruizpalacios, relata la llegada de Tomás a casa de su hermano mayor, Sombra (Federico), en la Ciudad



de México, ya que su madre en Veracruz “no puede más con él”. La irrupción de Tomás en la vida de Sombra y su *roomate* Santos crea una dinámica nueva en su vida aburrida, ya que por la huelga de la UNAM se pasan los días sin hacer nada. Juntos, inician un viaje por la ciudad tras las huellas de Epigmenio Cruz, un legendario músico quien “hizo llorar a Bob Dylan” y al que escuchaban de niños porque era el ídolo de su papá. En cada etapa de su odisea, surgirán micro relatos.

Ruizpalacios retrata a “antihéroes” en la gran Ciudad del México contemporáneo. En efecto, los personajes de *Güeros* están fuera del sistema: no están en la huelga (“estamos en huelga de la huelga”),³ ni van a clases extra muros, ni consideran ser esquirols, viven en la pura “güeva”. Ni siquiera salen, no tienen objetivo como lo expone Sombra: “¿para qué vamos a salir si al rato vamos a regresar?”. Incluso Epigmenio Cruz, al que buscan y admiran, es un músico fracasado.

El filme empieza con una ruptura respecto del espacio-hogar, ya que la madre manda a Tomás a la Ciudad de México con el hermano, y rompe los lazos familiares en un largo plano secuencia. Los planos en picado y detalle del departamento desatendido reflejan la sensación experimentada por Tomás al descubrir una vivienda caótica al igual que sus inquilinos. El director filma este interior encerrado de manera fragmentaria mediante unos primeros planos que le confieren, a pesar de todo, cierta poesía: la de lo cotidiano. Pronto dejarán ese lugar inhospitalario al borde del colapso para empezar su odisea salvadora. De esta manera, el coche se volverá finalmente su nuevo hogar protector.



Una *road movie*

Por ser cada día una ciudad más extensa y por haber rebasado los límites de la urbe para convertirse en megaurbe, *Güeros* se presta para interpretarse como una *road movie*. No deja de recordar de cierta manera *Los caifanes* (1967), de Ibañez Díez-Gutiérrez, otro filme de este género que se desarrolla en la Ciudad de México de hace unos cincuenta años, que ya ponía de realce los contrastes entre clases sociales, modales, lenguaje y espacios. En *Güeros* los protagonistas emprenden “una especie de cruzada en busca de Epigmenio Cruz por toda la ciudad [...] es una *road movie* que ocurre completamente adentro de la ciudad como si fuera un país, por eso está dividida por zonas”.⁴ La perspectiva del director se opone al punto de vista de Thierry Paquot:

Raros son los cineastas que se aventuran más allá del centro urbano: ¿quién entre ellos filma el *edge-city*, la *gated community*, los condominios horizontales,⁵ la residencia video protegida, la *global city* o la megalópolis? Prefieren el *downtown* con sus torres espectaculares por las vistas que ofrecen sobre el conjunto de la trama metropolitana o el barrio histórico, cargado de nostalgia, de acento popular y callejones sinuosos.⁶

Justo a Ruizpalacios le interesa revelar la globalidad de la ciudad extensa y por lo tanto no privilegia un único aspecto. En *Güeros* el género cinematográfico de la *road movie* pone de relieve el palimpsesto ofrecido por la



Ciudad de México en una lógica espaciotemporal. Son varias las características de este género según Walter Salles.⁷ Entre ellas destaca que el argumento es sostenido narrativamente en algún tipo de expedición o viaje: los personajes y el cineasta se desplazan de forma constante, de ahí la importancia de un medio de locomoción. En efecto, los personajes circularán por todo tipo de zonas y colonias que conforman la megalópolis. De esta manera la cámara se mantiene al unísono con los personajes que están en continuo movimiento. La *road movie* tiende, por lo tanto, a ser impulsada por una idea de inmediatez que no difiere mucho de la película documental. Cabe recordar que el movimiento no es meramente geográfico, ya que puede ser un periplo hacia uno mismo o una posibilidad también de descubrir al otro; en fin, constituye una experiencia iniciática. Asimismo, los protagonistas de este tipo de cintas suelen estar unidos ya sea por relaciones fraternales, filiales o románticas, de manera que llega a ser una película coral.

La *road movie* de Tomás

El primero en iniciar un viaje, que en este caso podríamos calificar de “larga distancia”, es Tomás, el más joven, ya que recorre una gran distancia formal y simbólicamente (en el autobús empieza ya a “devorar” el paisaje). En efecto, abandona Veracruz, sinónimo de provincia, para ir a la capital (“te voy a mandar a la ciudad”). ¿Y por qué Ruizpalacios escogió Veracruz? Según el director simboliza un lugar muy romántico y, además, necesitaba para la coherencia narrativa que la película empezara afuera creando así la sensación de que uno entraba al laberinto que representa la Ciudad de México. De esta manera, se ofrece al público la posibilidad de percibir la urbe a través de la mirada de Tomás en particular.





El punto de vista de Tomás. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.

Se arma entonces una especie de rompecabezas visual progresivo para empezar a resolver los enigmas de una especie de juego de pistas, mediante unos dibujos de estilo *naif* con insertos (sur/poniente/Ciudad Universitaria [punto central de sus andanzas y motivo de su encierro en casa]/centro/oriente) que permiten ubicar las andanzas de los protagonistas. A nivel narrativo, estos dibujos son obra del propio músico y una de las últimas secuencias ocurre precisamente en “su” cantina con un picado y primer plano del casete junto a la mano de Sombra y la de Epigmenio Cruz encima de un dibujo inacabado, que simboliza el fracaso del encuentro y de la vida del propio músico.

Palimpsesto y *road movie*

Por otra parte, hemos de tener presente que el cine mantiene una relación privilegiada con la ciudad a tal punto que “más que cualquier otro arte (¡fuera de la arquitectura, pero es una tautología!) ha cambiado de manera definitiva nuestra mirada sobre la ciudad. [...] el cine le ha dado de forma simultánea una cara a esta ciudad,⁸ ha grabado sus mutaciones y poblado nuestro imaginario de instantáneos persistentes, incluso eternos”.⁹

La narración fílmica ofrece unos retratos claves de la metrópoli y pone de relieve sus contradicciones, sus disparidades y, a la vez, el hechizo que ejerce. ¿Qué tipo de cartografía nos brinda el director? Según Jean-Louis Comolli: “En el cine, la ciudad habita la ciudad. Se descompone y se recompone en una serie de capas, de planos de lectura, de niveles de sentido, de collages de fragmentos y de momentos que hacen de ella un texto o, mejor,



una sucesión, una suma de textos superpuestos –un palimpsesto–”.¹⁰ Güeros refleja este palimpsesto a través de la acumulación de ambientes distintos que van encadenándose y sobreponiéndose.

Por último, el espejismo cinematográfico estipulado por André Bazin y Christian Metz alimenta la impresión de realidad propia del cine. De manera que la visión de la Ciudad de México proporcionada por Ruizpalcios va a ser recibida implícitamente por los espectadores como real y unos elementos específicos, como lo veremos a continuación, contribuyen a ello.

¿Qué función cumple la megaurbe en esta *road movie*? ¿De qué recursos fílmicos se vale el director para este viaje iniciático por este gran espacio urbano? Distinguiremos en un primer tiempo una dimensión poética, retomando el concepto de *poética urbana* desarrollado por Pierre Sansot y, en un segundo tiempo, otra de índole realista. Finalmente, ¿cómo se establece el límite entre ficción y documental? A estas preguntas intentaremos responder al analizar la película.

La poética urbana

Sansot considera que para acercarse a la ciudad y sus habitantes deben hacerse largos trayectos que conducen en última instancia al hombre. Su amplio estudio respecto de los trayectos urbanos pretende, gracias a una escrupulosa observación del investigador de a pie, “obligar” a la urbe a que revele lo que no enseña a primera vista. Lo que le importa más allá del entendimiento de los fenómenos es la poesía del simple habitante de este espacio, no tanto la sociedad sino sus intersticios; las formas sensibles de la vida social.



El cine se presta perfectamente a esta obligación de revelar lo que uno no ve a primera vista en el espacio urbano, ya que se focaliza en determinados aspectos seleccionados por el autor de la obra y éstos cobran determinado sentido. ¿De qué manera se manifiesta en *Güeros* esta poética?

El formato de *Güeros*, casi cuadrado (4:3), suele ser considerado como el marco perfecto para “encapsular” a una persona. En efecto, el director se complace en retratar a sus personajes en primeros planos con poco fuera de campo. Por otra parte, la fotografía en blanco y negro atemporal es llamativa. Con frecuencia alternan planos detalle y primeros planos de objetos (cenicero, taza, casete, etcétera) y retratos devolviéndoles gracia, fuerza y majestuosidad. De esta manera ofrecen una dimensión poética a los detalles de lo cotidiano y habitualmente insignificante; esos pequeños elementos rutinarios que Philippe Delerm suele desmenuzar en su prosa.¹¹ Incluso los edificios reflejados en un charco de agua (elemento estético, pero inútil en cuanto a la narración) o una vista borrosa sobre la ciudad a través de la ventana sucia del departamento le confieren a la cinta una dimensión poética por revelar como lo señala Sansot,¹² perspectivas inesperadas. A estos planos, se sustituyen otros de interiores sofocantes, como el coche o el abismo de la escalera del edificio en la escapatoria inicial. En las secuencias filmadas en cámara fija, al inicio, retratan a los personajes ociosos en su departamento o al pie de su edificio (imagen tópica de jóvenes desocupados en los suburbios de las urbes) y contrastan con la segunda parte en que se utiliza una cámara al hombro que dinamiza la búsqueda por la ciudad. La secuencia del ataque de pánico que empieza





en el departamento termina en el coche y hubiera podido provocar cierto malestar, ya que el espectador sigue el punto de vista de Tomás, pero es suavizada por la caída de unas plumas, rozando lo real maravilloso. Hace eco con la pesadilla a cámara lenta de Pedro en *Los Olvidados* (1950), de Luis Buñuel. Sin embargo, el coche, vehículo característico de la *road movie*, no elimina la captación de detalles ya que el cineasta es quien determina los “intersticios” que ver.

Michel Chion¹³ estima que una película es una sinfonía audiovisual y en *Güeros* se destacan varias dimensiones sonoras poéticas. En efecto, la poesía ocupa un espacio importante, ya sea declamada por la radio o los versos de Rainer Maria Rilke recitados en el zoológico. Por otra parte, Sombra le habla a Epigmenio Cruz en nombre de todos los poetas, de alguna manera: “Mi papá decía que, si el mundo era estación de trenes y la gente los pasajeros, los poetas no son los que se van, sino los que se quedan viendo los trenes partir. Eso pensaba cada vez que mi papá escuchaba tu voz rota, porque tú eres de los que se quedan viendo los trenes partir”. Pero su declamación no convence al viejo músico, quien se queda encerrado en su mutismo –el colmo para un cantante–, en una casi muerte en vida. El espacio urbano acoge entonces esta transmisión poética inesperada y hasta se vuelve fuente de inspiración.

Respecto de la música, los boleros de Agustín Lara constituyen un claro homenaje al compositor veracruzano (Tomás y su hermano son oriundos de Veracruz) y ofrecen espacios de tranquilidad y paz al espectador. Se destacan “Farolito” en la secuencia nocturna del centro y una especie de *leitmotiv*, “Azul”, interpretado muy suave y sensualmente por Natalia





Poesía visual. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.



Lafourcade y que ritma diversos extractos apacibles en la ciudad. Ese tema musical interpretado también por Toña La Negra (un guiño al color “prieto” de Sombra), acompaña la llegada de Tomás al departamento de Sombra. Al principio, mientras están sentados sobre el coche sin hacer nada, se escucha en *off* “Veracruz”, interpretado por Agustín Lara, estableciendo una clara conexión con la llegada de Tomás. En cambio, siempre que los protagonistas escuchan el casete de Epigmenio Cruz, el espectador sólo puede oír el estiramiento de la cinta, o la voz de los personajes, o sonidos exteriores, o bien un silencio absoluto. Mientras tanto, los primeros planos de sus caras asombradas y conmovidas invaden la pantalla, picando la curiosidad del espectador. La presencia/ausencia del músico y su obra, motivo de la *road movie* constituyen una especie de metonimia musical poética. En lugar de proponer música rock (música propiamente urbana) como era de esperarse por el estilo musical de Epigmenio Cruz, el director ofrece unos boleros e incluso, de manera muy cómica por el desfase, se escucha una canción de Juan Gabriel, “Hasta que te conocí”, lo que crea una *mise en abyme* puesto que es justamente el momento cuando “conocen” por fin al músico en su pulquería.

En cuanto a la propia banda de sonido, el director desarrolló un sonido específico para identificar y cartografiar cada zona de la ciudad, incluyendo Veracruz con un viento omnipresente, así como el viento característico de la zona seca de Texcoco.¹⁴ Por otra parte, esta misma banda sonora se vuelve confusa, a veces incluso inaudible, al igual que los sonidos urbanos que parecen “asaltar la pantalla”. Así durante el memorable



ataque de pánico, el sonido se vuelve sobre significativo al ampliarse y termina en una auténtica cacofonía, recalcando el estado mental crítico de Sombra. Cuando paran voluntariamente el coche en medio del periférico, los cláxones los aíslan (reforzando la imagen visual) e invaden el espacio sonoro de manera absoluta, con desarmonía. En ese momento el volumen disonante elevadísimo pone de relieve el anonimato y el caos urbano. La ciudad le da entonces a Ruizpalacios una gran libertad de creación, le permite experimentar sonidos desde una saturación total hasta una ausencia absoluta de sonido.

Ahora bien, cabe mencionar otros elementos intrínsecos que participan de esta poética urbana. La naturaleza que se opone por antonomasia a la ciudad cobra un valor específico en nuestro corpus al irrumpir inesperadamente en la metrópoli. Los protagonistas de *Güeros*, tras un asalto, se encontrarán de manera insólita en medio de una huerta en Santa Fe/Cuajimalpa, identificable en el fondo por el emblemático edificio “Pantalón” (símbolo de una zona pudiente con su centro comercial elegante, sus torres, unas privadas diseminadas, la UAM Cuajimalpa y la Universidad Iberoamericana) al pie de unas barrancas. Los planos detalles de una hoja con gotas de rocío, acompañados por el ruido de un riachuelo y una música tropical extradiegética, no dejan de recordar Veracruz, su “lugar” de origen. En esta escena casi onírica, tras el shock emocional, Tomás va caminando a cámara lenta en medio de la parcela, especie de Edén imprevisible en la ciudad. “Asistimos a una de las posibles figuras de lo maravilloso urbano”¹⁵ cuando en la ciudad brota la primavera o irrumpe la naturaleza, como aquí.



Tomás, asombrado, no acaba de comprender en efecto esta otra faceta de la urbe. Dos veces preguntará: “¿Dónde estamos?”. Mediante la selección de unos elementos repentinamente enfocados en un ecosistema armonioso, Ruizpalacios ofrece una representación distinta de la que se tiene por lo general de la urbe monstruosa. Si bien el director recalca los contrastes de clases y de colonias, también subraya unos contrastes entre la “modernidad” y la “tradición” mediante estas zonas de cultivo que se encuentran en plena urbe y señala de qué manera se van infiltrando estos nidos de resistencia en el tejido social.

Por otra parte, *Sombra* se escapa de la realidad urbana en otra escena onírica al escuchar a Ana leyendo un poema en la radio “Y hablando de soledad...” cuando recorren una avenida justamente desierta de día. De manera que, en plena ciudad, a la imagen de la cabina del coche se sustituye la mano de Sombra desde un barco que acaricia las olas paralelamente al ruido del mar diegético correspondiente. El título del poema “El mango de su remo” coincide y refuerza la metáfora visual.

Güeros inició a orillas del mar en Veracruz y concluye de manera circular al rodear la orilla de la apacible laguna de Texcoco con un entorno polvoroso, ventoso y seco. Mencionemos otro elemento visual urbano: las tristes propagandas políticas desprovistas de espontaneidad y creatividad en unas bardas de zonas populares (poniente) se oponen a los grafitis. Así podemos comprender el primer plano de un típico grafiti urbano de índole poético en un puente anónimo: “Así pasa a veces”, que anticipa el vandalismo del que van a ser víctimas poco después.



Las andanzas de los protagonistas por la ciudad favorecen una sociabilidad que los lleva a experimentar profundos sentimientos y emociones. Su exploración urbana provocará una relación simbiótica dado además el tiempo pasado en el espacio interior del coche, reforzada por una filmación con cámara dentro de forma casi constante. No sólo se trata de la relación amorosa entre Sombra y Ana, sino también del reencuentro entre los dos hermanos. De manera que esta gran ciudad no deshumaniza de manera forzosa a sus habitantes.

Güeros relata un amor platónico hecho realidad gracias a una larga odisea urbana y simbolizado por un largo beso emblemático en plano detalle que invade la pantalla anunciando un “final feliz”, el encuentro logrado de la pareja. Sin embargo, Ana se unirá al final con la marcha estudiantil, dejando a Sombra entre la multitud anónima –otra característica urbana–. Este amor forma parte de la narración fílmica y se integra plenamente al desarrollo de la *road movie* urbana en la búsqueda de amistades y pasiones. Tomás concluye su reportaje con el retrato, especie de foto congelada de su hermano en medio de la multitud, ícono emblemático, inmortalizado en su nueva búsqueda de Ana.



La película se complace en remitir al cine mexicano y sus representaciones de la Ciudad de México, rindiéndole un claro homenaje. Mencionemos unos ejemplos entre las múltiples *mises en abyme* de estas contextualizaciones y citas.

Cuando llegan a la Ciudad Universitaria se ve la claqueta de la secuencia fílmica y, a continuación, Sombra le pregunta al que les deja pasar “¿Cómo





Retrato de Sombra en medio de la multitud anónima. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.

ves el guion de esta película?”. O sea que están en la “obra en construcción”. Luego, justo cuando llegan a una zona modesta del centro, Tomás descubre a un tragafuego, a unos niños de la calle y, de forma paralela, Ana y Sombra en un guiño visual y auditivo imitan a Ojitos (en *Los Olvidados*, de Buñuel),¹⁶ lo que corresponde entonces a una clara referencia al patrimonio fílmico (al que ya nos referimos con la escena de la pesadilla de Pedro cuando vuelan las plumas). Enseguida aluden al cine de la época de oro, y se refuerza esta idea de herencia patrimonial. Por último, Sombra presta su voz a la autocrítica del propio director respecto de su obra actual (*mise en abyme* directa) y crea un efecto cómico obvio:

Estos pinches pordioseros que filman en blanco y negro y dicen que están haciendo cine de arte. Los chingados directores no conformes con la humillación de la conquista todavía van al viejo continente y les dicen a los críticos franceses que nuestro país no es más que un nido de marraños, diabéticos, agachados, ratoneros fraudulentos, traicioneros, mala copas, putañeros, acomplejados y precoces.

Pero también reprueba la sumisión de los directores mexicanos (subordinados a los críticos de Cannes) quienes echan pestes y juzgan mal a México en el extranjero en lugar de defender su país. En ese momento estamos en la última etapa de la elaboración de una obra fílmica, la de su recepción en los festivales, por parte de la crítica y luego del público. Así, la fuerte presencia del cine en la película es acompañada constantemente por la



narración fílmica y el recorrido por la ciudad. Ruizpalacios demuestra no solamente su amor por la capital de México y el cine nacional, sino que el espacio urbano sigue siendo fotogénico y está cargado de historia fílmica.

Realismo social

Adoptaremos la definición común de un estilo que busca representar la realidad tal como es y tomemos en cuenta el papel del entorno social que determina a los personajes. Parte de este medio ambiente está determinado, a su vez, por el espacio urbano en el que se desenvuelven nuestros protagonistas. Sin embargo, Gardies va más allá puesto que afirma que para un director, “La representación del espacio diegético no es una cuestión de ‘captación’ del espacio físico real, sino una cuestión de sentido: se trata no de ‘representar’, sino de ‘significar’ el espacio de referencia”.¹⁷ Entonces, ¿de qué elementos se vale Ruizpalacios para significar la realidad social de referencia?

Tener el guion rigurosamente preparado, considera Ruizpalacios, otorga al realizador, justamente, libertad para salirse de él. En efecto, el propio director considera que “entre más preparado llegues, más vas a poder improvisar”.¹⁸ Respecto de la actuación, los extras no-profesionales en la secuencia de la UNAM, habían vivido la huelga en carne propia, años atrás al igual que el propio director. El mismo Ruizpalacios representa un doctor en el hospital en el que habían internado a Epigmenio Cruz. *Güeros* se filmó en escenarios reales de la ciudad, con algunos paréntesis (Veracruz). Esto permite revelar con claridad diferentes zonas de la urbe con sus características propias y brinda



al espectador una perspectiva casi documental. Por ejemplo, cuando miran por la ventana de su departamento, la inmensa urbe se despliega y se hunde en el esmog (triste realidad de la megaurbe). A través de la mirada de Tomás, el director revela a lo lejos la UNAM con su biblioteca emblemática y una bandera que anuncia “HUELGA”, punto de inicio y motivo de su futura itinerancia. Por otra parte, a la hora de filmar, Ruizpalacios optó por tomar más tiempo de rodaje (nueve semanas) en lugar de un equipo sofisticado, y contó solamente con un tripié y una cámara. Esto contribuyó a acercarle más a la realidad que pretende filmar en lugar de transformarla por medios artificiales.

Con diferentes grados y modales, el lenguaje refuerza el espacio de referencia y participa de cierta manera del realismo social. La película privilegia el habla popular, en esencia joven y siempre auténtica. Refleja la realidad cotidiana de los protagonistas, de unas subculturas urbanas –en especial la de los estudiantes (los cuatro protagonistas)– y también de determinadas clases sociales populares con las que se cruzan, por ejemplo, en el caso de los muchachos del asalto o, al contrario, el medio de los cineastas en el bar del centro, con sus modismos y acento.

El entorno social urbano refleja cierta violencia que podemos observar a diferentes niveles, la cual se hace evidente desde el inicio a partir de los golpes, gritos y las amenazas del vecino, al que le robaban la luz del que pueden abusar debido a la discapacidad mental de su hija (acto también violento): “te voy a matar, chinga tu madre”, y les obligan a escaparse por la escalera cada vez más oscura. La cámara al hombro acentúa la huida caótica y el ataque de pánico de Sombra. La secuencia en la UNAM hace hincapié





en la agitación, el frenesí y el fanatismo de los líderes y los manifestantes. En Santa Fe, al perderse, son víctimas de unos delincuentes. El espacio filmado se reducirá a lo largo de la película, impidiendo cualquier escapatoria formal y simbólica del encuadre, hasta parece que éste se encoge. Unos jóvenes prepotentes agreden e insultan al empleado de un súper, haciendo hincapié en las relaciones tensas entre clases sociales. Al final, en Texcoco, es un niño quien, sin motivo aparente, les rompe el parabrisas con una piedra. La violencia acompaña toda su ruta por la ciudad a través de pequeños actos, agresiones, provocando miedos y enojos. Ninguna zona ni generación se libra, ofreciendo una imagen del espacio urbano presa de una violencia cotidiana.

Señalemos otra manifestación de la violencia: el racismo. En efecto, la primera imagen de la película ofrece una definición “oficial” del término *güero* en inglés¹⁹ ya que en México se conoce el concepto; bien hubiera podido constituir otro hilo conductor de la película a partir de esta noción, ya que es mencionada en todas las zonas por las que circulan. Ilse Salas, al hablar de Ana, su personaje, indica que, por ejemplo, “ella es una güera en tierras hostiles, no deja de ser una güerita. Por el hecho de ser güera, le dicen ‘fresa’, entonces no importan sus ideales, su inteligencia, su garbo, su presencia y su fuerza. Entonces a mí me toca lidiar con el clasismo, el sexismo en estos movimientos que, aunque no lo queramos ver, existe”.²⁰ De manera que, en muchas ocasiones, el ser clasificado como *güero* será motivo de conflictos en el enfrentamiento con los delincuentes: “¡No, güeritos! / No me digas güerito”. Para los agresores, un *güero* simboliza



un poder económico y social elevado. Se asimila entonces el aspecto físico con el estatuto social y la superioridad económica, prejuicio heredado de la época colonial. Por otra parte, ese término señala claramente la diferencia entre unos y otros: al principio, cuando conoce a Tomás, Santos le pregunta: “¿Y por qué no eres prieto como Sombra?”. De manera paralela, Ana y Aurora, sorprendidas, le harán la misma pregunta. En el bar del centro ser calificados de güeros ocasionará una pelea con el vigilante, ya que los protagonistas se rebelan contra esta distinción. O en la universidad cobra un tono humorístico: “Te presento a mi carnalito, que éste sí viene de otro país. Sí que es de otro país, salió crudo del horno, caray”. A final de cuentas, se observa un rechazo a esta distinción por el color de la piel y a su estatuto social asociado en esta sociedad mexicana estratificada en la que “los de arriba” son mayoritariamente güeros. La sociedad de la urbe tiene muy integradas las categorías “raciales y sociales” que clasifican y “distinguen”, retomando el concepto de Pierre Bourdieu.²¹

Ruizpalacios se empeña en ofrecer la visión de una ciudad que es socialmente contrastante. Los protagonistas pertenecen a una pequeña clase media identificable de forma clara. Sombra vive mantenido por la mamá, costurera en Veracruz; es estudiante, tiene coche (aunque muy deteriorado), pero ni trabaja ni estudia; no le alcanza para pagar la luz (¡más bien pretexta no saber dónde se paga!) y prefiere robársela al vecino, aprovechando la discapacidad de su hija. Su edificio –ubicado en Avenida Universidad y Copilco– es característico también de la clase media, pero se observa una falta evidente de mantenimiento: el elevador está fuera de servicio y se le ha caído parte de la X de

su nombre México, metáfora evidente de una ciudad o incluso de un país destartalados. En cambio, el hospital, un espacio cerrado con luz de neón, revela a unos pacientes de clase media baja, esperando resignadamente en una sala amplia o hasta en unas camillas en los pasillos.

Las colonias por las que pasan ponen de relieve la visión diferenciada de la ciudad que el director pretende brindarle al público mediante la mirada de Tomás. Los lugares más desfavorecidos son unos baldíos donde un niño les rompe el parabrisas y un callejón en el que los asaltan, momento acompañado por una música rock extradiegética. Cuando son obligados por uno de los agresores a tomar cerveza, se divisan en primer plano unas casitas de láminas y concreto mientras que a lo lejos se destaca el edificio Torres Arcos Bosque I, “Pantalón”, símbolo de las clases altas y medio altas, “inalcanzable” para ellos, tanto a nivel simbólico como físico. De hecho, son lugares poco identificables, sin relieve, más bien simbólicos en los que se asimilaran delincuencia y pobreza.

El centro aparece vacío ya que Ruizpalacios ofrece de él una visión nocturna que no tiene nada que ver con la actividad diurna incesante observable cuando despiertan en medio de un mercado.

Sansot menciona a un personaje clave del espacio urbano: el marginal, quien “flota en una especie de espacio y de tiempo que perdieron sus contornos como uno flota en una ropa mal ajustada. Se vuelve un poco más esta ciudad que, a fuerza de arrugas, se olvida de su edad y mezcla sin vergüenza las épocas”.²² Este personaje en *Güeros* es un emigrado



salvadoreño, filósofo, agradecido con el pueblo mexicano. En una secuencia nocturna en el centro histórico desierto, expone su resiliencia en una calle desierta, llena de baches (al igual que su vida),²³ y no para de conversar con Tomás hipnotizado, como si nadie quisiera escucharle habitualmente. Esto remite a un tema candente en la sociedad mexicana antes de la caravana del 2018. Este episodio nos recuerda también que México es una ciudad de migración, pero ya no mostrada a través del filtro de la emigración rural mexicana (como en *Roma* [2018], dirigida por Alfonso Cuarón), sino a través de los centroamericanos, tema de gran actualidad. La secuencia se desarrolla en este mismo centro donde los protagonistas acaban de estar con gente de cine e intelectuales en un bar de moda para una función de estreno. Cabe recordar que la remodelación del centro lo ha vuelto atractivo y ha provocado un proceso de gentrificación en cuanto a viviendas, centros culturales, museos, bares, restaurantes. Sin embargo, la gente de pocos recursos que, de inicio, vivía ahí no pudo irse y abandonar sus negocios y modestas viviendas. De manera que en este mismo espacio conviven como lo atestigua la secuencia, clases sociales distintas. Es un fenómeno que pudimos observar en el caso de Santa Fe, de Cuajimalpa, donde no solamente, existen colonias “para” determinadas categorías sociales, sino que en su seno pueden convivir otras.

La política, reflejo de la realidad en la que está inmersa la ciudad, se inmiscuye mediante la huelga de la UNAM, aunque ficticia, pero que recuerda la de 1999-2000. De manera indirecta, el director critica “a los que deambulan sin objetivo fijo, como a los rebeldes, inmersos en una rebeldía



falsa, superficial en el mejor de los casos, contradictoria y pasajera; una rebeldía revolucionariamente institucionalizada”.²⁴ Al igual que el Partido Revolucionario Institucional (PRI), la rebelión se ha estancado en lugar de volverse dinámica. Desde su casa afirman estar en huelga de la huelga y paralelamente a lo lejos se ve la UNAM, de manera que la distancia no es física, sino psicológica. La presencia de la huelga inicia desde el departamento (sur), y la marcha final (oriente) marcará más bien la última etapa de este proceso. Tomás penetra en la UNAM como si se tratara de un verdadero recorrido iniciático (especie de *mise en abyme* de su gran viaje iniciático), primero mediante el circuito universitario, luego en la Facultad de Filosofía y Letras descubre el laberinto de la lucha de intereses del movimiento, los pasillos, los grafitis, los carteles de las reivindicaciones, etcétera. Poco después de la pelea en el anfiteatro, el movimiento se intensifica fuera, frente a Rectoría, con una música de ritmo fuerte amplificado por percusiones. Esta secuencia rodada con cámara al hombro refuerza el caos y las tensiones provocados por la huelga. Camino a Texcoco, Ana recuerda que tenía que acudir a una marcha en el zócalo (espacio simbólico para cualquier marcha en dicha ciudad) y mientras están estancados en un eje vial (característico de la vida diaria de los ciudadanos), se escucha justamente en la radio que “por todo el circuito hasta el aeropuerto los estudiantes vienen caminando desde el zócalo y cerraron dos arterias principales”. Lo que constituye la vida cotidiana de los habitantes de la gran ciudad (marchas, ejes cerrados, etcétera) se introduce ejemplificado a través de ellos, lo que conforma la pequeña historia. A primera vista la política forma parte de su



vida habitual, pero a la vez la apatía política de los muchachos, a diferencia de Ana, señala cierto desengaño juvenil revelador de un malestar social.

La historia se infiltra mediante unos monumentos, testimonios históricos y políticos de diferentes épocas, así como de clases sociales distintas que participan del palimpsesto urbano. Los monumentos y espacios emblemáticos abundan, ritmando sus trayectos y avances. Citemos la UNAM con su biblioteca –alegoría del conocimiento y de cierta mexicanidad– y el mural de David Alfaro Siqueiros en Rectoría –símbolo del poder–, también su circuito y los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras, el anfiteatro; Chapultepec (el zoológico en medio del bosque símbolo de un espacio popular y al pie del castillo), o bien lugares por los que pasan: el Paseo de la Reforma con el Ángel de la Independencia y el Monumento a la Revolución, La Lagunilla, los segundos pisos, Santa Fe, Texcoco (si bien es un lugar mágico en el imaginario nacional, no es más que una laguna siniestrada y desecada). El centro (zócalo/el edificio de Correos) es visto, mediante su historia monumental y política y no a partir de sus pobladores. Finalmente, como lo afirma Thierry Paquot: “Si el cine ignora el tiempo –una actriz siempre tendrá la edad de su papel–, la ciudad en cambio no cesa de acumular el tiempo... Se considera una esponja de recuerdos. Y todo en ella testimonia del pasado. [...] y creemos inocentemente, que el tiempo de la ciudad es lineal, cuando su historia en realidad funciona con varias velocidades”.²⁵ En efecto, la cámara explora lugares emblemáticos de la capital mexicana perfectamente identificables (sean famosos o incluso anónimos), los



cuales remiten siempre a pasados y presentes distintos que forman así un palimpsesto. Es la ciudad que Tomás, el provinciano, descubre y retrata.

Respecto de la “pequeña historia”, nadie salvo Sombra y Tomás, recuerda al famoso músico quien “pudo haber salvado al rock nacional” y quien había estado en Avándaro (el Woodstock mexicano de 1971).

Los “no-lugares”²⁶ participan del género *road movie* permitiendo también enfatizar con realismo el caos urbano que afecta la megalópolis. En efecto, circulan los protagonistas por unos espacios tópicos que articulan de forma anónima las grandes arterias de la ciudad y ofrecen perspectivas de la inmensidad y maraña urbana en la era de la modernidad/posmodernidad, como los puentes peatonales, los túneles, las pasarelas, los segmentos del periférico con su saturación visual en la señalización, el Circuito Interior, los segundos pisos. Y como ya lo vimos, los sonidos de la urbe y su saturación participan de este mismo caos. Existe otro “no-lugar”, el callejón que según Telmissany constituye “la unidad simbólica del barrio popular”²⁷ y es “un espacio limitado situado en el centro de la ciudad o en la periferia”.²⁸ Poco importan su nombre, su ubicación exacta, lo que prevalece es su función. En la película, el callejón anónimo se vuelve amenazante y termina convirtiéndose en el lugar de asalto. En este caso, la imagen ofrece casas de una planta, una multitud de cables eléctricos, muchos colgando y robados de los postes. Por otra parte, el callejón se opone a zonas más abiertas como los estacionamientos (al pie de su edificio) que ponen de relieve el papel intrínseco ocupado por el automóvil en el espacio urbano para las clases medias y altas (en ningún momento los



protagonistas utilizan los transportes colectivos). La Ciudad Universitaria, otro espacio abierto, a diferencia del callejón, permite reunir a mucha gente, recordando así que la multitud anónima es una peculiaridad intrínseca de estos lugares. El tejido urbano ofrece finalmente otro tipo de espacios abiertos, los terrenos baldíos y polvorientos, como cuando persiguen al niño que les tiró una piedra con una iluminación deslumbrante. Es otro sitio característico de una urbe extensa, sin acabar, abandonada.

La escena nocturna, cuando entran en un pequeño supermercado frío, sin alma, emblemático de cierta “modernidad” a escala planetaria, pone en oposición de manera realista el comercio local nacional. En efecto, después de esta escena, se podrá observar un contraste entre ambos universos espaciales y sociales, a través de los múltiples mercados o tianguis abandonados del centro por los que pasan y que son propios de la idiosincrasia mexicana.

Cabe señalar la ausencia anacrónica de teléfonos celulares, salvo los de los cineastas e invitados en el bar “en la onda” del centro. En cambio, aparecen una cabina telefónica en el zoológico y otra en el centro (zona popular), “vestigios nostálgicos” de un medio de comunicación en vías de extinción. De manera que circulan sin GPS y, por lo tanto, como en las zonas más modestas, se pierden al confundir “derecha y derecho”.

En cuanto a los restos en la ciudad, asociados a las basuras de la ciudad, Walter Moser señala que “ya no son una impureza que ocultar, ignorar y alejar de la imagen, sino que se vuelven integrables, mostrables, hasta interesantes y contribuyen en la construcción de sentido propuesta por la película”.²⁹





Los “no-lugares”. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.

Hasta se puede hablar de una topografía urbana de estos desechos. Ya mencionamos la caótica casa de los protagonistas, llena de desperdicios en primeros planos. Y, por otra parte, el centro nocturno, el mercado y los terrenos baldíos son sitios que el director privilegia para poner de relieve desechos, entre los cuales predominan las bolsas de plástico que invaden nuestra vida cotidiana, logrando, sin embargo, conferirles una dimensión poética gracias a las tomas fotográficas muy pulcras y al viento que les concede relieve en el descampado. En ambos casos este desorden, estos desechos, ofrecen una vez más una visión realista del espacio sin agobiar al espectador.

Conclusión

La película les permite a los protagonistas vivir un viaje iniciático, característico de la *road movie*. En efecto, irán transformándose a lo largo de sus andanzas, “al cambiar de lugar uno se cambia a sí mismo”.³⁰ Al dejar la adolescencia gracias a este viaje iniciado en Veracruz, Tomás entra paulatinamente en la madurez, se descubre y/o se reencuentra consigo mismo y con su hermano.

¿Qué papel cumple entonces el espacio urbano en esta obra? Más que pretexto o trama de fondo, podemos afirmar que es un verdadero personaje-protagonista ya que conforme los personajes van explorando sus múltiples facetas la ciudad parece extenderse, deformarse, transformarse por ser plurifacética, confirmando la tesis inicial de Gardies. La apreciación de las distancias, por ejemplo, es subjetiva dada la maraña de la inmensidad urbana, así cuando Tomás pregunta si está muy lejos el zoológico y luego Texcoco, Sombra y Santos le contestan a la vez: Sí para el primero y No para



el segundo. Por otra parte, al contrario de la representación tradicional de la metrópoli moderna que privilegia un “elogio de la verticalidad”,³¹ en *Güeros*, alternan las dos dimensiones: la de unos planos generales con un espacio vertical desde el departamento con vistas panorámicas sobre la ciudad –con una focalización particular en la UNAM, elemento central de la narración– o desde el interior del coche, con los paseos por el Paseo de la Reforma, mientras que las zonas populares “elogian la horizontalidad”.

Dado el protagonismo de la ciudad en una perspectiva realista, el límite entre la ficción y el documental se vuelve a veces tenue. Para Jacques Aumont y Michel Marie “La película documental presenta siempre un carácter didáctico o informativo que aspira principalmente a restituir las apariencias de la realidad, a dar a ver las cosas y el mundo como son”.³² En efecto, *Güeros* cumple con un doble objetivo: presentar la odisea de unos jóvenes por la ciudad de México mediante una ficción poética que crea un mundo autónomo y esta última se inscribe en un espacio real, filmado de forma minuciosa, dejando que el espectador lo descubra paso a paso como si fuera un documental. Según Etienne Souriau, “un documental se define como la presentación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica”.³³ Podemos pensar también que esta porosidad³⁴ se debe en parte a la manera de filmar la ciudad desde adentro, con cámara al hombro y gracias a unas panorámicas, unos largos *trávelin*, para pegar más con la realidad social urbana y unos planos secuencias que muestran una continuidad de este espacio urbano a pesar de cierta fragmentación debida al tipo de “viaje” emprendido.





Elogio de la verticalidad. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.



Elogio de la horizontalidad. Fuente: fotograma de la película *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014). Cortesía del director.

Notas



1. Traducción propia, "Constitutif du langage cinématographique, et à condition de ne pas le réduire à la seule dimension de la géographie physique, il ne saurait être limité à une simple fonction d'auxiliaire ou de circonstant de l'action. Il se révèle au contraire comme une composante majeure du récit filmique, tant au niveau diégétique qu'au niveau narratif". André Gardies, *Le Récit Filmique* (París: Hachette Supérieur, 1993), 82.
2. Ver Pierre Sansot, *Poétique de la ville* (París: Armand Colin, 1996).
3. Ruizpalacios califica esta actitud de "síndrome del jubilado prematuro". Alonso Ruizpalacios, "En Rodaje: 'Güeros'", *Entrevista, Imcine*, julio 30, 2013, video, 9:04, consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=B8a4Sahw1H4>
4. Ruizpalacios, "En Rodaje...".
5. Privadas / urbanización / zona residencial podrían ser un "equivalente" de lotissement pavillonnaire, en francés.
6. Traducción propia, "Rares sont les cinéastes qui s'aventurent au-delà du centre-ville: qui parmi eux filme l'edge-city, la gated community, le lotissement pavillonnaire, la résidence vidéosurveillée, la global city ou la megalopolis? Ils préfèrent le downtown avec ses tours spectaculaires pour les vues qu'elles autorisent sur l'ensemble de la nappe métropolitaine ou le quartier historique, chargé de nostalgie, à l'accent populaire et aux ruelles méandreuses". Thierry Paquot, "Cinéma et « après-ville »", en *La ville au cinéma. Encyclopédie*, Thierry Jousse y Thierry Paquot, eds. (París: Cahiers du Cinéma, 2005), 15.



7. Walter Salles, "Apuntes para una teoría sobre la road movie", recuperado de Dulce Barrera, "Road Movies - Relatos en el camino", Mejores prácticas corporativas, s.f., consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.mejorespracticas.com.mx/categoria/revista/sobremesa/road-movies--relatos-en-el-camino>
8. Refiriéndose a París, pero aplicable a cualquier ciudad.
9. Traducción propia, "le cinéma, plus qu'aucun autre art (à part évidemment l'architecture mais c'est une tautologie !) a définitivement changé notre regard sur la ville. [...] Le cinéma a simultanément donné un visage à cette ville, enregistré ses mutations et peuplé notre imaginaire d'instantanés persistants, voire éternels". Thierry Jousse, "Des villes et des films", en La ville au cinéma. Encyclopédie, 10.
10. Traducción propia, "Au cinéma la ville habite la ville. Elle se décompose et se recompose em une série de strates, de plans de lecture, de niveaux de sens, de collages de fragments et de moments qui font d'elle un texte ou, mieux, une succession, une addition de textes superposés – un palimpseste". Jean-Louis Comolli, "Du promeneur au spectateur", en La ville au cinéma. Encyclopédie, 33.
11. Ver Philippe Delerm, La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules (París: Gallimard, Collection L'Arpenteur, 1997).
12. Ver Sansot, Poétique de la ville.
13. Ver Michel Chion, Le son (París: Nathan, 1998).
14. Véronique Pugibet y Sandrine Cornu, "Entrevista con Alonso Ruizpalacios", 7 de marzo 2019, audio, 37:33, Iberic@l Sorbonne Université (primavera 2020).

15. Traducción propia, "Nous assistons là à une des figures possibles du merveilleux urbain". Sansot, Poétique de la ville, 236.
16. Y en off la letra "Farolito" de Agustín Lara intensifica la escena "Farolito que alumbra apenas mi calle desierta/ Cuántas noches me viste llorando y llamar a su puerta [...] Qué bonita se ve mi calle apenas alumbra / Cuántas noches'... Sombra: Mejor regresemos a Los Olvidados [con exagerado acento chilango popular]. Ana: Es más bonito el tono. Sombra: Mucho más bonito. Ana: ¿Qué pasó? [...] Sombra: ¿A poco me parezco al Jaibo?", con la melodía de Agustín Lara como fondo musical.
17. Traducción propia, "La représentation de l'espace diégétique n'est donc pas une affaire de 'capatation' de l'espace physique réel, mais une affaire de sens: il s'agit non de 'représenter' mais de 'signifier' l'espace de référence". Gardies, Le récit filmique, 73.
18. Alonso Ruizpalacios, "Güeros", entrevista, Zoom f7, #DePerfil, abril 28, 2015, video, 15:57, consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=q50y8eDvpsM>
19. "Güero: (from huero, meaning 'non-fertilised egg' / pale, sickly man) 1. With blond hair (golden or yellowish color). 2. With light skin. Short dictionary of Mexicanisms - Academy of the Spanish Language".
20. Ruizpalacios, "En Rodaje".
21. Ver Pierre Bourdieu, La Distinction Critique Sociale du Jugement (París: Les Éditions de Minuit, 1970).
22. Traducción propia, "Il flotte dans un espace et un temps qui ont perdu leurs contours comme on flotte dans un vêtement mal apprêté. Il devient un peu



- plus cette ville qui, à force de rides, oublie son âge et il mêle sans vergogne, les époques”. Sansot, Poétique de la ville, 230.
23. Miles de migrantes centroamericanos ilegales empezaron a cruzar la frontera sur de México para llegar a pie a Estados Unidos. Esta caravana provocó una división de opiniones respecto a si recibir a los migrantes o deportarlos en ambos países, lo que ha suscitado una gran solidaridad por parte de los mexicanos, pero también xenofobia en las redes sociales.
 24. Verónica Sánchez, “Güeros”. Enfilme.com, marzo 29, 2015, consultado el 10 de octubre de 2019. <http://enfilme.com/resenas/en-pantalla/gueros>
 25. Traducción propia, “Si le cinéma ignore le temps – une actrice a toujours l’âge de son rôle-, la ville, elle, ne cesse d’accumuler le temps. Elle se prend pour une éponge à souvenirs... Et tout en elle témoigne du passé. [...] nous croyons innocemment, que le temps de la ville est linéaire, alors même que son histoire emprunte plusieurs vitesses”. Thierry Paquot, “Urbanisme”, en La ville au cinéma. Encyclopédie, 115.
 26. Ver Marc Augé, Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité (París: Seuil, 1992).
 27. May Telmissany, “L’espace populaire : quel regard sur quelle ville?”, en Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains, Charles Perraton y François Jost, eds. (París: L’Harmattan, 2003), 219.
 28. Telmissany, “L’espace populaire”, 218.
 29. Traducción propia, “Les déchets ne sont plus une impureté à cacher, à ignorer et à éloigner de l’image mais ils deviennent intégrables, montrables, même intéressants et contribuent à la construction de sens proposée par



- le film". Walter Moser, "Parcours culturels dans l'archipel métropolitain : cinéma, ville et restes urbains", en *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma Du cinéma et des restes urbains*, Charles Perraton y François Jost, eds. (París: L'Harmattan, 2003), 230.
30. Traducción propia, "c'est qu'en changeant de lieu, on se change". Sansot, *Poétique de la ville*, 45.
 31. Rémi Fontanel, "L'amour existe de Maurice Pialat", en *La ville au cinéma*, Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louquet y Patrick Vienne, eds. (Arras: Artois Presse Université, 2005), 212.
 32. Traducción propia, "Le film documentaire présente presque toujours un caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité, à donner à voir les choses et le monde tels qu'ils sont". Jacques Aumont y Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* (París: Nathan, 2001), 56.
 33. Traducción propia, "Un documentaire se définit comme la présentation d'êtres ou de choses existant positivement dans la réalité filmique". Etienne Souriau, *L'univers filmique* (París: Flammarion, 1987), 7.
 34. Gardies, *Le récit filmique*, 42.



Bibliografía



- Augé, Marc. *Non-lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. París: Seuil, 1992.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. *Dictionnaire Théorique et Critique du Cinéma*. París: Nathan, 2001.
- Barthes, Roland. *L'Empire des Signes*. Ginebra: Skira Les sentiers de la création, 1970/París: Flammarion, 1984.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction Critique Sociale du Jugement*. París: Les Éditions de Minuit, 1970.
- Chion, Michel. *Le Son*. París: Nathan, 1998.
- Delerm, Philippe. *La Première Gorgée de Bière et Autres Plaisirs Minuscules*. París: Gallimard, Collection L'Arpenteur, 1997.
- Fontanel, Rémi. "L'Amour Existe de Maurice Pialat". En *La Ville au Cinéma*, editado por Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet y Patrick Vienne, 207-219. Arras: Artois Presse Université, 2005.
- Gardies, André. *Le Récit Filmique*. París: Hachette Supérieur, 1993.
- Jousse, Thierry, y Paquot Thierry, coords. *La ville au cinéma. Encyclopédie*. París: Cahiers du Cinéma, 2005.
- Moser, Walter. "Parcours Culturels dans l'Archipel Métropolitain: Cinéma, Ville et Restes Urbains". En *Un Nouvel Art de Voir la Ville et de Faire du Cinéma. Du Cinéma et des Restes Urbains*, editado por Charles Perraton y François Jost, 227-254. París: L'Harmattan, 2003.

- Pugibet, Véronique, y Sandrine Cornu. "Entrevista con Alonso Ruizpalacios", 7 de marzo 2019, *Iberic@l Sorbonne Université* (primavera 2020). Audio, 37:33.
- Salles, Walter. "Apuntes para una teoría sobre la *road movie*", 2008. Recuperado de Dulce Barrera, "Road Movies - Relatos en el camino". *Mejores prácticas corporativas*. Consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.mejorespracticacom.mx/categoria/revista/sobremesa/road-movies--relatos-en-el-camino>
- Sánchez, Verónica. "Güeros". *Enfilme.com*. Marzo 29, 2018. Consultado el 10 de octubre de 2019. <http://enfilme.com/resenas/en-pantalla/gueros>
- Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. París: Armand Colin, 1996.
- Souriau, Etienne. *L'univers filmique*. París: Flammarion, 1987.
- Telmissany, May. "L'espace populaire: quel regard sur quelle ville?". En *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains*, editado por Charles Perraton y François Jost, 217-226. París: L'Harmattan, 2003.





Entrevistas de Alonso Ruizpalacios en Internet

Ruizpalacios, Alonso. “En Rodaje: ‘Güeros’”, *Imcine*, julio 30, 2013. Consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=B8a4Sahw1H4>

Ruizpalacios, Alonso. “Güeros-película”. Entrevista, octubre 28, 2014. *FICM, Revesonline.com*. Consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Feih5S5JUVY>

Ruizpalacios, Alonso. “‘Güeros’, Alonso Ruizpalacios”. Entrevista, abril 28, 2015. *Zoom f7, #DePerfil*. Consultado el 10 de octubre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=q50y8eDvpsM>

Filmografía

Güeros, dirigida por Alonso Ruizpalacios
(2014; México, ZIMA). Video DVD. Blanco y negro, 106 min.



El trág(f)ico urbano.

La metrópolis caótica y esperpéntica en *Mecánica nacional*

Georgina Cebey

No hay ciudad contemporánea que se imagine sin autos; su presencia en las megalópolis es tan apabullante que resulta difícil pensar que alguna vez no estuvieron ahí. Las cifras dan cuenta de un fenómeno –la motorización– que cambió la cara de las urbes y las formas de vivir en ellas. Por ejemplo, cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) reportaron que en el México de 2017 circulaban 45.5 millones de vehículos (de ellos 97% era de uso particular, mientras que la cifra de camiones de pasajeros era de 398 mil). Tan sólo en la Ciudad de México se tenía registro de 5 millones 417 mil autos y se calculaba que por cada dos habitantes había un vehículo.¹ De acuerdo con el *TomTom Traffic Index* –el índice de las megalópolis más congestionadas a nivel mundial–, en el año 2019, la Ciudad de México se ubicaba como la treceava más embotellada del mundo.² Este fenómeno es el resultado del crecimiento e impacto de la cultura del automóvil que, como veremos a lo largo de este ensayo, alcanzó uno de sus puntos álgidos en la década de 1970.

Este trabajo explora la figura del automóvil como elemento característico y constitutivo de la vida metropolitana de la Ciudad de México. El objetivo es detectar cómo el vehículo y el sujeto urbano construyen diálogos en los que asoman rasgos que permiten comprender algunos de los aspectos de la vida en una metrópolis del Sur Global saturada de vehículos motorizados. Para desarrollar esta idea analizaré la presencia y funcionamiento del auto en la película *Mecánica nacional* (1971), dirigida por Luis Alcoriza. El trabajo se desarrolla a partir de la premisa de que la presencia del carro en la pantalla permite conocer no sólo de qué manera se recorre una ciudad, sino también los modos en que este artefacto, símbolo de la modernidad, encierra y aliena a las clases obreras urbanas que, deseosas de incorporarse a la vida metropolitana, hacen del vehículo un objeto de alto valor social.



“Reptil que quiere tener alas”



El automóvil aparece frecuentemente en los sueños modernos, ya sea que el soñador se encuentre en el interior del coche, o bien que vea coches evolucionando a su alrededor. Como todo vehículo, el automóvil simboliza *la evolución en marcha y sus peripecias.*

J. Chevalier y A. Gheerbrant

Este epígrafe, tomado del *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant,³ sintetiza el problema que atenderé en este apartado: el automóvil, su valor como símbolo del progreso durante las primeras décadas del siglo xx, y su permanencia y evolución en el paisaje físico y mental en la capital mexicana. Como apunta el diccionario, si bien el carro fue motivo de múltiples ensoñaciones en la modernidad, en el presente su lugar simbólico ha cambiado y parece enunciar pesadillas: en México el automovilista promedio pierde 195 horas cada año a causa del tráfico.⁴ Las grandes aglomeraciones urbanas del país se encuentran determinadas física, psíquica y socialmente por la presencia del automóvil.



Como bien de consumo, el auto comenzó a difundirse en América Latina a inicios del siglo xx. En el caso mexicano, su introducción y comercialización masiva ocurrió cuando, en 1925, la compañía norteamericana Ford se instaló en el país para producir sus vehículos. Para entonces, la ciudad se experimentaba en relación con un movimiento ágil marcado por el tranvía eléctrico introducido en 1900 y los autos que poco a poco se habían importado en un lapso de dos décadas. Además del cambio en la experiencia de vida urbana (nuevos artefactos, sonidos y velocidades), es importante mencionar que la entrada del carro a México significaría también una nueva etapa de dependencia con Estados Unidos, el mayor productor de estos objetos y las piezas necesarias para su operación. En palabras del geógrafo Federico Fernández Christlieb:

El relevo colonial que abandera Estados Unidos desde que los criollos rompieron con España, denota y advierte lo que podemos entender como la segunda etapa dependiente de nuestros territorios; es decir, el neocolonialismo, acentuado con los años y reforzado aún más con la presencia del automóvil como elemento inequívoco de su dominación sobre nosotros.⁵

Un neocolonialismo que, además de introducir al país en el conjunto de prácticas orientadas a la aceleración de la vida cotidiana, reafirmaría una dominación en los modos de experimentar el espacio. El automóvil, y toda la infraestructura que se generó para permitir la libre circulación de la máquina, modificó no sólo las percepciones del espacio y el tiempo, sino



que, como sugiere Santiago Castro Gómez, transformó también las percepciones de los propios cuerpos, afectos y fantasías de los sujetos que experimentaron el cinetismo de la modernidad industrial.⁶ Como apunta el filósofo, dentro de sus entrañas metálicas, los vehículos alojan al *sujeto conductor*, aquel “capaz de someter sus pasiones al control racional, de darse su propia ley (*auto-nomos*) y de moverse a partir de sus propias fuerzas (*auto-mobile*). El automóvil otorga al individuo una identidad específica: la del sujeto que ‘progresas’ y es libre para moverse hacia donde quiera, sin depender para ello de la voluntad de otro”.⁷ Tanto el automóvil como el ferrocarril, el tranvía y las infraestructuras de la movilidad en general promovían el libre movimiento y circulación de los individuos y las mercancías (entre las que destacan actividades de extracción y exportaciones); sin embargo, todos los desplazamientos sobre la urbe debían seguir cierto “orden”, aquel impuesto por el sentido de la carretera, el camino o la vía. Paradójicamente, los sujetos urbanos en busca de libertad de movimiento se encontrarían limitados por las leyes que el urbanismo impuso en el espacio. Los caminos, las vías del ferrocarril y las líneas del telégrafo funcionaron como herramientas de construcción del Estado y como elementos o dispositivos de una biopolítica dedicada a implementar mecanismos para promover el movimiento constante⁸ y la promesa de progreso asociada a la velocidad.

A pocos años de la apertura de la planta armadora de Ford en México, el alcance del cinetismo propuesto por la motorización es aparente en múltiples manifestaciones culturales y sociales. Un ejemplo se vislumbra en los versos que en 1928 dedicara José Juan Tablada a los coches. En su



poema “El automóvil en México”, el escritor describe el vehículo como un “reptil que quiere tener alas / dejando estelas de humo obscuro / y flatulencias de carburo”.⁹ Para el poeta, el coche no sólo inauguraba una nueva época en la movilidad, sino también nuevos rituales y posibilidades artísticas: “Automóvil, ataúd dinámico / para entierros al por mayor, / a la lumia es epitalámico / himno, tu áspero estridor”.¹⁰ Tablada no fue el único: una vista somera a la producción literaria y estética de la primera mitad del siglo xx sirve para observar el impacto del vehículo motorizado en los habitantes de la capital mexicana. En *La sombra del caudillo*, novela de Martín Luis Guzmán, por ejemplo, el auto modelo *Cadillac* del general Ignacio Aguirre es una máquina potente que “cruzó los rieles de la calzada de Chapultepec y vino a parar, haciendo rápido esguince, a corta distancia del apeadero de Insurgentes”.¹¹ Dicho vehículo obedece a las lógicas de significación de una subjetividad precisa: la del hombre que aspira al progreso y que atraviesa andando sobre los rieles de la Revolución, encaminándose a la insurgencia. A bordo del auto de lujo, el general avanza hacia la clase política, de manera que el carro funciona en esta novela como signo de alienación al sistema.¹² En las líneas que esta novela dedica al coche notamos cómo este invento supera lo material para instalarse en dimensiones más abstractas y simbólicas.

Más allá de la literatura, la vida social del vehículo motorizado es aparente también en la publicidad, el diseño, las artes plásticas y el cine, entre otras formas de producción cultural. En el caso que desarrollaré a continuación, propongo acercarme a la vida social del automóvil a partir del diálogo que éste entabla con los agentes sociales que lo rodean. A través



de los vínculos que se generan entre los carros, los personajes y el entorno urbano en la cinta *Mecánica nacional*, considero posible arribar a una lectura de la vida social del coche en la metrópolis mexicana de la década de 1970.

Al referirme a los imaginarios fílmicos de la ciudad en esta cinta de 1971, me interesa acercarme a la urbe que ha crecido de manera caótica y que para esos años se encuentra sometida por las lógicas vehiculares, aquellas que desde los inicios de su aparición en las calles impusieron modos de movilidad, estrategias mercantiles y políticas, así como la modificación de estructuras ambientales, sociales y culturales, entre otras. La fecha de estreno de la cinta coincide con lo que podemos denominar el tránsito inicial de la ciudad hacia la escala megaurbana. Para entonces, la superficie urbana de la capital de México¹³ se extendía 700 km² con una población cercana a los 8.6 millones de habitantes.¹⁴ Esta cifra fue producto de un crecimiento demográfico y una expansión veloz y constante de la superficie urbanizada que comenzó a mediados del siglo xx. En este contexto es importante destacar que el automóvil impulsó la expansión de la mancha urbana al tiempo que definió la forma de la traza de la localidad. De acuerdo con Luis Unikel, entre 1930 y 1950 “la extensión del sistema vial de la ciudad y el consiguiente mejoramiento y ampliación del sistema de transporte, propiciaron el inicio de un proceso ecológico adicional a los mencionados, el de ‘descentralización’ de la población”.¹⁵ La mancha urbana creció nueve veces entre 1930 y 1960, año en que se tenía registro de “500 mil automóviles que compartían las calles con cerca de 50 mil camiones y autobuses”.¹⁶



En cuanto a infraestructura para la movilidad automotriz, la bitácora de los logros obtenidos por el Departamento del Distrito Federal entre 1952 y 1964 señalaba que:

A partir de 1952 en el Distrito Federal se construyeron 38 kilómetros de vías de circulación continua, y 308 kilómetros de nuevas avenidas; se han reconstruido con carpeta asfáltica 1,311 kilómetros lineales de arroyos y construido pavimentos en las calles que carecían de ellos en una longitud de 1,377 kilómetros, ambos con un promedio de 10 metros de ancho.¹⁷

La reducción de los tiempos de traslado que ofrecían los desplazamientos en carro sirvió como pretexto para el impulso de la infraestructura automotriz, cabe recordar que el Sistema de Transporte Colectivo Metro no se inauguró sino hasta 1969, “cuando el desarrollo de la movilidad metropolitana estaba definido por el paradigma del coche”. No es extraño que en la misma publicación del Departamento se presuma que:

Un simple análisis del número de horas-hombre que se ganan mediante un sistema vial eficiente, cómodo y seguro, comprueba que todas las obras de este género que han sido realizadas se amortizan ampliamente, por lo que, las inversiones que en ese capítulo realiza el Departamento del Distrito Federal se justifican plenamente ante un gran beneficio que reportan a los ciudadanos.¹⁸



Por lo tanto, tampoco sorprende que en 1970 la presencia excesiva de autos fuera ya un problema que el urbanismo debía sopesar. Luis Unikel anotaba, por ejemplo, que la multiplicación de carros promedio por familia, así como la creación y ampliación de varias avenidas hacia la periferia y el aumento de conductores que habitaban cada vez más lejos de sus trabajos producía una escasez del espacio para estacionar, así como problemas para desplazarse dentro de la urbe.¹⁹

Aunque para los años de la película *Mecánica nacional* la ciudad era considerada todavía una metrópolis, los urbanistas pronosticaban que bastaría tan sólo una década para que la capital pudiera considerarse una megalópolis.²⁰ En esa época la Ciudad de México se expandió en sus dimensiones urbanas, constructivas, demográficas, etcétera, y abrió paso a un proceso de crecimiento marcado por la falta de planificación y el caos. Considero que la década de 1970 es fundamental para comprender el tránsito de escalas que vivió la entidad –es decir, el paso de la metrópolis a la megalópolis–, un crecimiento complejo que se manifiesta en el paisaje, y modifica las formas como los habitantes experimentan la vida. Al alcanzar dimensiones inabarcables, la ciudad se consolida como un reto epistémico. Ante él cabe preguntarse qué tipo de imágenes genera este cuerpo hipercomplejo en constante expansión.

Blasé nacional

Mecánica nacional se estrenó en los cines mexicanos en 1972. La cinta fue un éxito que se mantuvo en taquillas durante 39 semanas y además



fue galardonada con el Ariel a mejor película, mejor director y mejor actriz.²¹ Para entonces su director Luis Alcoriza era ya un cineasta consolidado que, luego de comenzar su carrera en el cine colaborando con guiones para Luis Buñuel, había escrito y realizado sus propias cintas: *Los jóvenes* (1960), la trilogía documental integrada por *Tlayucán* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), y *El gángster* (1964). En su mirada asoma el realismo y, en el caso de la visión urbana, conviene referirnos a lo que Ayala Blanco denomina un “realismo ciudadano”,²² interesado por el análisis interior de la ciudad.

En *Mecánica nacional* Alcoriza propone un relato urbano en un momento complejo en términos políticos y sociales. Apenas habían transcurrido un par de años desde la masacre estudiantil de Tlatelolco (1968), el descontento social permanecía y el desarrollo estabilizador se mostraba como un modelo económico en deterioro. Para inicios de 1970, la idea de un Estado benefactor heredero del nacionalismo revolucionario había entrado en crisis y, en un intento por contrarrestar la debacle de representación del Estado, el presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) arrancó su mandato con la promesa de una “apertura democrática”. La industria fílmica mexicana resultó importante para la implementación de este discurso de supuesta apertura. Su inclusión reconocía el papel de los medios de comunicación en la difusión de una imagen estatal que, en aras de recuperar su credibilidad, aparentemente se mostraba más abierta y tolerante (aunque, en términos ideológicos, permanece anquilosada).

Con Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, la intervención estatal en la producción fílmica



pretendía una “reconciliación y cooptación el medio”,²³ orientada principalmente a alcanzar a la nueva generación de realizadores. Durante el periodo echeverrista, el Estado intervendría en la consolidación de instituciones de este sector con un amplio espectro de acción (producción, distribución, exhibición, difusión y capacitación),²⁴ que estimularían la producción a partir de los patrocinios fílmicos y otras facilidades.²⁵ En este contexto, y como señala Ignacio Sánchez Prado, es pertinente considerar a *Mecánica nacional* como una cinta transicional del cine echeverrista cuyo “núcleo ideológico se centra en la representación visual y narrativa de la ruptura del contrato social entre el Estado, la ciudadanía y la cultura sobre el que se construyó el cine de la época de Oro”.²⁶

Como ya se ha anticipado, la película en cuestión es un caso significativo de la representación del crecimiento urbano caótico que, además, acude al auto para su formulación visual en pantalla. La trama gira en torno al paseo que realiza Eufemio (Manolo Fábregas) con su familia para presenciar una carrera automovilística. A lo largo del largometraje se observa que todos los personajes se vinculan con la ciudad a partir de la infraestructura y la tecnología automotriz. Un punto de partida para entender la representación del crecimiento metropolitano en *Mecánica nacional* puede hallarse en la cinta *La ilusión viaja en tranvía* (1954), de Luis Buñuel, en la que también estuvo involucrado Luis Alcoriza (quien participó como guionista). En este filme, una unidad de tranvía del transporte público funciona como un soporte para la comprensión del espacio urbano. Al interior de éste, mientras se encuentra en movimiento, vemos desfilan una serie de



personajes que sintetizan un relato de la colectividad urbana de la época. Buñuel se apropia de este medio de transporte, símbolo de la modernidad temprana, y lo coloca como objeto central de una época en la que el progreso encarnado en el tranvía cambia y se desplaza hacia nuevos objetos, unos más acordes a la época: el trolebús –sustituto del primero– o el automóvil. El antiguo vehículo electrificado es el transporte de los afectos de una sociedad que se encuentra en movimiento y se dirige hacia el progreso (aun cuando existan en torno a él apegos ligados al pasado que dificulten el tránsito); en su recorrido por las zonas centrales de la ciudad, y sobre los rieles donde se desplaza el tranvía, una ciudad de 3 millones de pobladores y más de 55 mil automóviles en circulación²⁷ se extiende como posibilidad narrativa.

En contraste, *Mecánica nacional* hace de la figura del automóvil, medio de transporte privado, la herramienta para comprender el entorno urbano. Eufemio es un ingeniero dueño de un taller mecánico (en otras palabras, vive del auto). La presencia de un profesionalista técnico como personaje principal hace pensar en el “ingeniero” como experto en máquinas; o como “sacerdote de la civilización”²⁸ según diferentes representaciones del siglo XIX. En el contexto de la cinta, Eufemio representa al trabajador de la clase obrera que, gracias al desarrollismo nacional, se ha insertado en las lógicas urbanas. Al inicio de la cinta podemos ver que el taller está repleto de detalles: a la entrada aparece un letrero que indica que ahí sólo se atiende a “clientes muy machos”; a un costado, Eufemio le presume a su compadre “el Güero” (Pancho Córdoba) dos viejos coches deportivos que se están acondicionando



para que, algún día, puedan participar en una carrera. Este espacio se erige como un templo del automóvil que congrega en su interior a trabajadores y a la juventud agrupada en torno a sus motocicletas. Vemos un altar a la Virgen de Guadalupe, viejos carros oxidados y autos futuristas que parecen alimentar la ilusión del protagonista por la velocidad. Eufemio, que durante la película viste una chamarra que en la espalda lleva bordada la palabra “México” es un jefe de familia autoritario y macho. En este sentido, comparto la observación de Carmen Gómez-Gómez quien sugiere que es justo en esos momentos cuando el Estado se aleja de su perfil proteccionista, lo que en el cine se traduce en una figura paterna problemática. Eufemio es el “padre fílmico como equivalente del poder estatal”.²⁹ La familia gira en torno a él y sus decisiones. Al mismo tiempo, el auto reafirma la construcción masculina del personaje: él dirige el taller y él conduce el coche en el que también viaja su familia. Las mujeres aparecen fuera de este universo tecnológico asociado con el automóvil.

En la parte trasera del taller, donde se encuentra la casa de Eufemio, su madre (Sara García), su esposa (Lucha Villa) y sus hijas hacen los preparativos para el paseo. En esta escena atestiguamos cómo los personajes introducen la cultura del México tradicional, incluyendo el machismo paterno, la sumisión de las mujeres, la abnegación de la abuela y hasta el pulque y la comida típica servida en ollas de barro, al interior de un receptáculo de la modernidad: el automóvil, que como señala David Foster, en el caso del sujeto subalterno del México de los años posteriores al milagro mexicano, es un símbolo visible de que se ha alcanzado algún tipo de ascenso económico o social.³⁰



Una de las secuencias más interesantes de la cinta está dedicada al trayecto hacia la carrera. Sobre una avenida, cientos de autos enfilados avanzan con lentitud hacia los límites de la ciudad. Desde el interior de su vehículo, Eufemio señala la Torre Latinoamericana y le presume a su madre que se trata de “la torre más alta del mundo” mientras que la hija, una joven universitaria, desafía la declaración del padre y le aclara que en Estados Unidos hay edificios mucho más altos. El mito de la modernización urbana que supuso el primer rascacielos de la localidad es puesto en duda por una joven perteneciente a una nueva generación. Mientras los carros intentan desplazarse en medio del embotellamiento, la escena se torna caótica. Desde el interior de los coches asoman los personajes secundarios de la cinta; por ejemplo, el compadre de Eufemio, que viaja con su esposa y un arma, con la que intenta amenazar al resto de los conductores; un militar de alto rango y su amante, quienes intentan escapar de la ciudad por un fin de semana; jóvenes en motocicletas; un vehículo con hippies; una pareja vestida de blanco en un auto convertible, también blanco. Gritos, insultos, bocinas y el estruendo de los motores saturan el paisaje sonoro. Se trata de una escena que evoca la secuencia del embotellamiento de la cinta *Week-end* (1967), de Jean-Luc Godard, en la que un denso tráfico vehicular se torna en un escenario de violencia en el que los protagonistas deben atravesar incluso por autos accidentados y cuerpos tendidos en el asfalto para llegar a su destino.



De un modo exagerado, el embotellamiento de *Mecánica nacional* da cuenta de la dimensión psíquica de los individuos que habitan en una metrópolis. Desde la sociología, George Simmel propuso, en su ensayo *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*, que, aunque la vida en estos espacios le ofrecía al individuo una extrema sensación de libertad, lo exponía también a un flujo de emociones que había que enfrentar con tal de preservar la individualidad. Simmel apuntó que el problema de la vida metropolitana recaía en que el fundamento psicológico del sujeto urbano descansaba en la “intensificación de la vida nerviosa, que proviene de una sucesión rápida e interrumpida de impresiones, tanto internas como externas”.³¹ De acuerdo con el autor, el problema con las impresiones prolongadas era “la poca oposición entre ellas, la regularidad de su alternancia y de sus contrastes, [que] consumen en cierta forma menos conciencia que la rapidez y concentración de imágenes variadas, la diversidad brutal de los objetos que uno puede abarcar con una sola mirada, el carácter inesperado de impresiones todas poderosas”.³²

De acuerdo con lo anterior, la vida en la ciudad se comprende como un entramado de emociones, sonidos y experiencias a las que se añaden la vida económica, la profesional y la social de cada individuo. Asimismo, habitar las grandes ciudades implica el hacinamiento de los sujetos, de manera que la vida en la urbe toma la forma de una maraña de actividades y contactos regidos por el tiempo.³³ En este contexto, y frente a la intensificación de los estímulos nerviosos propios de las grandes ciudades, Simmel observa que mantener la individualidad es el gran reto que enfrenta



el habitante de la metrópolis. Para preservar su vida subjetiva, el tipo ciudadano crea una especie de escudo psíquico “contra el desarraigo con que lo amenazan la fluidez y los contrastes del medio ambiente; reacciona a ellos no con sus sentimientos, sino con su razón [...] así, la reacción a los fenómenos nuevos se ve transferida al órgano psíquico menos sensible, el más alejado de las profundidades de su personalidad”.³⁴ El fenómeno que deriva de esta racionalización es la indiferencia del individuo hacia lo que ocurre a su alrededor. A esta actitud, propia de la gran ciudad, Simmel la denomina *blasé*,³⁵ y explica:

Lo que define al hombre blasé es que se ha vuelto insensible a las diferencias entre las cosas; no que no las perciba, ni que sea estúpido, sino que la significación y el valor de esas diferencias, y por tanto de las cosas mismas, él los percibe como negligibles. Los objetos se le aparecen con una tonalidad uniformemente sosa y gris; ninguno se juzga digno de preferencia. Esta actitud es el reflejo subjetivo de la economía monetaria en su apogeo; el dinero, al integrar uniformemente la diversidad de las cosas, al expresar las diferencias de calidad por las diferencias cuantitativas, al arrogarse, por su carácter exangüe, el papel de denominador común de todos los valores, se convierte en el más aterrador de todos los igualadores y roe irremediabilmente el corazón de las cosas, su individualidad, su valor específico, su originalidad. *Las cosas nadan todas con el mismo peso específico en una corriente constantemente móvil, se encuentran todas en el mismo plano y no se distinguen más que por las superficies que las recubren.*³⁶



En los términos propuestos por el sociólogo alemán, la avenida infestada de vehículos es el universo donde los nervios de los individuos se elevan a tal límite en donde, al final, los personajes se muestran incapaces de mostrar reacciones novedosas o que superen en intensidad al contexto. En ese sentido, sus respuestas parecen uniformes: frente al hartazgo del tráfico y la imposibilidad de avanzar, los conductores responden de manera negativa al entorno. El insulto deviene en violencia pues, como explica Simmel, la respuesta negativa es una reserva, “una ligera aversión, un sentimiento de extrañeza y de repulsión hacia los otros, que en el momento de un contacto más estrecho –establecido por cualquier razón– se mudaría inmediatamente en hostilidad y odio”.³⁷ Lo que observamos en el embotellamiento de *Mecánica nacional* es que el sujeto metropolitano *blasé* es impulsado en buena medida por el exceso de automóviles que podemos comprender como los objetos o “las cosas en una corriente constante móvil” que se diferencian “más que por las superficies que las recubren”. El vehículo se percibe entonces como uno de los objetos que incrementan la individualidad del urbanita. Cabe recordar, además, que una de las grandes promesas del automóvil –clave para su inducción en el imaginario urbano– fue la libertad. Cuando Simmel plantea que “la reserva y la indiferencia de unos hacia otros, consecuencia de un medio de vastas dimensiones, favorecen de manera más sensible la independencia del individuo sobre todo en el bullicio de las grandes ciudades”, podemos interpretar el interior del vehículo de Eufemio como un aparato para la preservación de la vida subjetiva. En principio, un auto es un espacio que protege a los

pasajeros de lo que sucede afuera: el vidrio y metal funcionan como un espacio hermético donde no penetra el calor, el frío, el polvo ni la incomodidad. Cerrar las ventanas basta para separar al pasajero y al caos interior; sin embargo, el tráfico y la frustración que produce –de esto va la escena de *Mecánica nacional*– hacen patente una de las grandes paradojas del automóvil: la libertad que promete es en buena medida una ilusión. Conviene destacar que, aunque el coche ayuda a que el sujeto preserve su individualidad, su presencia exacerbada es también la que impulsa el despliegue a convertirse en un individuo *blasé*, el cual observamos en la cinta. Los objetos, en este caso carros, juegan un papel fundamental en el entramado rígido e impersonal de la visión simmeliana en el que transcurre la vida metropolitana, pues es a partir de la cultura del objeto que la vida en la gran ciudad adquiere una dimensión material. Así sea con forma de edificios, de modos de vida, de instituciones del Estado o de “los milagros y el confort de las técnicas de transporte”, la ciudad se devela ante el urbanita como una sucesión de “fenómenos impersonales que sofocan los rasgos individuales, de ahí que los sujetos deban exagerar su individualidad”,³⁸ y se acuda para ello al mundo de objetos que le rodean.

El trágico urbano

Un segundo momento fundamental de la cinta ocurre una vez que los vehículos del embotellamiento han suspendido la marcha. Un campo abierto servirá a los pasajeros para observar la carrera y convivir mientras se dedican a comer y beber. Podemos ver que los hombres se han agrupado para





discutir los frecuentes problemas del país mientras las esposas conviven y comen sentadas junto a un vehículo. La cámara se mueve hacia los diferentes grupos y nos muestra las dinámicas que ahí tienen lugar: los motociclistas y los jóvenes bailan en un ambiente de desinhibición sexual, la pareja vestida de blanco come desenfrenadamente mientras la pulcritud de su atuendo se estropea con manchas de alimento y vino. Los personajes que aparecen a cuadro construyen un retablo de costumbres mexicanas; cada uno de ellos ejemplifica el papel de los diferentes estereotipos sociales de la clase media urbana propia de la década de 1970: la actitud retadora de los jóvenes frente a las ideas de las generaciones anteriores, la sumisión de las mujeres, los prejuicios morales, el machismo y la violencia de los hombres que en conjunto subrayan que, en plena crisis de legitimidad del Estado, la disfuncionalidad es el modo en el que opera la sociedad. En este momento de la película, tanto Eufemio como su compadre despliegan golpes, gritos e insultos que, como señala Gómez-Gómez, destacan una “violencia de quien ejerce el poder, es decir, el padre-Estado que golpea a los suyos en un ejercicio de extrema intolerancia”,³⁹ de manera que el sistema patriarcal funciona como espejo del Estado y para estos años, junto con la familia, se muestran en crisis.

Así como sucede con la ciudad en el congestionamiento, este espacio de convivencia funciona como un microcosmos social regido por el caos. El clímax dramático de la cinta ocurre cuando, luego de comer y beber en exceso, doña Lolita, la matriarca de la familia, cae enferma. Los servicios médicos no pueden penetrar en el atolladero de autos y la madre de



Eufemio muere. Las mujeres que cuidaban a la abuela le improvisan un funeral. Rodeados de autos, los personajes se reúnen en torno al cuerpo de doña Lolita, quien fue preparada con una corona de aluminio, velas, flores y estampas religiosas. La ceremonia se interrumpe con los alegatos de los personajes: hay gritos, insultos y golpes. Un director de televisión encargado de documentar el espectáculo automotriz graba el momento del velorio para la televisión, mientras las voces que rezan se superponen a la voz del narrador de carreras. Dado que todos los personajes están más interesados en el desenlace de la carrera que en velar a la muerta, el cuerpo de doña Lolita yace solo, en medio de coches estacionados y basura.

Alcoriza hace de la decadencia, la corralidad y el humor los elementos fundamentales para desarrollar el relato de la fiesta y la muerte de doña Lolita. Para comprender este cuadro de costumbres acudo a la figura del esperpento, la vertiente con la que el escritor gallego Ramón María del Valle-Inclán definió el rasgo de deformidad presente en algunas de sus obras para crear un retrato de la sociedad española alrededor de 1920. Así, propongo que, como Valle-Inclán, Alcoriza recurre a la deformación grotesca y al distanciamiento de los personajes en un intento de profundización de la vida con una actitud crítica, dos de los rasgos principales de la estética esperpéntica, según Ángel Morán.⁴⁰ Al deformar el ambiente y las acciones de los personajes, Alcoriza exagera o ridiculiza, hasta mostrar la degradación colectiva de la vida en una ciudad que transita a todo correr hacia la megaciudad y que encuentra en el vehículo motorizado una abstracción simbólica que la representa. Hasta este punto, la cinta presenta varios niveles de desfiguración. Por un lado, la caída



de la noche conlleva la transformación de los personajes y produce esperpentos como la pareja de blanco que engulle con desesperación (su voracidad sugiere una animalización de los personajes). La muerte también se convierte en motivo de deformación cuando un funeral se aleja de lo ritual y termina por convertirse en una escena absurda y corrosiva, carnavalesca, que fusiona tragedia con comedia, y que deviene en espectáculo una vez que es transmitida por televisión.

El cuerpo de investigaciones sobre esta cinta (Ramírez Berg, de la Mora, Sánchez Prado y Foster, por mencionar los más destacados)⁴¹ señala que el personaje de Sara García –actriz emblemática de la época de oro del cine nacional– configura el arquetipo de la madre tradicional del México posrevolucionario, y sirve como una suerte de desmitificación del símbolo original. Vale la pena añadir que la cualidad deformadora del esperpento, tanto del ambiente como del personaje, permite a Alcoriza desintegrar el sistema de valores que este personaje representa: el de la figura de la madre como síntesis de identidad femenina, pilar de la familia tradicional en el país y representación del orden social posrevolucionario relacionado con el avance y la estabilidad. Con la encarnación de doña Lolita, una abuela que maldice, chantajea, bebe y come en exceso, se abre la puerta a un nuevo arquetipo que toma distancia de la figura emblemática. Mediante la muerte de la madre a causa de una congestión y en un escenario saturado de vehículos, se cancela de una manera cómica –pero al mismo tiempo sórdida y corrosiva– el mito materno configurado en el melodrama mexicano de mediados de siglo. Parto de esta idea para argumentar que esta ruptura



adquiere significación en el espacio urbano a partir de la figura del automóvil detenido y la consecuente inmovilidad de los sujetos urbanos.

La imagen de un embotellamiento es la del fracaso de la modernidad. Al cancelarse la circulación de las máquinas, se anula también una de las experiencias más simbólicas de la era moderna, la velocidad, ejercida por el individuo que a bordo de un vehículo juega a controlar el movimiento. La velocidad, como recuerda Paul Virilio, es política, pues la capacidad de consumo es uno de los tantos factores que intervienen para que un sujeto la viva.⁴² Esta experiencia es también un elemento de control nacional en el que, en primera instancia, una autoridad vial propone y vigila la implementación de ciertas normas. De este modo, la falta de velocidad sugiere una gestión deficiente del orden. En sentido opuesto a una película de carretera –*road movie*–, en la que los personajes evolucionan conforme avanzan sobre una carretera, *Mecánica nacional* propone lo contrario: es justo sobre una vía de asfalto, a bordo de un auto, que comienza la desaceleración del sujeto. Al tiempo que el embotellamiento pone de manifiesto que en una urbe caótica y congestionada como la de la capital mexicana no hay posibilidad de conseguir libertad a bordo de un automóvil, en la detención vehicular se refleja la desaceleración generalizada que se vive en la década de 1970 (la falta de credibilidad del Estado y las políticas populistas que no impedirán que el modelo económico decaiga son el inicio de una época conocida coloquialmente como la “Docena trágica”, dos sexenios consecutivos –los gobiernos de Luis Echeverría y José López Portillo– en los que los problemas socioeconómicos de México alcanzan límites



críticos).⁴³ Entonces, el Estado posrevolucionario es ya una promesa lejana que poco empata con esa modernidad que hizo del automóvil un ícono del progreso.

Es en este escenario de la degradación de la familia, de la ciudad y de la desorganización de los habitantes que impera la antipatía y la indolencia, ambas características que, como ya hemos visto, Simmel considera propias de la relación del urbanita que ha desvanecido los vínculos y los lazos grupales.⁴⁴ Este *blasé* esperpéntico empata también con la tesis que propone Sánchez Prado para interpretar la producción fílmica del periodo echeverrista. Estamos, sugiere el investigador, frente a una película que:

[...] aparenta cierto grado de politización y conciencia social, pero que se funda en realidad, en la narración y representación visual de la imposibilidad de la constitución de un sujeto colectivo de la política en México. La imaginación de una ciudadanía común, un frente político o una articulación de un pueblo frente al Estado, resulta irrealizable en los parámetros ideológicos de las películas.⁴⁵

Coincido con este punto de vista: la detención que señalo es también el símbolo motorizado de la sociedad que se mueve en el territorio en el que predominan las tendencias individualistas que impiden la cohesión social.



A modo de cierre

Si concebimos la ciudad moderna como un sistema de flujos continuos regida por el cinetismo, proponer que los momentos fundamentales de *Mecánica nacional* ocurren cuando los autos circulan a baja velocidad – como en los embotellamientos– o cuando están detenidos, supone reconocer un sistema urbano que no empata con el modelo tradicional de las ciudades del Norte Global, sino que se distancia profundamente de éste para dirigirse hacia la anomia. Esta subversión urbana es posible a partir del vehículo que le sirve al director como motivo para desplegar la esperpentización: el exceso de vehículos desata la violencia social. Los numerosos autos también sirven para mantener cercados a los viajeros en un campo polvoso donde ocurre la fiesta. Y son las caravanas de autos las que, al final de la cinta, se abren paso entre el tráfico para que el carro de Eufemio, que transporta el cuerpo de doña Lolita, pueda regresar a la ciudad. El vehículo es un elemento que detona la ruptura entre la ciudad moderna y el nuevo escenario urbano de degradación que propone la película pues, al no circular e ir en contra de su naturaleza, el coche se convierte en peso muerto, imagen en la que descansa la representación simbólica del progreso detenido a la que alude *Mecánica nacional*. El auge del automovilismo comunica una especie de conciencia global en los conductores del largometraje; sin embargo, como experiencia real, sólo produce detención o inmovilidad, angustia y degradación, lo que también tiene que ver con el transporte de los afectos que propone Castro Gómez. En la abundancia de autos, que a su vez se traduce en un excedente de sujetos luchando por preservar su

autonomía, la cinta sugiere que un exceso de progreso deforma y deviene en tragedia.

Concluyo que esta cinta configura visualmente uno de los primeros mitos de la ciudad monstruo⁴⁶ del cine mexicano: aquella saturada de autos, respuesta a las consecuencias de un proyecto desarrollista que poco a poco relegó al habitante para privilegiar intereses industriales. *Mecánica nacional* propone un espacio urbano decadente, un horizonte donde las nociones de nación, familia, moral, masculinidad y desarrollo son reinterpretadas con distancia de las producciones de mediados del siglo xx. La megalópolis incipiente aquí no es el espacio donde ocurre el trágico urbano, sino que es parte fundamental del proceso de cuestionamiento sobre las condiciones políticas y sociales que rigen al país.



Notas



1. Índigo staff, "Así se ha multiplicado el parque vehicular en México en solo dos décadas", Reporte Índigo, abril 17, 2019, consultado el 22 de marzo de 2020. <https://www.reporteindigo.com/reporte/asi-se-ha-multiplicado-el-parque-vehicular-en-mexico-en-solo-dos-decadas-movilidad/>
2. Ver Tomtom.com, "Traffic Index 2019", consultado el 22 de marzo de 2020. https://www.tomtom.com/en_gb/traffic-index/mexico-city-traffic#statistics
3. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos (Barcelona: Herder, 1986), 153.
4. Ver Tomtom.com, "Traffic Index 2019".
5. Federico Fernández Christlieb, Las modernas ruedas de la destrucción. El automóvil en la Ciudad de México (México: Ediciones El Caballito, 1992), 28.
6. Ver Santiago Castro-Gómez, Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930 (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009).
7. Castro-Gómez, Tejidos oníricos..., 14.
8. Castro-Gómez, Tejidos oníricos..., 62.
9. Juan José Tablada, "El automóvil en México", en José Juan Tablada, selecc. Héctor Valdés (Ciudad de México: UNAM, 2008), 15.
10. Tablada, "El automóvil...", 15.
11. Martín Luis Guzmán, La sombra del caudillo (México: Castalia, 2002), 79.
12. Ver Elvia Estefanía López Vera, "El Cadillac en la configuración del protagonista", *Amerika* 8 (2013). DOI: 10.4000/amerika.3943
13. En este texto me refiero a la Ciudad de México en un sentido amplio que aunque se entiende como la capital del país, en términos concretos es "la



- extensión territorial que incluye a la ciudad central y a las unidades político-administrativas contiguas a ésta [...] que tienen características metropolitanas (tales como sitios de trabajo o lugares de residencia de trabajadores dedicados a actividades no agrícolas), y que mantienen una interrelación socioeconómica directa, constata y de cierta magnitud con la ciudad central (o con el área urbana)". Ver Luis Unikel, "Las dinámicas de crecimiento de la Ciudad de México", Comercio Exterior vol. xxi, núm. 6 (junio 1971): 507-517.
14. Unikel, "Las dinámicas de crecimiento...", 508.
 15. Unikel, "Las dinámicas de crecimiento...", 511.
 16. Fernández Christlieb, *Las modernas ruedas...*, 112.
 17. Departamento del Distrito Federal, *La Ciudad de México. Departamento del Distrito Federal, 1952-1964* (México: Imprenta Nuevo Mundo, 1964), 135.
 18. Departamento del Distrito Federal. *La Ciudad de México...*, 135.
 19. Unikel, "Las dinámicas de crecimiento...", 512.
 20. Unikel, "Las dinámicas de crecimiento...", 512.
 21. Javier González Rubio y José Carreño Carlón, *México, 30 años en movimiento* (México: Universidad Iberoamericana, 1998), 181.
 22. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993), 141.
 23. Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social* (Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991), 54.
 24. Entre estas instituciones cinematográficas destacaron los Estudios Churubusco, el Centro de Producción de Cortometraje, la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Cineteca Nacional.



25. De la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana*, 56.
26. Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* vol. 44, núm 2 (noviembre 2015): 51.
27. Fernández Christlieb, *Las modernas ruedas...*, 30.
28. Paul Virilio, *Speed and politics* (Los Ángeles: The MIT Press, 2007), 41.
29. Carmen Elisa Gómez-Gómez, "Familia y cine mexicano en el marco del neoliberalismo. Estudio crítico de *Por la libre*, *Perfume de violetas*, *Amar te duele* y *Temporada de patos*" (tesis del Graduate Program in Spanish and Portuguese, The Ohio State University, 2009), 2.
30. David William Foster, *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2002), 66.
31. George Simmel, "Las grandes ciudades y la vida del espíritu", *Cuadernos políticos* 45 (enero-marzo 1986), consultado el 22 de marzo de 2020. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>
32. Simmel, "Las grandes ciudades...".
33. Simmel, "Las grandes ciudades...".
34. Simmel, "Las grandes ciudades...".
35. La traducción al español es hastiado.
36. El énfasis es mío. Simmel, "Las grandes ciudades...".
37. Simmel, "Las grandes ciudades...".
38. Simmel, "Las grandes ciudades...".
39. Gómez-Gómez, "Familia y cine mexicano...", 93.



40. Ángel Morán Paredes, "El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen perfecto", Cuadernos de documentación multimedia, vol. 17 (2006): 4.
41. Ver Charles Ramírez Berg, *The Cinema of Solitude: a Critical Study of Mexican Cinema, 1967-1983* (Austin: University of Texas Press, 1992); Carl J. Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004* (Los Ángeles: University of California Press, 1989); Ignacio Sánchez Prado. "Alegorías sin pueblo...", 50-66, y David William Foster. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2002).
42. Virilio, *Speed and politics...*, 39.
43. Es en esos doce años que se experimenta una "masiva fuga de capitales" y la "lucha abierta entre el Estado y la élite empresarial, lo cual significó un viraje en la relación entre el Estado y el gran capital". López Portillo inaugura su sexenio con un programa de austeridad, y pese a un momento de prosperidad petrolera, para 1981 se depende de "préstamos internacionales masivos para sacar a flote una economía declinante entre 1981-1982". Ver James M. Cypher, *Estado y capital en México. Política de desarrollo desde 1940* (México: Siglo XXI, 1992), 117-120.
44. Simmel, "Las grandes ciudades...".
45. Sánchez Prado, "Alegorías sin pueblo...", 51.
46. He tratado el tema en el artículo "Apuntes para una ciudad monstruo. El milusos y la megalópolis", *Bitácora Arquitectura* 40 (marzo-julio 2018): 98-105. DOI: 10.22201/fa.14058901p.2019.40.69442



Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*. México: Grijalbo, 1993.
- Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá, 1910-1930*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Cebey, Georgina. "Apuntes para una ciudad monstruo. El milusos y la megalópolis". *Bitácora Arquitectura* 40 (marzo-julio 2018): 98-105. DOI: 10.22201/fa.14058901p.2019.40.69442
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Cypher, James M. *Estado y capital en México. Política de desarrollo desde 1940*. México: Siglo XXI, 1992.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.
- Departamento del Distrito Federal. *La Ciudad de México. Departamento del Distrito Federal, 1952-1964*. México: Imprenta Nuevo Mundo, 1964.
- Fernández Christlieb, Federico. *Las modernas ruedas de la destrucción. El automóvil en la Ciudad de México*. México: Ediciones El Caballito, 1992.
- Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.



- Garza, Gustavo. "El carácter metropolitano de la urbanización en México, 1900-1988". *Estudios Demográficos y Urbanos* vol. 5, núm. 1 (enero-abril 1990): 37-59.
- Gómez-Gómez, Carmen Elisa. "Familia y cine mexicano en el marco del neoliberalismo. Estudio crítico de *Por la libre*, *Perfume de violetas*, *Amar te duele* y *Temporada de patos*". Tesis del Graduate Program in Spanish and Portuguese, The Ohio State University, 2009.
- González Rubio, Javier, y José Carreño Carlón. *México, 30 años en movimiento*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. México: Castalia, 2002.
- Índigo staff. "Así se ha multiplicado el parque vehicular en México en solo dos décadas". *Reporte Índigo*, abril 17, 2019. Consultado el 22 de marzo de 2020. <https://www.reporteindigo.com/reportes/asi-se-ha-multiplicado-el-parque-vehicular-en-mexico-en-solo-dos-decadas-movilidad/>
- López Vera, Elvia Estefanía. "El *Cadillac* en la configuración del protagonista". *Amerika* 8 (junio 2013). DOI: 10.4000/amerika.3943
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*. Los Ángeles: University of California Press, 1989.
- Morán Paredes, Ángel. "El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto". *Cuadernos de documentación multimedia*, vol. 17 (2006): 3-22.
- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. Austin: University of Texas Press, 1992.



- Sánchez Prado, Ignacio. "Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* vol. 44, núm. 2 (noviembre 2015): 50-66.
- Simmel, George. "Las grandes ciudades y la vida del espíritu". *Cuadernos políticos* 45 (enero-marzo 1986). Consultado el 22 de marzo de 2020. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.45/45.3.GeorgSimmel.pdf>
- Tablada, José Juan. "El automóvil en México". En *José Juan Tablada*, selección por Héctor Valdés. Ciudad de México: UNAM, 2008. 14-15.
- Tomtom.com. "Traffic Index 2019". 2020. Consultado el 22 de marzo de 2020. https://www.tomtom.com/en_gb/traffic-index/mexico-city-traffic#statistics
- Unikel, Luis. "Las dinámicas de crecimiento de la Ciudad de México". *Comercio Exterior* vol. XXI, núm. 6 (junio 1971): 507-517.
- Virilio, Paul. *Speed and politics*. Los Ángeles: The MIT Press, 2007.

Filmografía

Mecánica nacional, dirigida por Luis Alcoriza (1971; México, Producciones Escorpión). Color, 105 min.



Entre la violencia generalizada y la esperanza de paz.

Imaginarios de la urbe colombiana a partir de *La virgen de los sicarios* (2000) y *La sombra del caminante* (2004)

Anne Burkhardt

Introducción: cine urbano y violencia en Colombia

El tema más tratado del cine colombiano es la violencia política y organizada que, a partir del llamado periodo de “La Violencia”,¹ se manifestó en todo el país. Debido a la multitud de sus expresiones y a la dificultad de su clasificación (por ejemplo, como violencia política y privada, como lucha guerrillera y paramilitar, narcoviencia o incluso terrorismo) esta problemática en Colombia también es descrita como “violencias” (en plural).² Si bien el escenario central de este fenómeno fue inicialmente el área rural, en la década de 1980, empezó a trasladarse a las ciudades con la creciente influencia del narcotráfico. Este último no sólo provocó un aumento de asesinatos en los conglomerados urbanos más afectados por el terror de los carteles, como los de Cali o Medellín, sino también el fortalecimiento de los otros grupos armados (guerrilleros y paramilitares) y, en relación con ello, un aumento del desplazamiento de la población rural.³ Con la llegada de los grupos armados a las ciudades, éstas se convirtieron en escenarios de violencia organizada y, al mismo tiempo, debido a la migración



rural-urbana, en refugios para los desplazados de diferentes regiones del país. Como resultado, las metrópolis colombianas se han vuelto espacios en los que se concentran los problemas y retos sociales que trae el conflicto armado. El cine colombiano retoma este fenómeno, recurriendo cada vez más a la representación de la violencia urbana y a los cambios relacionados en las estructuras sociales, espaciales y económicas.

El presente texto tiene por objetivo esbozar esa transformación de las urbes colombianas y de la sociedad urbana a través del análisis contrastante de dos películas fundamentalmente diferentes: *La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder, una coproducción internacional (España, Francia y Colombia) sobre Medellín en el momento culminante de la narcoviolencia, que a través de una mirada nostálgica refleja a la Medellín de los sicarios y a la llamada “cultura de violencia”,⁴ y *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra, una película tranquila, sutil e íntima sobre el tema del perdón y la reconciliación, en la cual un victimario y una víctima de una masacre en el campo empiezan a conocerse en las calles de Bogotá.

***La virgen de los sicarios* (2000), de Barbet Schroeder**

La violencia urbana en Medellín, que se convirtió en la ciudad más peligrosa de Colombia bajo la influencia del poderoso cartel de Medellín liderado por Pablo Escobar, fue el tema central de numerosas películas y novelas en la década de 1990. En referencia a su (anti)héroe central, el “sicario”, el género también es titulado “novela sicaresca”⁵ o, haciendo referencia a la región alrededor de Medellín, “sicaresca paisa”. *La virgen*



de los sicarios se convirtió en un referente fundamental de este género por varios aspectos: es una adaptación literaria, una coproducción internacional y una película escandalosa. De hecho, los críticos de cine de las revistas colombianas *Diners Club* y *Semana* pidieron un boicot nacional y la prohibición de *La virgen...* en Colombia después de su estreno en Venecia.⁶ Las razones citadas fueron la falta de respeto por las figuras públicas y la glorificación de la violencia.⁷ Sin embargo, la película llegó a las salas de cine en la llamada Atenas sudamericana y fue un éxito en taquilla, sobre todo en el exterior. Al igual que *La sombra del caminante*, *La virgen...* es un cine urbano en sentido estricto: ochenta lugares originales fueron filmados en tan sólo cuarenta días; para intervenir lo menos posible en el espacio urbano (y por razones de seguridad), la película fue rodada exclusivamente en formato digital y filmada con un pequeño equipo.⁸ También, a través de los actores naturales que encarnan los papeles de los sicarios, *La virgen...* transmite cierta autenticidad.⁹ A diferencia de otras coproducciones internacionales de las décadas de 1990 y 2000, la mayoría del equipo cinematográfico en este caso es colombiano, con la excepción del propio director francés, Barbet Schroeder. Sin embargo, este último pasó gran parte de su infancia en Colombia y, según sus propias declaraciones, se siente muy apegado al país.¹⁰ En este contexto, es comprensible que un director reconocido a nivel internacional como Schroeder asuma los riesgos de este proyecto de bajo presupuesto. Además, su preferencia por personalidades escandalosas de la literatura, que ya demostró en 1987 con la adaptación cinematográfica de *Barfly*, de Charles Bukowski, podría justificar su motivación.



Los libros de Bukowski y Fernando Vallejo (el último, autor de la novela *La virgen de los sicarios*) muestran paralelismos, por ejemplo, con respecto a las partes autobiográficas y al cinismo que impregna las obras. Ambos autores colaboraron con Schroeder en la producción de las respectivas versiones del guion.¹¹ Así, la película colombiana es una adaptación bastante fiel del original, que se desvía sólo en unos pocos puntos, por ejemplo, en el número de asesinatos retratados.¹² La perspectiva narrativa subjetiva de la novela, cuyo protagonista y narrador es el propio autor, también se adopta para el largometraje. Aunque Schroeder se abstiene de recurrir a un narrador en primera persona, los hechos son siempre retratados desde la perspectiva del protagonista Fernando (Germán Jaramillo), quien los comenta y evalúa frente a sus jóvenes amantes: los sicarios Alexis (Anderson Ballesteros) y Wílmor (Juan David Restrepo). La perspectiva narrativa subjetiva se traduce en la película gracias a la cámara que en ningún momento de la cinta abandona al protagonista: en todas las tomas que no reflejan la mirada de Fernando, él es el protagonista. Por lo tanto, *La virgen...* no es, en primer lugar, una película sobre los jóvenes asesinos a sueldo, sino una película sobre la crisis de sentido de un exiliado colombiano que regresa a su ciudad natal, Medellín, “a morir”.¹³ El atractivo especial de la novela, que Schroeder intenta trasladar al filme, radica justo en esa perspectiva subjetiva y neurótica de Vallejo.¹⁴ Es esa mirada que le transmite al espectador el estado de vida de los habitantes de Medellín en plena crisis de terror de los cárteles.



Como el espectador es forzado a percibir la ciudad desde el punto de vista nostálgico y neurótico de un protagonista un tanto antipático, la novela y la película, según Schroeder, adquieren “una cualidad alucinatoria”.¹⁵ La imagen de Medellín que transmite *La virgen...* es “una realidad que se ha convertido en algo alucinante”¹⁶ y que siempre debe medirse con el recuerdo del mundo más o menos intacto que el protagonista, él mismo de una familia acomodada de clase alta, había dejado treinta años atrás. La medida en que la metrópoli, en su día conocida como la “Ciudad de la Eterna Primavera”, ha cambiado en la ausencia de Fernando, se hace evidente al principio de la película, cuando el primer amante de Fernando, Alexis, le presenta los nuevos nombres de Medellín: “Medallo” (la ciudad del dinero rápido) y “Metrallo” (la ciudad de la violencia y el terror). A nivel fonético se sugiere una estrecha relación entre el dinero y la violencia –“Medallo” y “Metrallo” riman-. La película se refiere continuamente a esta relación, como se seguirá mostrando.

El contraste entre la antigua y la nueva Medellín se narra a través de la yuxtaposición de los relatos de Fernando sobre el pasado y el presente, tal como se muestra en las expediciones urbanas de éste y Alexis. Así es el caso de la secuencia en la que la pareja, después de un enfrentamiento violento con un taxista (que termina fatalmente para este último), se para en una colina a mirar la ciudad. Mientras Fernando le presenta a Alexis su noble barrio de infancia, el joven le muestra las comunas de las que él y los otros sicarios provienen. Mientras contemplan la vasta extensión de su ciudad, unos buitres comienzan a dar vueltas sobre sus cabezas. Como



muestra el siguiente plano que imita la mirada de Fernando por el terraplén, los carroñeros no se sienten atraídos por su deseo de morir (como Fernando asume de forma errónea), sino por el olor de un cadáver que había sido “desechado” ahí, a pesar de una señal de prohibición (“Se prohíbe arrojar cadáveres”). En el siguiente plano panorámico, la cámara sigue el vuelo de los buitres frente al paisaje de Medellín –un claro símbolo de su caída–. La impresión negativa que Fernando obtiene de “Metrallo” (“Pero esta ciudad está envenenada, poseída por la ira”) tampoco puede ser cambiada por el famoso metro, que es considerado el orgullo de la urbe y que en este momento cruza la mirada de los protagonistas. En su viaje en ese transporte, Fernando es atacado por un representante de las clases más bajas debido a sus comentarios sarcásticos y arrogantes, y en consecuencia es defendido por Alexis con su arma de fuego. Al pintar el metro como un lugar de conflicto de clase y cultura, en el que los representantes de “Metrallo” prevalecen en su forma de resolver conflictos, tanto la antigua ciudad de Fernando (como un lugar de supuesta alta cultura) como el estereotipo positivo de Medellín como una ciudad chic, bonita y moderna, son claramente rechazadas.

La comparación de la antigua y la nueva urbe va de la mano con la comparación de “La Violencia” y las “violencias”. Esta comparación se hace a menudo a través de la palabra cuando Fernando comenta de manera cínica los asesinatos que se producen ante sus ojos. En respuesta a un tiroteo en el pequeño pueblo de Sabaneta, afirma: “Pero esta raza se ha civilizado mucho en mi ausencia. Antes nos despachamos a machete, ahora con olor



a pólvora”. Este “progreso” lo demuestra poco después Alexis: dispara de forma rápida y eficaz a un taxista armado con machete que los amenaza en una disputa por la música en la radio. En la novela, Vallejo va aún más allá en su comparación cuando mide la eficacia de su sicario frente a la de los más notorios asesinos durante La Violencia: “Cuando Alexis llegó a los cien [asesinatos] definitivamente perdí la cuenta. [...] Mas para darles una somera idea de sus hazañas digamos que se despachó a muchos menos que el bandolero liberal Jacinto Cruz Usma ‘Sangrenegra’, que mató a quinientos, pero a bastantes más que el bandolero conservador Efraín González, que mató a cien”.¹⁷

La película de Schroeder genera un ambiente de amenaza aguda permanente, de impredecibilidad y de indefensión. La cámara, dirigida por el experimentado camarógrafo de Víctor Gaviria, Rodrigo Lalinde, adopta la actitud de un “flâneur”,¹⁸ de un observador. No es omnisciente, no se adelanta a la acción, sino al igual que Fernando es atropellada por los actos de violencia. Los ataques de los motociclistas sicarios a Alexis, por ejemplo, se anuncian primero con ruidos fuertes del motor en la banda sonora.¹⁹ La cámara siempre imita el movimiento aterrorizado de Fernando cuando gira hacia la fuente de sonido. Las secuencias de ataque también se caracterizan por el temblor de las cámaras de mano, una frecuencia de corte rápida y un sonido original demasiado alto, grabado de forma discontinua, lo que al mismo tiempo fragmenta y dinamiza la acción. El hecho de que la orientación del espectador también se dificulte debido a los rápidos cambios de perspectivas y actitudes refuerza la sensación de estar envuelto y



expuesto. Es esta impronta la que, según la representación de la película, es característica de la vida en Medellín en la década de 1990.

En contraste con el espacio público ruidoso, confuso e inseguro, los interiores de *La virgen...* se escenifican como refugios, lugares de paz y tranquilidad. Además del apartamento escasamente amueblado de Fernando, en el que quiere entrenar “para el silencio de la tumba” y en el que no tolera más ruidos que el canto de los pájaros y la música clásica, las iglesias que Fernando y los sicarios visitan en sus paseos también se convierten en sitios de descanso. Alexis y Wílmар, que enfrentan a Fernando con el ruido, el desorden y la violencia de la Medellín moderna a través de sus asesinatos y su consumo excesivo de medios de comunicación y música, son las claves del personaje principal para entender el presente. A cambio, les ofrece una visión de un pasado (y de un futuro)²⁰ que no existiría para los jóvenes sin él. Según Geoffrey Kantaris, las visitas a la iglesia (así como la visita a la casa natal de Fernando o el viaje a Sabaneta) representan un intento de construir un puente hacia la memoria del protagonista,²¹ hacia una Medellín que él no puede encontrar en las calles de “Metrallo”.

La conexión entre violencia y consumo, a la que la película alude varias veces, puede ser interpretada en el contexto de la “cultura del dinero rápido” producida por el narcotráfico. A pesar de sus devastadores efectos secundarios, no se puede negar que el negocio con la droga ha traído miles de millones de dólares al país, ha creado “empleos” y ha contribuido al progreso social de sus “empleados” y sus familias.²² El aumento del poder adquisitivo y del consumismo en *La virgen...*, sobre todo es evidente en las



secuencias de compras en las que Fernando satisface los deseos materiales de sus amantes. Al mismo tiempo, la “cultura del dinero rápido” es criticada en vista de la intercambiabilidad y la falta de aprecio de estas compras. Así, por fastidio, Fernando lanza del balcón el costoso equipo de música que compró para Alexis. El dinero –en el sentido más verdadero de la palabra– tirado por la ventana le importa tan poco como la cuestión de si alguien pudo ser perjudicado. Más adelante en la película, Alexis copia el vandalismo de Fernando cuando dispara una bala al nuevo televisor en el que se puede ver un discurso del presidente César Gaviria. Cuando el protagonista se divierte deliciosamente con ello, Alexis también tira por la ventana el nuevo sistema de música, que se suponía iba a sustituir al primero. “Medallo”, según la película, se expone como una sociedad opulenta y degenerada. Sin embargo, según Kantaris, los amantes juveniles de Fernando son tan intercambiables como los bienes de consumo con los que los premia.²³ De hecho, Alexis y su sucesor Wílmor son similares en muchos aspectos: tienen el mismo estilo de ropa (marcas deportivas), los mismos hábitos (escuchar música, ver la televisión, rezar y matar) e incluso los mismos deseos (un equipo de música Aiwa, un refrigerador Whirlpool y una “mini-Uzi”).²⁴ Lo que los artículos de marca son para los chicos, éstos últimos son para Fernando: bienes de consumo valiosos, pero intercambiables.²⁵

Por otro lado, la conexión entre consumo y violencia, tal como se aplica en la cinta, también puede interpretarse en relación con la liberalización de la economía colombiana, impulsada por el gobierno de César Gaviria a principios de la década de 1990.²⁶ En *La virgen...* tanto el narcotráfico como



el sicariato son tratados en este sentido como modelos de negocio, como libre empresa. De manera curiosa, la película no explica el alcance del terror cotidiano con la actividad del cártel de Medellín, sino con su colapso gradual tras la captura de Pablo Escobar. Según Alexis, los sicarios están ahora luchando entre sí porque se quedaron sin “trabajo” después de la muerte de Escobar. De esta manera, Schroeder y Vallejo parecen burlarse de la idea de la economía de libre mercado. La respuesta cínica de Fernando a la explicación de Alexis implica también una crítica al Estado colombiano y a la injusta distribución del poder y de los bienes: “Vea pues, como quien dice: un gran empleador del pueblo. [...] Pobre Pablo. En este país no le dejan levantar cabeza a nadie”. En la novela Vallejo establece además una conexión entre el declive del “campo profesional” de los asesinos a sueldo y la pérdida de la identidad nacional, que se define por la violencia organizada:

[...] aquí prácticamente la profesión de sicario se acabó. [...] Sin trabajo fijo se dispersaron sobre la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada. Otra institución pues nuestra que se nos va. En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada.²⁷

La película también alude a la transformación de Medellín en “Medallo” a través de la fuerte presencia de espacios públicos donde se ofrecen o consumen bienes: centros comerciales y galerías, tiendas de ropa y



electricidad, restaurantes, confiterías y bares. En la secuencia en la que Fernando le compra a Alexis el equipo estéreo Aiwa y le explica que debe su prosperidad a su difunta hermana, que estaba casada con un jefe de la droga, se ilustra la conexión entre “Medallo” y “Metrallo”. Parte de la conversación tiene lugar en una escalera mecánica que se mueve hacia abajo. La cámara primero muestra a Alexis y Fernando en un plano contrapicado, de modo que la magnífica arquitectura de techo colonial del edificio se hace visible en el fondo. Cuando llegan a la parte inferior, la cámara se inclina a la vista normal, de modo que ahora en el fondo se ven las tiendas, los cafés y casinos iluminados del centro comercial. Mientras tanto, Fernando cuenta cómo su hermana asesinó a su esposo y heredó un patrimonio de un millón de dólares que sus hijos desperdiciaron en cocaína. A nivel de la imagen, Schroeder escenifica la transformación de Medellín en “Medallo” a través del viaje descendente por el antiguo edificio que ahora es centro comercial; a través del montaje de imagen y sonido, apunta a una conexión causal entre el narcotráfico y la violencia, entre el dinero rápido y la sociedad consumidora e inmoral.

La virgen... es una distopía. La película crea un escenario de la decadencia cultural y moral de la sociedad urbana en la década de 1990. La violencia parece ser el único medio de comunicación y la única forma de participar en esa sociedad.²⁸ No hay salida a la violencia, Medellín parece estar condenada.²⁹ Esta perspectiva sombría es típica de las películas colombianas de la década de 1990, sin embargo, a principios de la siguiente, ese pesimismo es progresivamente reemplazado (o, por lo



menos, completado) por una perspectiva más esperanzadora que parece recoger los impulsos positivos de las negociaciones de paz del gobierno de Andrés Pastrana con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). A pesar de que este diálogo fracasó, hay que constatar que fue impulsado por ambas partes con compromiso y voluntad sin precedentes, lo que generó en partes de la sociedad colombiana, y por lo tanto en el cine, la voluntad de pensar en posibles soluciones al conflicto.³⁰

***La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra**

Esta producción colombiana es el primer trabajo representante de toda una serie de películas que ya no tratan del conflicto armado como tal, sino de la posibilidad de resolverlo. A diferencia de la gran mayoría de las producciones anteriores, estos filmes se centran mayoritariamente en las víctimas del conflicto, no como objetos, sino como sujetos de las narrativas. En lugar de analizar de forma racional los antecedentes políticos y sociales del problema, le hacen sentir al espectador desde lo emocional lo que el conflicto armado podría significar para los afectados. Se centran en la dimensión psicológica de sus protagonistas, que provienen de diferentes regiones y clases de la sociedad colombiana: sus experiencias con la violencia, sus intentos de manejar sus heridas, sus esperanzas y fracasos.³¹

La sombra... es la ópera prima de Ciro Guerra, quien –como consecuencia de la nominación al Oscar de su tercera película, *El Abrazo de la Serpiente* (2015)– hoy es celebrado como el director colombiano más exitoso. La historia de la realización de *La sombra...* es curiosa: la cinta arrancó



como una película estudiantil de bajísimo presupuesto, luego ganó un importante premio de posproducción en el Festival de San Sebastián y terminó presentándose en más de sesenta festivales internacionales.³² Como primera película colombiana, *La sombra...* es descubierta por un distribuidor europeo, la KMBO Films, y seleccionada para su distribución comercial en Francia. La compañía basa su decisión en la inusual perspectiva de la película sobre el país:

La sombra del caminante creemos que es una apertura hacia un cine de autor de Colombia y, más generalmente, a la cultura Colombiana, hasta ahora marginados por la emisión de películas orientadas a temas relacionados con la guerra o el tráfico de drogas. Esta cinta nos ofrece una visión humana, social e íntima de Colombia. [...] Lo que pretendemos es que Francia descubra a Colombia lejos de los “clichés” y a través del estreno de una película sobre la amistad, la dignidad y las relaciones humanas.³³

A diferencia de *La virgen...*, en la que la violencia es presentada en forma de tiroteos, *La sombra...* es una película tranquila y sutil que gira en torno de la culpa y el perdón. La cuestión de si los actos de violencia en el contexto del conflicto armado pueden ser perdonados o no se plantea en esta película a través de la amistad de dos hombres que, por diferentes razones, llegaron del campo a Bogotá. Ambos han huido de la zona disputada de Caquetá hacia la capital, donde intentan escapar de sus recuerdos traumáticos. Mañe (César Badillo) perdió a su familia y su pierna en una masacre en su



pueblo natal; Mansalva (Ignacio Prieto), quien se gana la vida cargando a los transeúntes con una silla en su espalda por el centro de Bogotá, fue reclutado a la fuerza por un grupo armado cuando era niño y, más tarde, como líder de su unidad, cometió innumerables masacres entre las que se encuentra la de la familia de Mañe, como lo empieza a descubrir poco a poco Mansalva. Él es consciente de que sus acciones son imperdonables: “No hay perdón. No hay perdón para nosotros”. Mañe, que no sabe que Mansalva mató a su familia, no entiende por qué su único amigo se aleja repentinamente de él. Por lo tanto, lo obliga a revelar la verdad sobre su pasado, al robarle la planta que usa para curar la herida de bala que tiene en la cabeza. Esta terrible revelación pone a prueba la empatía de Mañe, la idea de que por fin pueda perdonar a su compañero queda abierta. Al terminar la película, Mansalva muere a consecuencia de la bala en su cabeza. Mañe entierra las pocas posesiones de su amigo-enemigo y se dirige hacia un futuro incierto en la metrópoli colombiana.

La capital, Bogotá, es por un lado el escenario de la trama de ficción y, por otro, según Juana Suárez, la protagonista central de la película.³⁴ *La Sombra...* está ambientada en un entorno urbano original que apenas fue interferido durante el rodaje: la bulliciosa Carrera 7; las estrechas calles del centro histórico de La Candelaria; la Plaza de Bolívar, donde se ubican los centros del poder político como el Palacio de Justicia, el Congreso o el Palacio Presidencial; así como el paisaje montañoso andino que se eleva detrás del centro de la ciudad. El director quería que la cinta tomara el carácter de un documento fotográfico que al mismo tiempo se

elevara sobre el nivel de lo concreto: “Me interesaba que la película fuera muy desnuda y muy directa. Me parece que el blanco y negro convierte esa calle que ves todos los días en Bogotá en algo que no es sólo esa calle, sino que es algo más”.³⁵ Ya en la exposición, cuando Mansalva ofrece por primera vez su servicio de transporte público vivo a los potenciales clientes de la Carrera 7, el espacio urbano se convierte en el elemento central de la *mise-en-scène*. Además de los vendedores y transeúntes, la mayoría de los cuales reaccionan a la extraña apariencia del usuario de la silla enmascarado con gafas de piloto negras (o al equipo de rodaje), la cámara en mano enfatiza la forma de andar del protagonista. La primera toma muestra una vista detallada de sus pies y su sombra sobre la superficie de la carretera. Esto puede interpretarse como una referencia al título de la película (*La sombra del caminante*), donde la sombra podría representar el pasado “oscuro” del fugitivo. La presencia constante de la “sombra del pasado” se acentúa en la puesta en escena del paseo de Mansalva por las calles con la ayuda de efectos de distanciamiento, que siempre comienzan cuando la cámara refleja la perspectiva subjetiva de Mansalva. Las imágenes de los transeúntes, de los vendedores ambulantes y de sus mercancías se reproducen en cámara lenta; los sonidos de la multitud, de los carros que pasan, de un reloj de la iglesia que late y de un perro que ladra van acompañados de reverberación y se mezclan con sonidos no diagéticos, como el aleteo de las alas de los pájaros o sonidos disonantes. La percepción subjetiva de Mansalva (indicada por los efectos de distanciamiento) contrasta con el movimiento animado de la calle reproducido con cámara objetiva. Mansalva,





como sugiere la puesta en escena, es un cuerpo extraño en esta ciudad y en esta sociedad. El servicio de transporte de personas a sus espaldas simboliza el bajo estatus del desplazado dentro de la sociedad urbana clasista, que sólo lo acepta como medio de transporte público.

Para Mansalva, el acto de cargar es también uno de penitencia: el peso de la gente sobre sus hombros representa la culpa que asumió por asesinar a innumerables personas. De hecho, la inusual actividad de Mansalva no es una idea extraña del director, sino que se basa en un recuerdo infantil de su pueblo natal en el departamento de César, donde un hombre había transportado a la gente a través del río de una manera similar.³⁶ Al trasladar esta práctica específica de la región al contexto de la metrópoli, que provoca irritación, Guerra alude a la migración interna masiva y a la creciente heterogeneidad de la sociedad urbana. Por otro lado, se refiere implícitamente a la brecha infraestructural entre la ciudad y el campo. En este sentido, la película contradice al ideal de la “nación unida”, proclamado con falso entusiasmo por el gobierno de Álvaro Uribe.³⁷

En efecto, la sociedad urbana de *La sombra...* se caracteriza por la falta de solidaridad y un sadísmo generalizado. Esto es particularmente evidente en la historia de Mañe: su arrendador Sargento James, un militar suspendido que también estuvo involucrado en el ataque a la aldea de Mañe, lo humilla por sus dificultades económicas y lo amenaza con la rescisión de su contrato de arrendamiento; los jóvenes de su barrio lo acosan por su discapacidad, lo golpean y le roban; la oficina de empleo recauda sus últimos pesos para la admisión de sus datos personales, aunque no le ofrece



ninguna perspectiva de empleo. “En este hijodeputa país nadie ayuda a nadie”, resume Mañe. Al igual que Mansalva, Mañe está solo y busca su sustento en la calle, donde ofrece a la venta figuras de papel hechas a mano. Las labores informales de los dos protagonistas están acompañadas por la cámara a lo largo de toda la película con un interés constante y son honradas con grandes y detalladas tomas de sus obras: la silla de Mansalva, las artesanías de Mañe, las etiquetas de precios pintadas a mano. De esta manera, el espectador accede a la intimidad de los protagonistas, a sus condiciones de vida y a sus estrategias de supervivencia. Además, el trabajo de cámara interesado y cariñoso contribuye a la creación de aprecio por los fugitivos, en contraste con el rechazo por parte de la sociedad urbana y las instituciones estatales. Mañe incluso defiende su dignidad humana de manera activa y explícita: cuando Doña Marelvis, la hermana del Sargento James, le propone ir a un campo de acogida para personas desplazadas, Mañe responde: “Yo tengo mi dignidad. Yo puedo no tener nada, pero tengo mi dignidad”.

A lo largo de la película, la cámara, a nivel visual, muestra el contraste entre el campo, como escenario del conflicto armado, y la ciudad, como espacio confuso, complejo y altamente ambivalente para el nuevo comienzo de los fugitivos. Por un lado, la urbe aparece como una compleja estructura social en la que chocan diferentes destinos, expectativas y estilos de vida. Por otro lado, este espacio es puesto en escena como un lugar con grandes potenciales creativos, donde se puede renegociar la comunidad. El camino difícil que tienen que recorrer los protagonistas del campo para encontrar su sitio en la sociedad urbana es capturado por la cámara



a través de tomas detalladas de los pasos de las figuras. Reconocemos a Mansalva por el peso de los pasajeros, por su marcha arrastrada y estancada; identificamos a Mañe por su marcha que cojea entre la multitud de personas en la Carrera 7. Los pasos agotados de los protagonistas simbolizan la dificultad enorme de los afectados del conflicto para establecerse en la sociedad urbana. El largo y escarpado camino hacia el yacimiento de Mansalva en las colinas más allá de la ciudad ilustra la distancia entre los desplazados y la sociedad urbana: su experiencia con el conflicto armado –y en el caso de Mansalva, su culpa– los convierten en marginados sociales; su reintegración a la sociedad civil –objetivo oficial de la llamada ley de justicia y paz–³⁸ parece distante y poco probable.

Los diferentes suelos sobre los que caminan los protagonistas, así como los diferentes fondos de imagen en las secuencias de diálogo, pueden ser interpretados en el contexto de la dicotomía espacio urbano-rural descrita con anterioridad. Este principio de la *mise-en-scène* se refleja en la secuencia clave de la película, en la que los protagonistas se encuentran por última vez y Mañe se entera de toda la verdad sobre su extraño amigo. Mientras Mansalva habla del asesinato de la familia de Mañe, está acostado en el suelo; un primer plano (*topshot*) muestra su rostro frente al terreno herboso. Al nivel de la imagen, la descripción de la masacre es así ligada al espacio rural. A continuación se ofrece una vista detallada de la oreja de Mansalva, de la que gotea sangre a la tierra, un símbolo del derramamiento de sangre en el campo en el que Mansalva estaba involucrado. Durante la confesión de Mansalva, Mañe mira hacia la ciudad. En sentido

figurado, en este momento se aleja no sólo del asesino de su familia, sino también del espacio rural como escenario de la masacre y cuna del conflicto interno colombiano. Cuando Mansalva sale hacia el bosque para morir solo, la cámara sigue sus pasos en detalle. Conduce por el suelo cubierto de hierba, vuelve a retroceder y muestra el rastro de sangre en la tierra, que es causado por el traumatismo craneal de Mansalva. El suelo del bosque manchado de sangre se convierte de nuevo en un símbolo de la guerra en el campo y de la implicación de Mansalva en ella. Cuando comienza el *leitmotiv* melancólico del piano, que acompaña todos los momentos de reflexión de los protagonistas a lo largo de la película,³⁹ la cámara se vuelve hacia Mañe, quien de espaldas a Mansalva se aleja en la dirección opuesta. La distancia entre los dos, que aumenta con cada paso, podría representar la creciente improbabilidad de su amistad. Un primer plano de la cara de Mañe frente al fondo boscoso muestra sus lágrimas. Parece que llora por todo lo que le ha conectado con el campo: su familia, la violencia y su único amigo. A continuación se le muestra, de noche, cavando una tumba con la ciudad iluminada como telón de fondo. Entierra todo lo que le recuerda a Mansalva –y por tanto al conflicto armado– antes de volverse hacia un futuro incierto en una ciudad que brilla en la distancia. El hecho de que no entierre el video, prueba de los hechos de Mansalva, sino que se lo lleve consigo, puede interpretarse como una expresión de la necesidad de recordar los crímenes violentos. El video es una prueba de las acciones de Mansalva, que –independientemente de la cuestión de su culpabilidad individual– no deben ser olvidadas ni dejadas impunes.





La cuestión de la culpabilidad se deja deliberadamente abierta. En *La sombra...* no hay una distinción clara entre el bien y el mal, todos son victimarios y víctimas al mismo tiempo.⁴⁰ En la misma medida en que la película se niega a juzgar o condenar a los protagonistas en términos generales, también rechaza un posicionamiento político a favor o en contra de una de las partes en conflicto. No queda claro si Mansalva era un guerrillero o un paramilitar; Mañe no sabe cuál de los grupos armados mató a su familia: “Dijeron primero que eran guerrilleros, después que no, que paracos, después que narcos, después que el ejercito... Pero al fin de cuentas, lo que uno sabe es que están muertos, hermano. Como yo”. Guerra ve la solución al conflicto en el perdón de las víctimas y en su participación activa en el proceso de paz:

En Colombia el conflicto lleva tanto tiempo, se ha profundizado tanto y ha degradado tanto la sociedad que ya no es una cuestión política para nadie, es simplemente una cuestión humana. Quise esquivar el echar culpas, porque todos somos víctimas. Es un conflicto que nos arrastró a todos y que nadie sabe hoy por qué ocurre. [...] Existe la responsabilidad de cada persona por los actos que comete, pero como país tenemos un camino largo que recorrer para encontrar una reconciliación, y para eso tiene que haber un acercamiento entre víctimas y verdugos. El perdón sólo puede venir de las víctimas, y las víctimas están siendo excluidas del proceso de paz que el gobierno está inventando.⁴¹



A pesar del trágico final de la amistad, la secuencia de cierre de la película genera una leve esperanza en la que Mañe encontró una manera de hacer las paces con el pasado a través de la confrontación con su trauma. La cinta termina como empezó, con planos documentales en la Carrera 7, en el corazón de Bogotá. A diferencia de la exposición, en la que la puesta en escena reproduce la percepción subjetiva de Mansalva a través de efectos de distanciamiento (ilustrando que la “sombra” de su pasado lo separa del resto de la humanidad), la secuencia final muestra la adaptación e integración de Mañe en la sociedad urbana. Primero, la cámara imita la mirada subjetiva de Mañe en cámara lenta, como para subrayar su restante extrañeza en esa sociedad. En el siguiente plano se ve un *performance* de artistas callejeros. Una artista da un salto mortal audaz, símbolo del coraje que Mañe necesita para su vida en la ciudad. Luego, se ve a Mañe cojeando con la planta de Mansalva en la mano. De repente se detiene, se quita las gafas y se las pone en el bolsillo de la camisa. Este acto podría significar metafóricamente su decisión de percibir el entorno urbano “con ojos diferentes” y derribar la última barrera entre él y la urbe. En el mismo momento en que Mañe se quita las gafas, suena un saxofón. Sólo en la siguiente toma, la cámara muestra la fuente del sonido: el instrumento pertenece a un músico callejero que improvisa con dedicación sobre su instrumento. A diferencia de la otra música de *La sombra...*, que siempre tiene un carácter melancólico y se usa extra o metadiegeticamente, aquí se trata de música diegética. El motivo del saxofón es vivo, variado y abierto. Parece describir el nuevo comienzo de Mañe. El siguiente plano muestra en detalle los



pasos de la gente, en los que los pasos que cojean de Mañe se pierden con lentitud. Se ha convertido en parte de la metrópoli.

En la última toma, en la que el saxofón domina a nivel sonoro y los sonidos de la calle se desvanecen de forma gradual, la cámara se acerca al dibujo que un artista callejero expone para su venta, en el suelo. Muestra a Mansalva con su silla sobre su espalda, sus gafas negras y su sombrilla. La historia de Mansalva también se inserta en el contexto de la metrópoli, donde se reúnen cientos de miles de fugitivos de diferentes regiones de toda Colombia. Al mismo tiempo, el retrato expresa que las historias individuales se mantienen vivas en la memoria de la ciudad y de sus habitantes y que dejan huellas que, por pequeñas que sean, no pueden borrarse. Al final de la película, Guerra enfatiza por última vez la importancia de cada destino individual para la revisión histórica colectiva del conflicto interno colombiano.

Conclusiones: de la violencia generalizada a la esperanza de paz

A pesar de sus diferencias fundamentales, *La virgen de los sicarios* y *La sombra del caminante* también tienen mucho en común: ambas son rodadas en lugares originales, ponen en escena a las calles y plazas principales de la ciudad, e intentan adaptar un carácter original, casi documental, convirtiendo a la metrópolis en una protagonista más. En ambas películas la urbe es presentada como un microcosmos aislado del resto del mundo, con sus propias leyes y dinámicas. Incluso los personajes principales, por diferentes que sean, se parecen en su forma de (no) relacionarse con el grueso



de la sociedad: son hombres solitarios, inconformes, que viven aislados –o se aíslan de forma voluntaria– de la sociedad urbana. No tienen familia (o no mantienen contacto con ésta), ni amigos cercanos. Si se relacionan es con representantes de su propio grupo marginado (los sicarios, los homosexuales, los desplazados, etcétera). Con excepción de Fernando en *La virgen...*, la violencia, o más bien la experiencia individual con la violencia, es en todos los casos la que se interpone entre los protagonistas y el resto de la sociedad urbana.

Lo que distingue a las dos películas, sin embargo, son sus respectivas nociones del conflicto interno colombiano, las interpretaciones de lo que significa la violencia para la sociedad colombiana y de lo que se puede oponer a ella. *La virgen...* es una distopía. El escenario apocalíptico que crea de Medellín puede describirse de forma acertada con el concepto de “violencia generalizada”⁴² de Daniel Pécaut: la violencia –o mejor dicho, “las violencias”– se encuentran presentes en todos los ámbitos de la vida y conforman la cotidianidad, la identidad y la cultura de los colombianos, que en este caso específico se expresa en la sociedad urbana.⁴³ Para los protagonistas de *La virgen...* la única salida de esa sociedad tan fuertemente estructurada por la violencia es la muerte.

La sombra..., en cambio, crea una leve esperanza de que sí se puede encontrar la paz. Aunque la sociedad bogotana es en parte hostil, el espacio urbano se presenta como un lugar de creatividad, diversidad y de oportunidades. Según la película, la posibilidad de un nuevo comienzo para los fugitivos de la guerra en la ciudad radica en su capacidad de perdonar.



En lugar de analizar las causas de la violencia o de buscar culpables, *La sombra...* se centra en la cuestión de cómo resolver el conflicto armado, en la medida en que todos estos dramas humanos en los que la guerra ha desembocado, empiezan a encontrar una salida. Al enfocar la dimensión humana (y al no centrar su atención en los actores políticos), la película hace referencia al hecho de que el conflicto interno colombiano sólo puede ser resuelto por la gente misma.

Notas

1. "La Violencia" fue un conflicto con dimensiones de guerra civil entre los seguidores de los partidos conservador y liberal que culminó en la década de 1950.
2. Para una visión general de las terminologías utilizadas para describir la violencia en Colombia ver Juana Suárez, "Cine y Violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso fílmico", en *Memorias XII Cátedra Anual de Historia: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 88-89.
3. Ver Ricardo Arias Trujillo, "Del Frente Nacional a nuestros días", en *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, José Reyes Posada ed. (Bogotá: Taurus, 2007), 311-362; Thomas Fischer y Fernando Cubides C., "Paramilitarismus in Kolumbien: Von der Privatjustiz zum politischen Akteur?", en *Politische Gewalt in Lateinamerika*, Thomas Fischer y Michael Krennerich eds. (Frankfurt am Main: Vervuert, 2000), 118-119.



4. Ver Mónica Zuleta P., "La violencia en Colombia: avatares de la construcción de un objeto de estudio", *Revista Nómadas* 25 (octubre 2006): 64.
5. Juego de palabras del nombre de género literario "novela picaresca" y "sicario". Este género fue influenciado por los autores colombianos Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Óscar Collazos (*Morir con Papá*, 1997), Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1999) y Arturo Alape (*Sangre ajena*, 2000). Ver Margarita Rosa Jácome Liévano, "La Novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico" (tesis doctoral, University of Iowa, 2006).
6. Ver Ken Foster, "Barbet Schroeder", *BOMB. Artists in conversation* 77 (otoño 2001), consultado el 5 de diciembre de 2019. <http://bombmagazine.org/article/2427/barbet-schroeder>
7. Ver Germán Santamaría, "Prohibir al sicario", *Revista Semana*, noviembre 6, 2000, consultado el 5 de diciembre de 2019. <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>
8. Ver Foster, "Barbet Schroeder".
9. Víctor Gaviria, director reconocido por su trabajo con actores naturales en las películas *Rodrigo D. – No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), entre otras, ayudó en la selección de los actores naturales. Ver Foster, "Barbet Schroeder".
10. Ver Foster, "Barbet Schroeder".
11. Ver Foster, "Barbet Schroeder".
12. En la novela hay 18 asesinatos, en la película algunos son eliminados por insistencia de Schroeder: "When you kill somebody in the movies, it matters,



- whereas in literature it can be allegorical". Barbet Schroeder, citado en Foster, "Barbet Schroeder".
13. Esta es la respuesta que Fernando le da a la pregunta de Alexis de por qué regresó a Medellín. La virgen de los sicarios, dirigida por Barbet Schroeder (2002; España/Francia/Colombia, Paramount), Color, 98 min.
 14. Traducción de la editora, "a hallucinatory quality". Ver Foster, "Barbet Schroeder".
 15. Traducción de la editora, "a reality that became mad". Barbet Schroeder, citado en Foster, "Barbet Schroeder".
 16. Barbet Schroeder, citado en Foster, "Barbet Schroeder".
 17. Fernando Vallejo, La virgen de los sicarios (Buenos Aires: Alfaguara, 2010), 79-80.
 18. Juana Suárez, Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura (Cali: Universidad del Valle, 2009), 111.
 19. Para un ejemplo ver Schroeder, La virgen de los sicarios, 58:44-58:48.
 20. Fernando se imagina un futuro compartido, preferiblemente fuera de Colombia, tanto con Alexis como con Wilmar. Sin embargo, la muerte precede a los planes en ambos casos.
 21. Ver Geoffrey Kantaris, "El cine urbano y la tercera violencia colombiana", en Memorias XII Cátedra Anual de Historia: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008), 119-120.
 22. Ver Alonso Salazar, La cola del Lagarto. Drogas y narcotráfico en la sociedad colombiana (Medellín: Corporación Región, 1998), 92-93.



23. Ver Geoffrey Kantaris, "El cine urbano...", 120.
24. Una mini-Uzi, como explica Alexis en la cinta, es una pequeña ametralladora.
25. Esto se hace evidente cuando Wilmar anota los artículos de marca deseados en una larga lista, mientras que Fernando sólo escribe una sola palabra en su lista de deseos: "Wilmar".
26. Las expectativas del gobierno de Gaviria, que promueve su concepto económico neoliberal con el lema "Colombianos: bienvenidos en el futuro" y que adopta la nueva constitución en 1991, están decepcionadas ante el saldo de violencia desastroso de su gobierno. Ver Javier Giraldo Moreno, "Balance de la administración Gaviria", Desde los márgenes. Javier Giraldo Moreno S.J. (Blog), agosto 1994, consultado el 6 de diciembre de 2019. <http://www.javiergiraldo.org/spip.php?article4.1994>
27. Vallejo, La virgen de los sicarios, 34-35.
28. Según Alonso Salazar, matar en nombre de la mafia es el único acceso a la sociedad de consumo para los jóvenes marginados. Hacer un "trabajo" los hace sentir útiles y necesitados. Ver Sarah Elizabeth Smith, "Las representaciones de los gamines en la ficción colombiana contemporánea: reformando el imaginario urbano e imaginando una identidad colombiana más representativa" (tesis de Maestría, College of William and Mary Williamsburg, 2005).
29. Esta interpretación es acentuada por el final de la película, cuando Fernando cierra las cortinas pesadas de sus ventanas y parece despedirse de la ciudad, y también de su vida.



30. Anne Burkhardt, Kino in Kolumbien. Der innerkolumbianische Konflikt im Film zwischen Gewaltdiskurs und (trans-)nationaler Identität (Bielefeld: Transcript, 2019), 255-256.
31. Burkhardt, Kino in Kolumbien, 310-311.
32. Ver Carol Ann Figueroa, "La sombra del caminante - ópera prima de un estudiante. 'Pensaba y apostaba a que lo podía hacer. Entrevista a Ciro Guerra'". Kinetoscopio vol. 14, núm. 71 (2004): 62-65.
33. Proimagenes Colombia, "El largometraje colombiano La sombra del caminante se estrena en cartelera en Francia como La sombra de Bogotá", Pantalla 349, boletín de prensa (abril 04-11, 2008), consultado el 10 de diciembre de 2019, http://www.proimagenescolombia.com/secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=880
34. Ver Suárez, Cinembargo Colombia..., 193.
35. Ciro Guerra, citado en Figueroa, "La sombra del caminante...".
36. Ver Catherine Moreno Sarmiento, "Ciro Guerra: La sombra del caminante...", colombia.com, 2004.
37. Con el lema "¡Unidos, como debe ser!" Uribe apeló en la página web de su "Partido de La U" al sentido de comunidad de todos los colombianos. El mito de la unidad se utilizó, entre otras cosas, para legitimar la política agresiva del gobierno de Uribe contra las FARC. Ver Juana Suárez, Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia (Madrid: Iberoamericana, 2010), 156-158.
38. Al final del primer mandato de Uribe como presidente de Colombia, el Congreso aprobó la Ley 975 de 2005, conocida como la ley de justicia y paz. Con



ello se pretendía crear un fundamento jurídico para la desmovilización de los grupos armados ilegales, concediéndoles una reducción significativa de las penas de prisión a cambio de una confesión completa. Esta ley, contrariamente a su nombre, resulta poco justa, por el hecho de que ha sido utilizada predominantemente para desmovilizar a las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y a otros grupos paramilitares. Ver Matthias Knecht, "Weit entfernt vom Frieden. Teil-Amnestie: Die kolumbianische Justiz geht gegen die Verantwortlichen des Bürgerkriegs vor", en *Das Parlament*, noviembre 7, 2009, consultado el 15 de diciembre de 2019. <http://www.das-parlament.de/2009/46/Themenausgabe/27773200/303840>

39. La banda sonora de la película está compuesta por composiciones de música clásica de Richard Córdoba (entre otros). El motivo de piano utilizado en los momentos de reflexión se llama "Sonata en la Mayor Andantino". El tono original de los diálogos siempre se retira a favor de la música cuando Guerra quiere enfatizar la posibilidad de comunicación (ver Suárez, *Cinembargo Colombia...*, 193). La música también representa el tabú del conflicto armado; se convierte en un representante de lo no dicho.
40. Mañe es, por un lado, víctima del conflicto armado y de la discriminación por parte de sectores de la sociedad urbana y, por otro, es un perpetrador porque deja morir deliberadamente a Mansalva. Mansalva es víctima de prácticas violentas de reclutamiento, por un lado, y un asesino en serie sin escrúpulos, por otro.
41. Ciro Guerra, citado en: Laboratorios Black Velvet, "Toulouse aplaude", AFP, marzo 14, 2005, en CD-Rom con material de prensa sobre 'La sombra del caminante', editado por Jaime E. Manrique.

42. Ver Daniel Pécaut, *Guerra contra la sociedad* (Bogotá: Espasa, 2001).
43. Sobre la relación entre la violencia y la identidad colombiana, ver Juana Suárez, “¿Hemos de tener cine global?”, *Kinetoscopio* vol. 17, núm. 79 (julio-septiembre 2007): 79. Para una visión general de la semántica histórica de la violencia en el cine colombiano, ver Burkhardt, *Kino in Kolumbien*, 371-384.



Bibliografía

- Arias Trujillo, Ricardo. “Del Frente Nacional a nuestros días”. En *Historia de Colombia. Todo lo que hay que saber*, editado por Carlos José Reyes Posada, 311-362. Bogotá: Taurus, 2007.
- Burkhardt, Anne. *Kino in Kolumbien. Der innerkolumbianische Konflikt im Film zwischen Gewaltdiskurs und (trans-)nationaler Identität*. Bielefeld: transcript, 2019.
- Figueroa, Carol Ann. “La sombra del caminante - ópera prima de un estudiante. ‘Pensaba y apostaba a que lo podía hacer. Entrevista a Ciro Guerra’”. *Kinetoscopio* vol. 14, núm. 71 (2004): 62-65.
- Fischer, Thomas, y Fernando Cubides C. “Paramilitarismus in Kolumbien: Von der Privatjustiz zum politischen Akteur?”. En *Politische Gewalt in Lateinamerika*, editado por Thomas Fischer y Michael Krennerich, 113-132. Frankfurt am Main: Vervuert, 2000.



- Foster, Ken. "Barbet Schroeder". *BOMB. Artists in conversation 77* (otoño 2001). Consultado el 5 de diciembre de 2019. <http://bombmagazine.org/article/2427/barbet-schroeder>
- Giraldo Moreno, Javier. "Balance de la administración Gaviria", *Desde los márgenes. Javier Giraldo Moreno S.J.* (Blog), agosto, 1994. Consultado el 6 de diciembre de 2019. <http://www.javiergiraldo.org/spip.php?article4>
- Jácome Liévano, Margarita Rosa. "La Novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico". Tesis de doctorado, University of Iowa, 2006. <https://doi.org/10.17077/etd.gsxl-vfij>
- Kantaris, Geoffrey. "El cine urbano y la tercera violencia colombiana". En *Memorias XII Cátedra Anual de Historia: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*, editado por Museo Nacional de Colombia, 109-130. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- Knecht, Matthias. "Weit entfernt vom Frieden. Teil-Amnestie: Die kolumbianische Justiz geht gegen die Verantwortlichen des Bürgerkriegs vor", *Das Parlament*, 7 de noviembre de 2009. Consultado el 15 de diciembre de 2019. <http://www.das-parlament.de/2009/46/Themenausgabe/27773200/303840>
- Laboratorios Black Velvet. "Toulouse aplaude". AFP, 14 de marzo de 2005. En *CD-Rom con material de prensa sobre 'La sombra del caminante'*, editado por Jaime E. Manrique, Laboratorios Black Velvet.



- Moreno Sarmiento, Catherine. "Ciro Guerra: *La sombra del caminante*". *Colombia.com*, 2004. Consultado el 15 de noviembre de 2019. http://www.colombia.com/informes_especiales/2004/cine_colombiano/ciro_guerra.asp. 15.11.2015
- Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Espasa, 2001.
- Proimagenes Colombia. "El largometraje colombiano *La sombra del caminante* se estrena en cartelera en Francia como *La sombra de Bogotá*". *Pantalla 349*, boletín de prensa (abril 04-11, 2008). Consultado el 10 de diciembre de 2019. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/pantalla_colombia/breves_plantilla.php?id_noticia=880
- Salazar, Alonso. *La cola del lagarto. Drogas y narcotráfico en la sociedad colombiana*. Medellín: Corporación Región, 1998.
- Santamaría, Germán. "Prohibir al sicario", *Revista Semana*, noviembre 06, 2000. Consultado el 5 de diciembre de 2019. <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>
- Smith, Sarah Elizabeth. "Las representaciones de los gamines en la ficción colombiana contemporánea: reformando el imaginario urbano e imaginando una identidad colombiana más representativa". Tesis de Maestría en Estudios hispánicos, College of William and Mary Williamsburg, 2005.
- Suárez, Juana. "Hemos de tener cine global?". *Kinetoscopio* vol. 17, núm. 79 (julio-septiembre 2007): 79-86.
- _____. "Cine y Violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso fílmico". En *Memorias XII Cátedra Anual de Historia: Versiones*,



subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes, editado por Museo Nacional de Colombia, 87-108. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.

____. *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.

____. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana, 2010.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

Zuleta P., Mónica. “La violencia en Colombia: avatares de la construcción de un objeto de estudio”, *Revista Nómadas* 25 (octubre 2006): 54-69.

Filmografía

La sombra del caminante, dirigida por Ciro Guerra (2004; Colombia, Ciudad Lunar Producciones/Proyecto Tucán). Blanco y negro, 90 min.

La virgen de los sicarios, dirigida por Barbet Schroeder (2002, España/Francia/Colombia, Canal+/ Les Films du Losange/ Proyecto Tucán/Tornasol Films/Vértigo Films). Color, 101 min.

III.
BIOPOLÍTICAS Y NECROPOLÍTICAS
EN LA MEGALÓPOLIS



Espacios necropolíticos.

Comunidad e inmunidad en la megaurbe

Geoffrey Kantaris

Introducción

Las condiciones de la vida megapolitana, ópticamente dis-locada, nos obligan a repensar la acostumbrada teleología biopolítica de la modernidad metropolitana, así como la evolución de su corolario, la “nuda vida”,¹ en la ontología política de occidente. La megaurbe, como “nueva forma espacial” en palabras de Manuel Castells,² reconfigura tanto la corporeidad como la interacción de cuerpos, al mismo tiempo que transforma la experiencia del tiempo y del espacio. También, plantea un reto claro a los paradigmas del Estado-nación moderno, junto con su reto espacial a la topología geopolítica del sistema Estado-nación.

Los dos casos que abordaré desde esta perspectiva son los espacios megapolitanos respectivos de la Ciudad de México y Buenos Aires, aquí representados en la obra de los directores latinoamericanos que, a mi juicio, sostienen la más profunda reflexión sobre la biopolítica y necropolítica del espacio: Carlos Reygadas y Pablo Trapero. Ambos directores abordan, a lo largo de su filmografía, la problemática del espacio tanto desde la óptica



rural como desde la urbana. En el caso de Reygadas, hay una sola película suya, hasta el momento en que este texto fue escrito, que trata el espacio megapolitano, pero la temática de los sitios necropolíticos (que Bollington llama “necrosapes”)³ es clave en sus obras “rurales” tales como *Japón*⁴ o *Post Tenebras Lux*,⁵ donde se pone en escena el encuentro entre una óptica urbana y la sociedad rural, o la penetración del campo por los flujos de dinero y violencia necropolítica desatados durante el sexenio del presidente Felipe Calderón en México (2006-2012). En el caso de Trapero, la temática urbana ha sido una preocupación constante (aunque no única) desde su primer largometraje, *Mundo grúa*,⁶ donde la creciente crisis económica de finales de la década de 1990 en la Argentina se expresa en una metáfora concreta de la construcción del espacio urbano (las grúas), hasta *Elefante blanco*,⁷ donde un enorme edificio abandonado en el corazón de una villa sirve como metáfora del desamparo por parte del Estado de una población incontable, que “no cuenta”. Sin embargo, aquí trataremos dos películas que replantean de forma innovadora la ontología del cuerpo en el espacio megapolitano: *Batalla en el cielo*⁸ y *Carancho*,⁹ dirigidas por Carlos Reygadas y Pablo Trapero, respectivamente.

Escribo estas líneas desde el corazón de la peor tormenta “biopolítica”, a nivel global, del siglo XXI, una que ha revertido la existencia y el quehacer entero de la *comunidad* a la lógica severa e inapelable de la (*auto-*)*inmuni-**dad*. En tal contexto, puede parecer frívolo el uso de la metáfora política de la inmunidad, y el mismo Giorgio Agamben ha sido criticado por aplicar sus categorías tanatopolíticas al ejercicio del poder político para controlar



una emergencia de salud pública.¹⁰ Sin embargo, la pandemia, sin querer restarle importancia a la lucha colectiva que ha incitado, esconde otra “pandemia” más lenta pero igualmente peligrosa, insidiosa y cotidiana que estas películas intentan resaltar. Se trata de la necropolítica normalizada de los Estados modernos, donde la necesidad de las clases adineradas de inmunizarse contra la nuda vida que, sus propias políticas de extracción de plusvalía producen a diario, reducen la muerte del otro a uno de los costos “inevitables” de hacer negocios. Estas tendencias se exageran en el escenario megapolitano, donde las poblaciones locales están muchas veces desconectadas de las redes intrincadas de dinero, poder y el flujo global de información que rigen el espacio de la megaurbe. El confinamiento indefinido de una población que no tiene como sustentarse, para proteger la salud de la otra mitad de la población, amenaza con formar una nueva y terrible figura de la necropolítica megapolitana en varias ciudades del Sur Global, por bienintencionado que sea.

Uno de los retos de pensar, y repensar, la megaurbe es la necesidad que impone buscar nuevas herramientas conceptuales. Por ejemplo, se ha debilitado el consabido modelo neurológico de la modernidad metropolitana propuesto por Georg Simmel¹¹ y Siegfried Kracauer,¹² y transformado dialécticamente por Walter Benjamin:¹³ las sacudidas y los choques, tanto perceptuales como físicos, que se registran en la vida mental para Simmel y Kracauer, y que en el caso de Benjamin hacen saltar explosivamente la continuidad homogénea de la disciplina burguesa corporal que está al servicio de la producción de las mercancías. Los rastros o vestigios de esta



dialéctica quizás persisten en la megaciudad, pero se quebrantan, quedan hechos añicos por las fuerzas de la abstracción. Puede que el encuentro y la yuxtaposición surrealista persistan, precariamente, en la confusión megapolitana de temporalidades y espacialidades en América Latina –en forma de eco desvaneciente de las maravillosas o monstruosas híbrides generadas por la no-simultaneidad colonial¹⁴ o en el encuentro insólito de cuerpos que se encuentran al azar. Pero tales híbrides se han subsumido ya en el agenciamiento posmoderno o poshumano y, por lo menos en la megaciudad, han perdido su capacidad de actuar como foco de la transformación, de la transgresión, ni hablar del éxtasis o *Rausch*.¹⁵ ¿Qué significa, por ejemplo, que la protagonista de *Carancho* sea adicta a un opioide –Fentanilo– que se inyecta, no para lograr el paraíso artificial elogiado por Baudelaire, los surrealistas y Benjamin, sino para anesthesiarse, o quizás inmunizarse del exceso de afecto no procesado en la megaciudad?

En el contexto necropolítico de la cultura del Sur Global (un sur del cual México es la excepción por situarse geográficamente en el norte) donde, en palabras de Abdou Maliq Simone, los problemas y contradicciones de la acumulación capitalista casi siempre “se desplazan hacia los pobres”,¹⁶ ¿es posible ya afirmar la irreductibilidad del cuerpo y sus polirritmos, tal como solía hacer Henri Lefebvre en sus momentos de nostalgia surrealista? Por ejemplo:

Spinoza dice que no sabemos de qué es capaz un cuerpo. Fundamento de las necesidades y del deseo, de representaciones y conceptos, y lo que es mejor, base de toda praxis y de toda reproducción: este cuerpo resiste la

reproducción de las relaciones opresivas –sino directamente y de frente, entonces oblicuamente. Vulnerable, cierto, pero imposible de destruir sin masacrar el cuerpo social mismo, el cuerpo de carne y tierra persiste ahí, día a día. Es el cuerpo el último recurso y recurrencia –no el Logos, y no “lo humano”.¹⁷



Mi planteamiento es que, para entender las nuevas formas de poder y abandono que se producen y reproducen a través del cuerpo humano bajo condiciones de vida megapolitana, ya no es suficiente evocar el cuerpo como última instancia de resistencia: necesitamos repensar la relación cuerpo-poder en la megaurbe, o más bien ésta nos obliga a replantear esta relación.

El velo protector

Las películas de Carlos Reygadas tienen una forma muy particular de confrontar los cuerpos y los espacios, tanto física como simbólicamente, y de vincularlos de forma extremadamente incómoda a los feroces paradigmas biopolíticos y necropolíticos del Estado mexicano contemporáneo. Aunque me enfocaré en *Batalla en el cielo* (2005), muchas de sus películas, tales como *Japón* (2002), *Stellet Licht* (2007)¹⁸ o *Post tenebras lux* (2012) también entablan lo que podríamos llamar la intersección del “espacio absoluto” de Lefebvre y otras modalidades del espacio, sea público, privado o privatizado. Pero *Batalla...* logra resaltar esta intersección de espacialidades de un modo llamativo que, justo nos obliga a enfrentar tanto un exceso corpóreo y espacial como los residuos corpóreos y espaciales en tanto que



representan una nueva modalidad del biopoder en la magaurbe. Son precisamente las tensiones generadas por esta yuxtaposición de cuerpos y espacios las que nos obligan a confrontar los sentidos y los sinsentidos del espacio urbano contemporáneo en México. Y, tal como dice Jacques Rancière, la distribución espacial del sentido y del sinsentido es lo que determina la intersección de política y de la policía.¹⁹

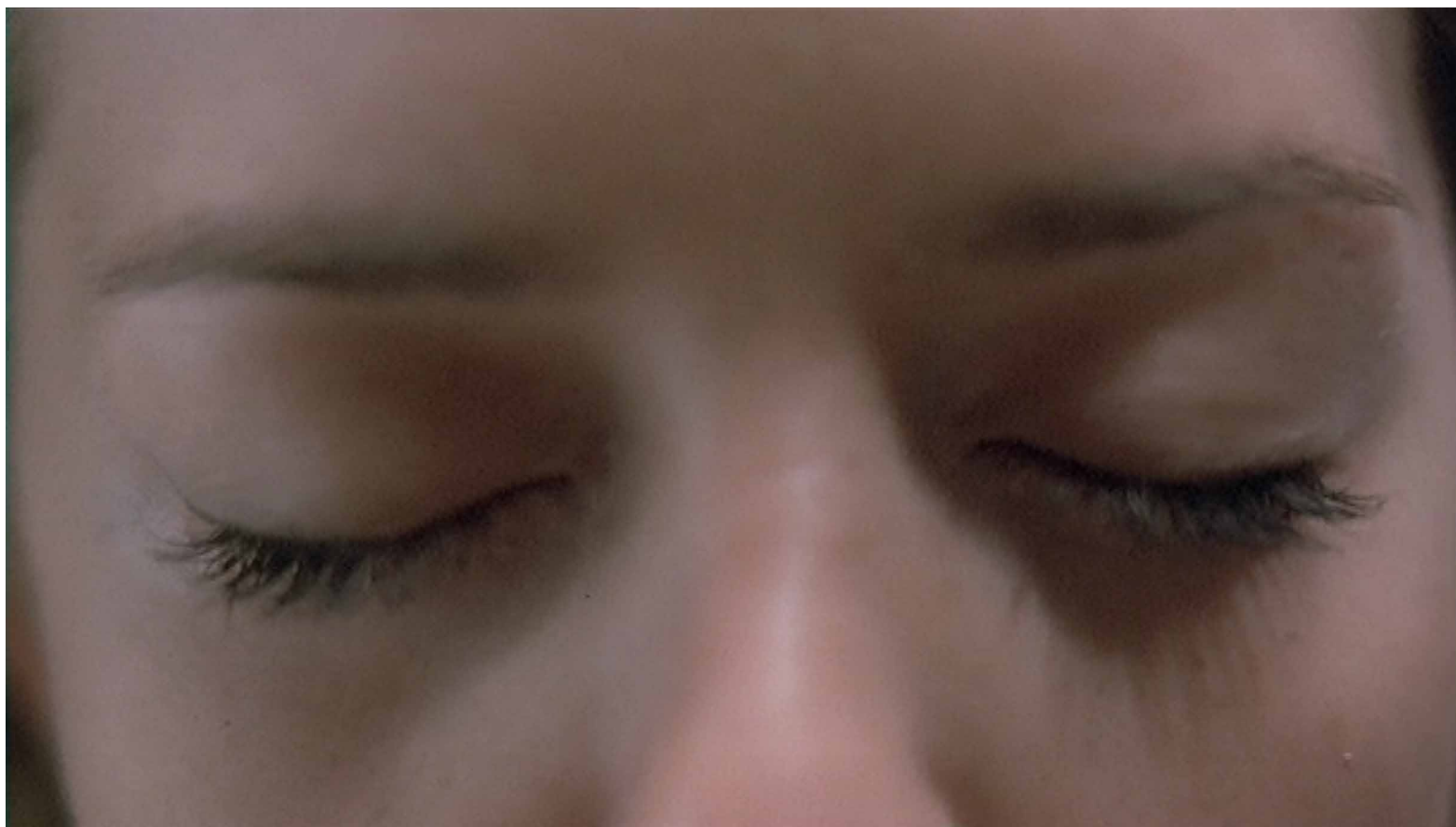
La secuencia con que empieza *Batalla...* es notoria: muestra una felación no simulada de dos minutos y medio, hecha por parte de una mujer joven a un hombre mayor, parado de pie, corpulento y completamente desnudo, con excepción de un par de gafas. Cuando apareció la película, en 2005, la inclusión de esta secuencia era bastante escandalosa y fue censurada, en parte, para su estreno comercial en algunos países. Lo que quizás hace resaltar el efecto subversivo de esta secuencia es el empleo de una intensa pieza espiritual para violincello y orquesta del compositor británico John Tavener, la cual empieza a partir del momento en la secuencia cuando el espectador se da cuenta de lo que está viendo. El contraste entre un acto físico muy íntimo, la falta de emoción del hombre y la espiritualidad de la música, desorienta al espectador, ya desubicado por la *mise-en-scène* en un espacio por completo blanco desprovisto de muebles u otros objetos. Al final de esta secuencia, la cámara hace un primerísimo plano de los ojos cerrados de la mujer que de pronto se abren y dejan caer dos lágrimas. La pantalla se funde a negro por un periodo de 25 segundos, durante el cual aparece el título, y lentamente el espectador empieza a distinguir en la oscuridad los rasgos de un espacio público que resulta ser el zócalo del

entonces Distrito Federal en la madrugada: o sea el espacio público quizás más simbólicamente cargado de la Ciudad de México.



La elección muy deliberada de la pieza espiritual de Tavener, llamada “The Protecting Veil” (El velo protector), junto con la yuxtaposición de dos cuerpos desnudos con el espacio público por antonomasia de la nación, sirve justo para plantear la problemática biopolítica de comunidad e inmunidad, términos tomados de la obra del teórico italiano de la política, Roberto Esposito, que explicaré más adelante. Nos podemos preguntar: ¿de qué nos protege, o protege a los personajes de esta película, ese manto protector? Sin fijarnos por el momento en su sentido espiritual, el velo evidentemente podría ser sinécdoque de la pantalla, o también al revés, o sea, la pantalla puede servir de sinécdoque del velo, puesto que ambos son aparatos que sólo revelan de forma paradójica, al encubrir o esconder algo. ¿Cómo puede el velo-pantalla articular la relación entre las experiencias más íntimas del cuerpo y su inserción simbólica en el corazón mismo del espacio urbano, o sea, los rituales coercitivos o consensuales del espacio público, y los despliegues o retiradas de soberanía que estructuran el espacio biopolítico, aquí representados de forma irónica por el ritual matutino de izar la bandera sobre el Zócalo? ¿Cómo puede este manto desplegarse sobre y reunir en el mismo espacio imaginario una escena de felación real o imaginada –pero no simulada– y el sitio más icónico de la soberanía mexicana?

El sentido espiritual del “velo protector” en la tradición cristiana es el *skepi*, o la protección que brinda la madre de dios al pueblo en la Iglesia



El velo protector. Fuente: fotograma de la película *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005). Cortesía de NoDream Cinema.



Ortodoxa, cuando María extiende su manto sobre la congregación de fieles en forma de promesa o intercesión. Y esta tradición de la iglesia ortodoxa rusa es la que inspira la pieza de Tavener, dada la fe ortodoxa que el compositor practica. Pero lo que se articula en esta primera secuencia de la película es, por un lado, un acto corpóreo no velado, o sea que no se presenta en el lenguaje fetichista del sexo comercial, por lo menos a primera vista y, por el otro, un rito público que simbólicamente funda y repite la soberanía, el rito más básico de la soberanía del Estado mexicano. Al traducir esta idea en términos teóricos contemporáneos, podríamos decir que lo que se articula al comienzo de *Batalla...* es el acoplamiento del *bios* –o sea de lo biológico– y el *nomos* –o sea lo legal o habitual–. Este acoplamiento de *bios* y *nomos* es lo que, para Foucault, resulta ser la característica más distintiva de la soberanía moderna, y que él llama *biopoder*,²⁰ en el sentido de que el Estado moderno ejerce soberanía regulando la misma vida biológica del pueblo.

Sin embargo esto no es explicación suficiente, puesto que estas dos *Ur-Szene* no se unen a la perfección ni tienen una solución de continuidad: una parece pertenecer a un dominio que resiste ser incorporado al otro. En palabras de Roberto Esposito, “hay un vacío semántico, un intervalo de sentido que permanece abierto en el texto de Foucault entre los dos polos constitutivos del concepto de la biopolítica, o sea, entre biología y política”.²¹ Creo que sentimos este vacío semántico aquí, y no sólo por el deliberado desajuste de edades, clase, raza y forma corpórea que parece tener el propósito de escandalizar hasta al espectador más libre de prejuicios en el 2005.



Y, en efecto, tal censura –tal protección– se conforma precisamente a lo que Esposito propone como el término olvidado en la relación moderna entre biología y política, donde la biopolítica es la subordinación, disciplinamiento y entrenamiento del cuerpo por parte del poder, cuyo paradigma moderno es el panóptico. El término olvidado que nos permite entender la relación entre biología y poder de forma más sutil es la “inmunización” o la “inmunidad”. En un primer momento podemos entender este término como un impulso protector en contra de una amenaza exterior percibida. Cito a Esposito:

Lejos de ser superimpuestos o yuxtapuestos en una forma externa que subordina uno al dominio del otro, en el paradigma inmunitario, bios y nomos, vida y política, emergen como los dos elementos constitutivos de un todo indivisible que asume su sentido a partir de su interrelación. No sólo la relación que une vida y poder, la inmunidad es el poder de preservar la vida.²²

El secreto de la protección ofrecida por el velo protector, entonces, puede ser una forma de *immunitas*. Esposito introduce este término como forma de entender los mecanismos por los cuales el *bios* da lugar al *nomos* bajo la forma de una auto-protección hobbesiana, la *conservatio vitae* que hace que la supervivencia del individuo tenga como condición su subordinación a un poder soberano exterior. Pero ¿no resulta contradictorio este argumento? ¿Por qué la protección de la auto-preservación tiene que tomar la



forma negativa de *immunitas* en vez de la forma positiva de *communitas*? ¿Y *communitas* no sería la mejor analogía de la protección que ofrece el velo de María?

En el primer capítulo de su libro *The Mexican Exception*, “Exceptionality, Autoimmunity, and the Question of Democracy”, Gareth Williams²³ nos da una expansiva interpretación de la novela *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, entremezclada con una explicación de la crisis que se produjo con el proceso electoral del 2006 en México, cuando la transición entre el régimen neoliberal de Vicente Fox y la desastrosa guerra iniciada por Felipe Calderón planta las semillas de la profunda crisis social y política que vivió México en los siguientes años. En efecto, en términos generales, puesto que fue realizada en el 2005, *Batalla en el cielo* puede entenderse como una mirada retrospectiva sobre la “transición neoliberal” que representaba el régimen de Fox (2000-2006), mientras que su próxima película, *Post tenebras lux*, al realizarse en el 2012, podría corresponder al colapso del paradigma de la inmunidad en el de la seguridad a lo largo del sexenio de Calderón, un colapso que da a luz a un hijo bastardo de la biopolítica: lo que Achille Mbembe denomina la *necropolítica*.²⁴ Williams no emplea este término, pero intenta proyectar el caciquismo en persona de Pedro Páramo como una clave para entender la forma en que el Estado de excepción opera en la modernidad mexicana, o sea posrrevolucionaria. *Pedro Páramo*, la novela, correspondería a la modernidad mexicana del mismo modo en que Thomas Hobbes corresponde a la modernidad británica, o, en Europa, la inversión que hace Marx del soberano hobbesiano: “La autoinmunidad en Pedro Páramo pone de relieve tanto



la defensa de la soberanía en contra de sus elementos heterogéneos, y el suicidio del poder soberano partiendo de la defensa misma de la soberanía”.²⁵ Esto, para Williams, es el dilema de la soberanía mexicana, a punto de suicidarse bajo la lógica de autoinmunidad, en el 2005-2006.

La diferencia entre mi planteamiento y el de Williams reside en tres puntos principales: primero, el mapeo espacial de estas temáticas como algo intrínseco a la intervención en, o redistribución cinemática de lo visible; segundo en mi interés del pensamiento político en Reygadas que no se puede entender como una cuestión de partidos políticos, excepto en términos más generales, y por último, un enfoque en el cuerpo, en las películas de Reygadas, como el agujero negro de la razón soberana, o sea el cuerpo como sitio contradictorio en el cual tanto la soberanía y sus excepciones se materializan, pero también naufragan.

Pasemos, pues, al tercer término en esta articulación de cuerpo y poder: el *espacio megapolitano*.

Espacio absoluto y espacio abstracto

Las evocaciones de unas alegorías espirituales o divinas más o menos explícitas abundan en las películas de Reygadas. La yuxtaposición violenta de lo sagrado y lo profano tiene alto abolengo en el cine mexicano, remon-tándose por lo menos a Luis Buñuel, pasando por Arturo Ripstein y, fuera del campo del cine, puede trazarse en un sinnúmero de corrientes literarias influidas por el catolicismo, en las cuales también se inspira Buñuel. Reygadas, sin embargo, parece dar un giro espacial a tales yuxtaposiciones

surreales. Tomemos como ejemplo una secuencia que ocurre al principio del segundo tercio de la película, donde vemos a Marcos, el hombre del principio de la película, conduciendo el auto de la familia de Ana, hija de un General del Ejército. Ana es quien le estaba haciendo una felación a Marcos, y después de recogerla del aeropuerto, Marcos (solo) lleva el auto a una estación de servicio ubicada en una intersección anónima de la ciudad para llenar el tanque, pero como perdió sus gafas, no enfoca bien la carretera. No es casual que las estaciones de servicio sean el “no-lugar” (“Non-lieu”) por antonomasia del antropólogo francés Marc Augé,²⁶ o sea un lugar vacío, anónimo, de puro tránsito. Mientras se acerca el auto a la estación, empezamos a escuchar una música distante que comienza a crecer, hasta ser reconocible como una pieza de música clásica barroca emitida incongruentemente desde los altoparlantes de la estación.

Las yuxtaposiciones espaciales en esta secuencia son producto del empleo de unas técnicas visuales y acústicas llamativas que dan un sentido casi alegórico a la disposición espacial de la ciudad. Al principio hay un enfoque preciso sobre la parte posterior de la cabeza de Marcos dentro del carro, usando un objetivo gran angular, lo cual hace que todo lo que vemos por el parabrisas del auto, mientras que Marcos se acerca a la estación de servicio, esté mal enfocado y borroso. Puesto que Marcos perdió sus gafas entre la masa de gente en el metro cuando iba a recoger a Ana del aeropuerto, estas formas borrosas son lo único que distingue del paisaje urbano que atraviesa. El efecto pretende resaltar el sentido de desorientación, y nos obliga a enfocarnos en el cuerpo como único punto estable





Marcos en un “no-lugar” de la ciudad. Fuente: fotograma de la película *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005). Cortesía de NoDream Cinema.



en un paisaje urbano abstracto. En segundo lugar, durante este segmento de la secuencia, se grabó el sonido desde el interior del auto, creando una obvia amortiguación del sonido diegético y en particular de la música que crece de forma paulatina en volumen mientras Marcos se acerca a la estación de servicio. Finalmente, ya en la estación, mientras espera que se llene el tanque de gasolina del auto, se crea una poderosa yuxtaposición de diferentes espacialidades con la cacofonía de la pieza de Bach a todo volumen y el canto interminable de los peregrinos que van en procesión hacia la Basílica de la Virgen de Guadalupe al otro lado de la calle. Las diferentes espacialidades se pueden resumir así: la estación de servicios como una forma del espacio abstracto, en términos de Lefebvre (que explicaré abajo), o, como ya dijimos, un no-lugar en términos de Augé; el espacio absoluto que los peregrinos crean y atraviesan a la vez (lo crean atravesándolo, infundiéndolo de un sentido sagrado), y el espacio representacional creado por la insólita reproducción de la música de un compositor europeo barroco en una intersección anónima de la megalópolis mexicana. De igual manera, durante la segunda mitad de la secuencia, el espectador notará la prominencia en primer plano de la etiqueta que lleva el uniforme de Marcos, que dice “Seguridad privada”. Esta etiqueta nos da, por así decirlo, el subtítulo biopolítico de la película entera: la subordinación de la función biopolítica del Estado moderno a la lógica de la propiedad privada.

Recordemos que Henri Lefebvre describe el espacio absoluto de esta manera:



[...] consistía en fragmentos de la naturaleza, en lugares elegidos por sus cualidades intrínsecas (caverna, cima, manantial o río) pero cuya consagración desembocaba en el vaciamiento de sus caracteres y particularidades naturales. El espacio natural fue muy pronto poblado por fuerzas políticas. La arquitectura sustrajo a la naturaleza un lugar para afectarlo al ámbito de lo político a través de una mediación simbólica.²⁷

El espacio abstracto, por otro lado, es un espacio sujeto a las fuerzas sociales y económicas modernas que lo convierten en algo fungible, o lo convierten en reserva de valor para el capital al tiempo que desvaloriza (si no se puede comercializar) la inversión simbólica en el espacio absoluto. La megaurbe, por ser una forma espacial que concentra los procesos de abstracción y desconexión, pero una que contiene capas de otros regímenes espaciales, junto con sus temporalidades, tiende a exagerar tales contradicciones espaciales. Éstas se acumulan en los mismos cuerpos de los que habitan o atraviesan el espacio megapolitano, o que intentan hacer uso de o apropiarse del espacio. Recordemos también la caracterización que nos da Lefebvre del espacio abstracto y sus efectos sobre “la ciudad” como lugar (a diferencia de “lo urbano” como proceso):

El capitalismo y el neocapitalismo han producido el espacio abstracto que contiene el “mundo de la mercancía”, su “lógica” y sus estrategias a escala mundial, al mismo tiempo que el poder del dinero y el del Estado político.



Este espacio abstracto se apoya sobre las vastas redes bancarias, comerciales e industriales (las grandes unidades de producción). Pero asimismo sobre el espacio de las autopistas, aeropuertos, redes de información, etc. En este espacio, la ciudad –en su día cuna de la acumulación, lugar de la riqueza, sujeto histórico y centro del espacio histórico– se ha desintegrado.²⁸

Al yuxtaponer estas diferentes capas espaciales, acústicamente con la cacofonía, y en lo visual con un giro expansivo de la cámara de 360 grados, y al colocar a Marcos en la intersección incongrua de estos regímenes espaciales, Reygadas parece querer trazar un mapa fílmico de las contradicciones espaciales que constituyen la experiencia base por la cual el ser humano (en tanto cuerpo) encuentra, atraviesa y resiste las estructuras del biopoder moderno. Al corazón mismo del Estado biopolítico moderno, la puesta en juego entre los espacios abstracto y absoluto, entre las fuerzas espacializadoras de la abstracción y los espacios primitivos de la absolutión, es una de las formas más poderosas como se experimenta el derrumbe y el fracaso de cualquier noción positiva de *communitas* en la disposición espacial de la megaciudad. Este colapso de *communitas* en *immunitas* tiene como escenario los cuerpos de los que, como Marcos, se encuentran naufragados entre estas fuerzas contradictorias.

Una de las últimas secuencias de la película resume visual y somáticamente esta idea. Marcos asesina de forma brutal a Ana, en parte por las constantes humillaciones –por haber sido usado como juguete en un



psicodrama oscuro de rebeldía sexual que hace homenaje posmoderno a *Belle de jour*, pero ya desprovisto de las referencias libidinales y subversivas de la película de Buñuel-, en parte por miedo a que lo delate por el secuestro del bebé de una vecina y en parte por celos. En apariencia, lleno de remordimientos (aunque la película no da ninguna pista para entender los sentimientos, motivos y psicología de sus protagonistas), Marcos se junta a la procesión de peregrinos y fieles que progresan, algunos de rodillas, hacia la Basílica. De nuevo se produce una yuxtaposición de espacialidades, de lo moderno y lo sagrado, del consumismo y la retórica del pecado reproducida por los altoparlantes de los predicadores populares: “¡No más drogas! ¡No más alcohol! ¡No más mujeres! ¡No más tetas! ¡No más tetas!”



En medio de la gran multitud, tanto de paseantes como comerciantes y peregrinos, el cuerpo medio desnudo de Marcos, encapuchado, arrodillado y maniatado, parece por unos momentos ser el núcleo frágil e indefenso de un torbellino de fuerzas contradictorias que ahora, y a través de toda la película, lo impelen a avanzar al mismo tiempo que lo entorpecen y lo impiden. En algún momento tropieza y cae de bruces, golpeándose secamente la cabeza encapuchada en el pavimento duro de un cruce de peatones: golpe que dentro de unos minutos lo dejará muerto casi en el altar de la Basílica, o sea, en el corazón mismo del espacio absoluto. Un cruce de peatones es, de por sí, la intersección y punto de entrada en contradicción de dos regímenes espaciales urbanos: el de los “andares” de los transeúntes, al decir de Michel de Certeau,²⁹ y el régimen acelerado de los vehículos: la “ciudad de los viajeros”.³⁰ Quizás podríamos pensar esta imagen de un



El cuerpo como núcleo de las contradicciones entre espacio absoluto y espacio abstracto. Fuente: fotograma de la película *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005). Cortesía de NoDream Cinema.



cuerpo aplastado en un cruce de peatones como un símbolo potente del contradictorio encuentro entre el cuerpo humano y una potente *realabstraktion* (“abstracción real”), o sea una abstracción que tiene existencia y efectos materiales.³¹ Aunque este concepto se aplica a los efectos reales de la *tauschabstraktion* (“abstracción-intercambio”) de Marx, el espacio megaurbano es, quizás, el ejemplo más aterrador de esta expansión de la forma-mercancía que tiene efectos abstractos, reales y mortales a la vez. Por eso, nos enfrenta con un vaciamiento de la biopolítica moderna en tanto política orientada hacia la salvación de la vida.

Necropolíticas abstractas en la megaurbe

El *noir* clásico ha tenido siempre una biopolítica “oscura”. Esto quiere decir que crea un imaginario que envuelve una tensión contradictoria entre el miedo generado por el protagonismo del cuerpo en la interrupción de los circuitos establecidos del poder y del control, y la investidura libidinal que justo produce tal interrupción, la cual se desarrolla a través del crimen (la agencia viciosa y fantasmal del cadáver) o bien a través del “exceso” fantaseado que produce la sexualidad (femenina). Esta contradicción es biopolítica en la medida en que exige la restitución del perturbado orden social o patriarcal –la bios de familia, polis y Estado– a manos de la policía. Por otro lado resulta biopolítica también en la medida en que la forma de la bios haya sido profundamente trastocada, en este imaginario, por la proliferación de la corrupción, del libertinaje y de los flujos de dinero, sin restitución posible.³² Pero, como ya he sugerido, cuando se aplican los conceptos



biopolíticos a las megaciudades del Sur Global, casi de inmediato nos vemos ante la necesidad de suplementar estos conceptos, descentrarlos y desplegarlos sobre un ámbito mucho más complejo que el que se aplica a un discurso estatal hegemónico más o menos estable confinado a las lógicas políticas del Estado-nación, que es el contexto en el cual Foucault desarrolló el concepto original del *biopoder*. Un primer cuestionamiento de tal contexto lo hace Giorgio Agamben con su despliegue de la contracara de la biopolítica, o sea la tanatopolítica que él asocia con el paradigma del campo y el Estado de excepción que se ha vuelto general en condiciones de precariedad. Después el crítico poscolonial Achille Mbembe introduce el concepto de la *necropolítica*, corolario colonial y poscolonial de las biopolíticas nacionales:

[...] el derecho soberano de matar no está sometido a ninguna regla en las colonias. El soberano puede matar en cualquier momento, de todas las maneras. [...] Una de [las] principales características [de la edad de la movilidad global] es que las operaciones militares y el ejercicio del derecho a matar ya no son monopolio único de los Estados, y que el “ejército regular” ya no es el único medio capaz de ejecutar esas funciones. La afirmación de una autoridad suprema en un espacio político particular no es fácil; en lugar de esto, se dibuja un patchwork [mosaico] de derechos de gobierno incompletos que se solapan, se encabalgan, donde abundan las distintas instancias jurídicas de facto geográficamente entrelazadas, las diversas obligaciones de fidelidad, las soberanías asimétricas y los enclaves.³³



Las fuerzas de abstracción que se concentran en las megaurbes del Sur Global complican todavía más el alcance y la aplicación de los conceptos biopolíticos a una soberanía política hecha añicos, pero no por eso menos feroz y arbitraria.

El sexto largometraje de Pablo Trapero, *Carancho* (2010), se sitúa casi perfectamente en el paradigma del cine de suspenso neo-*noir* o *thriller*, pero, como casi todas las películas de Trapero, confronta el género con una realidad que excede el marco genérico. La película trata de las relaciones que entablan un caza-ambulancias, o “carancho” (nombre de un ave de rapiña de Patagonia), llamado Sosa, y una joven médica de hospital, adicta a los opioides, llamada Luján. Buena parte de la película se desarrolla durante los turnos nocturnos de Luján, que forma parte de un equipo de ambulancia que atiende a las víctimas de los cientos de miles de accidentes de tránsito y, tal como nos informa la película, de las 8 000 fatalidades que ocurren por año en las carreteras de Buenos Aires. Una “pandemia” necropolítica lenta, aceptada y promulgada por el imperativo de las políticas financieras, y que proviene del choque de espacialidades mencionado arriba, las contradicciones en los modos de atravesar el espacio megaurbano.



Es de notar que Trapero escogió un escenario de crimen que no cabe tan fácil dentro de los esquemas temporales de la (pos-)dictadura. Memoria histórica, abuso de derechos humanos y posmemoria, es el contexto al cual se suelen aplicar los conceptos biopolíticos y tanatopolíticos en la Argentina (Trapero revisita tal contexto en *Elefante blanco* y lo complica



Superposición de cuerpo y ciudad. Fuente: fotograma de la película *Carancho* (Pablo Trapero, 2010).



con el escenario megapolitano de las villas).³⁴ El paisaje urbano mortífero, o *necroscape*, que se explora en *Carancho* es un aterrador ensamblaje megaurbano de cuerpos, crimen, muerte, corrupción y adicciones, reflejado en el montaje de imágenes que superimponen la ciudad al cuerpo humano en muchas secuencias, o que muestran al cuerpo maltratado y destrozado por actividades espaciales regidas por leyes completamente inhumanas, indiferentes al dolor y a la muerte. Aunque por tratarse de una película de género hay una investigación fílmica *noir* de revelaciones y ocultamientos, sin detective, el “crimen” de las muertes de tránsito no es por lo general un crimen, ni político, ni motivado por un disturbio psicológico: es un crimen netamente espacial, sistémico, de pura confluencia a alta velocidad de dos cuerpos u objetos en el espacio.

Al ambientarse en una de las instituciones biopolíticas clásicas, un hospital (“policlínica”) escaso de recursos y equipo, donde la joven médica tiene que trabajar casi siempre en el turno de la noche en condiciones precarias y por la privación crónica del sueño, la película nos ofrece desde el principio la imagen de una profunda crisis biopolítica que está ligada de algún modo a la fuerte desorientación temporal y espacial producida por la vida megapolitana. Nos topamos con un mundo casi por completo vaciado de tiempo, donde los protagonistas no saben si es de día o de noche, donde se duerme veinte minutos cuando se puede, y las inyecciones del opioide anestésico Fentanilo le ayudan a Luján a mantenerse despierta al mismo tiempo que atenúan los choques y la hiperestimulación constantes. En la película, la muerte, el dolor y el duelo se convierten en elementos de un cálculo



constante de ganancias y pérdidas a través de las empresas mafiosas (los “caranchos”) que crean un mercado violento de reclamación de seguros, llenando el vacío creado por la ausencia de una biopolítica de Estado. Y ya no es cuestión del bien y del mal: el carancho Sosa es un hombre comprometido por la pérdida de su licencia de abogado y se ve “obligado” a emprender acciones cada vez más cuestionables, aunque cree ofrecer un servicio a los pobres, desde las mentiras piadosas a los “clientes” hasta la falsificación peligrosa de accidentes (uno de los cuales causa el homicidio involuntario de un amigo). Éticamente ofendida al principio, Luján también se ve arrasada poco a poco hacia la lógica necropolítica de la financiarización de la vida y la muerte, motivada por el maltrato laboral y la mínima promesa que puede ofrecer Sosa del contacto humano y del afecto. Sin embargo, la relación entre los dos obedece y mimetiza los mismos procesos megaurbanos de que se quieren salvar. Por ejemplo, el primer beso es resultado de la pérdida de una apuesta que Sosa le hace a Luján sobre el número de vehículos que saltarían un semáforo en rojo durante un corto lapso de tiempo.



Entre las conjugaciones de *bíos*, *nomos* y *tánatos*, empezamos a distinguir la forma de una espacialidad y una temporalidad por completo ajenas a la *zoe* –a la nuda vida del organismo humano–. Pero actúa sobre la nuda vida de modo parecido a un soberano absoluto que otorga el derecho arbitrario de matar sin sacrificar.³⁵ Los accidentes constantes y regulares de tránsito conforman una figura casi perfecta de la matanza desprovista de cualquier matiz de sacrificio, porque la megaurbe, como abstracción real,



Adicciones de la megaurbe: el deseo de anestesia. Fuente: fotograma de la película *Carancho* (Pablo Trapero, 2010).



o como materialización de inmensas fuerzas financieras, se convirtió en una máquina abstracta que rige la vida y la muerte con una arbitrariedad que el más perverso soberano jamás ha ejercido. Y una vez más, la comunidad se disuelve y busca salvación en la ilusoria inmunidad que ofrecen los paradigmas del “seguro” y de la “seguridad” privada, que resultan ser cómplices de la misma destrucción que prometen compensar. Este fenómeno también puede resumirse en los siguientes términos de Esposito:

La negatividad de la *immunitas* ya rellena el cuadro entero: para poderse salvar inequívocamente, la vida se hace “privada” en ambos sentidos de la expresión. Se privatiza y se le priva de la relación que expone su marca de comunalidad.³⁶

De hecho, el nuevo soberano en este mundo no pertenece a la esfera de la política tradicional. El nuevo soberano emblemático es la compañía de seguros de tránsito, entidad sin cara que opera según un cálculo estadístico de riesgos, otorgándole un valor preciso monetario a la muerte y a la mutilación de los cuerpos.

Tampoco hay interioridad ni intimidad, puesto que los cuerpos y los cadáveres, con sus llagas y copiosa sangre, confunden por completo la diferenciación entre un mundo velado interior e íntimo, y la pura exterioridad de la calle y de los objetos en movimiento continuo. Los accidentes de tránsito puntúan la espacialización casi total de las experiencias de los protagonistas



en *Carancho*. Es un mundo de flujos de tráfico, de constante tránsito, de la sociedad urbana de 24 horas, sin diferenciación de día y noche. Sin embargo, a este tema de la espacialización total se superpone, claro está, el negocio de los cuerpos y de la muerte. A lo largo de la película nos damos cuenta, como en cualquier cine negro o neo-*noir*, por ejemplo en *Chinatown*,³⁷ de que las redes de corrupción financiera de este negocio escondido se expanden cada vez más, hasta que al final de la película, como en la cinta de Roman Polanski, parece que la mafia de los caza-ambulancias controla no sólo todo el manejo de los seguros médicos (imagen invertida y degradada de la biopolítica del Estado), sino también a la policía y, suponemos, buena parte del sistema legal. Pero aunque la mafia parece otorgarse el poder arbitrario del soberano, toma la forma de un préstamo. Un préstamo de soberanía que otorga, de forma momentánea y sustituible, la maquinaria abstracta de la megaurbe. En todo caso, en *Carancho*, a diferencia del *noir* clásico, no hay restitución posible, ni siquiera frustrada de la soberanía, puesto que la lógica de la maquinaria de la abstracción se ha generalizado hasta extenderse sobre todo el espacio de la megaurbe.

La imagen que nos dan las películas de conspiraciones de las vastas redes de corrupción financiera y política es, según Fredric Jameson,³⁸ una expresión de la desorientación de nuestros mapas cognitivos producida por la continua expansión del sistema financiero globalizado y de los constantes flujos y migraciones de poblaciones, bienes, mercancías e información en las conurbaciones donde se concentran y se materializan estos flujos. En estas películas, ni el cuerpo, ni la intoxicación, ni el sexo pueden ofrecer

ya la posibilidad romántica de la salvación que ofrecían para los surrealistas y los teóricos de la modernidad urbana que se inspiraron en ellos (incluido, a veces, Lefebvre). En *Batalla en el cielo* el cuerpo, en apariencia vaciado de afecto hasta en sus momentos más íntimos, llega a ser, de algún modo, el depósito de todas las contradicciones espaciales de la megaurbe y, como tal, actúa como epicentro no de alguna historia biopolítica coherente, sino del debilitamiento de la biopolítica y su conversión en una necropolítica privatizada, abstracta y sistémica. Y en *Carancho* llegamos quizás al punto cero de la intersección de los cuerpos y la maquinaria abstracta de la megaurbe: los encuentros urbanos casuales de cuerpos que en otra época podían significar la existencia de una utopía latente a cada vuelta de la esquina,³⁹ ahora no significan sino el movimiento browniano de las piezas de un mecanismo enorme cuyos motivos no alcanzamos a entender. Si hay un último crimen biopolítico por esclarecer en tales películas, es el crimen sistémico del capitalismo financiero en sí, con sus fuerzas de abstracción capaces, por ende, de someter a todos los fenómenos sociales, los objetos naturales, nuestros cuerpos y hasta la muerte misma a un proceso feroz de equivalencia y de intercambio de mercancías.



Notas



1. Ver Giorgio Agamben, *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Antonio Gimeno Cuspinera, trad. (Valencia: Pre-textos, 1998).
2. Manuel Castells, "The Space of Flows", en *The Rise of the Network Society*, vol. I de *The Information Age: Economy, Society, Culture* (Oxford: Blackwell, 1996), 434.
3. Lucy Bollington, "'The Open Whole': Human-Nonhuman Relationality in Carlos Reygadas' Neo-Surrealist Post Tenebras Lux (2012)", *Bulletin of Spanish Visual Studies* vol. 1, núm. 1 (enero 2017): 151. DOI: 10.1080/24741604.2017.1301038
4. *Japón*, dirigida por Carlos Reygadas (2002; México: No Dream Cinema/Mantarraya Producciones/Hubert Bals Fund), color, 136 min.
5. *Post Tenebras Lux*, dirigida por Carlos Reygadas (2012; México: No Dream Cinema/Mantarraya Producciones/Le Pacte, 2012), color, 120 min.
6. *Mundo grúa*, dirigida por Pablo Trapero (1999; Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Lita Stantic Producciones/Matanza Cine), blanco y negro, 103 min.
7. *Elefante blanco*, dirigida por Pablo Trapero (2012; Argentina: Morena Films/Matanza Films/Patagonik/INCAA/ICAA/Wild Bunch/Televisión Española/Maneki Films/Canal+ España/ARTE/Canal+), color, 106 min.
8. *Batalla en el cielo*, dirigida por Carlos Reygadas (2005; México: Coproduction Office/No Dream Cinema/Mantarraya Producciones, 2005), color, 88 min.
9. *Carancho*, dirigida por Pablo Trapero (2010; Argentina: Finecut/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/L90 Producciones, 2010), color, 105 min.

10. Ver Michel Foucault y otros, "Coronavirus and Philosophers", *European Journal of Psychoanalysis* (marzo 2020), consultado el 1 de abril de 2020, <https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers/>
11. Ver Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006).
12. Ver Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Thomas Y. Levin, trad. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).
13. Ver Walter Benjamin, *Illuminations*, Hannah Arendt ed., Harry Zohn, trad. (Londres: Fontana Press, 1992).
14. Ver Carlos Rincón, *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995).
15. Ver Walter Benjamin, *On Hashish*, Marcus Boon ed. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006).
16. Traducción propia, "Are displaced onto the poor". Abdou Maliq Simone, *City Life from Jakarta to Dakar: Movements at the Crossroads* (Nueva York/Londres: Routledge, 2010), 26.
17. Traducción propia, "Nous ne savons pas de quoi le corps est capable (Spinoza). Fondement des besoins et du désir comme des représentations et concepts, sujet et objet philosophiques, et plus et mieux, base de toute praxis et de toute reproduction, le corps humain résiste à la reproduction des rapports oppressifs. Si ce n'est frontalement, c'est de biais. Vulnérable, certes, mais impossible à détruire sans massacrer le corps social lui-même, le Corps charnel et terrestre est là, quotidien. C'est lui le recours, le secours,



- non pas le Logos ou 'l'humain". Henri Lefèbvre, *La Survie du Capitalisme* (París: Éditions Anthropos, 1973), 124.
18. *Stellet Licht*, dirigida por Carlos Reygadas (2007; México: Mantarraya Producciones/No Dream Cinema/Bac Films), color, 142 min.
 19. Ver Jacques Rancière, *La Méésentente: Politique et Philosophie* (París: Éditions Galilée, 2013).
 20. Michel Foucault, *The Will to Knowledge*, Robert Hurley trad. (Londres: Penguin Books, 1998), 138.
 21. Traducción propia, "[...] there is a semantic void, [an] interval of meaning which remains open in Foucault's text between the constitutive poles of the concept of biopolitics, namely, biology and politics". Roberto Esposito, *Bíos: Biopolitics and Philosophy* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2008), 45.
 22. Traducción propia, "Rather than being superimposed or juxtaposed in an external form that subjects one to the domination of the other, in the immunity paradigm, *bíos* and *nomos*, life and politics, emerge as the two constituent elements of a single, indivisible whole that assumes meaning from their interrelation. Not simply the relation that joins life to power, immunity is the power to preserve life". Esposito, *Bíos...*, 45-46.
 23. Ver Gareth Williams, "Exceptionality, Autoimmunity, and the Question of Democracy", *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 17-40.
 24. Ver Joseph-Achille Mbembe, "Necropolitics", Libby Meintjes trad., *Public Culture* vol. 15, núm. 1 (marzo 2003): 11-40.





25. Traducción propia, "Autoimmunity in Pedro Páramo highlights both the defense of sovereignty against its heterogeneous elements and the suicide of sovereign power from within the defense of sovereignty itself". Williams, *The Mexican...*, 45.
26. Ver Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité* (París: Éditions du Seuil, 1992).
27. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Emilio Martínez Gutiérrez trad. (Madrid: Capitán Swing, 2013), 106.
28. Lefebvre, *La producción...*, 111-112.
29. Ver Michel de Certeau, "Andares de la ciudad", en *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*, Alejandro Pescador trad. (México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000), 103-122.
30. Ver Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón, *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000* (México: Grijalbo/Universidad Autónoma Metropolitana, 1996).
31. Alfred Sohn-Rethel, *Trabajo intelectual y trabajo manual: crítica de la epistemología* (Barcelona: Ediciones 2001, 1980), 161.
32. Para una expansión de estas ideas, ver Geoffrey Kantaris, "Techno-Noir in the Borderlands Alex Rivera's *Sleep Dealer* (2008)", en *México Noir: Rethinking the Dark in Contemporary Writing and Visual Culture*, Erica Segre ed. (Nueva York: Peter Lang, 2020). DOI: 10.3726/b11552.
33. Joseph-Achille Mbembe, "Necropolítica" seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto", Elisabeth Falomir Archambault trad. (Barcelona: Melusina, 2011), 51-57.



34. Para un análisis de esta película como enfrentamiento entre la historia política de los populismos y el espacio megaurbano de la ruina, ver Geoffrey Kantaris, "Pablo Trapero y el elefante blanco de la razón populista", en *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke eds. (Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016), 83-105.
35. Es la definición que Agamben nos da de la actuación del soberano sobre la figura del hombre excluido/sagrado, el homo sacer. Ver Agamben, *Homo sacer...*
36. Traducción propia. "The negative of immunitas already fills our entire frame: in order to save itself unequivocally, life is made 'private' in the two meanings of the expression. It is privatized and deprived of that relation that exposes it to its communal mark". Esposito, *Bíos...*, 61.
37. *Chinatown*, dirigida por Roman Polanski (1974; Estados Unidos: Paramount Pictures), color, 131 min.
38. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington/Londres: Indiana University Press/BFI Publishing, 1992), 21, 79.
39. El ápice de esta tendencia (neo-)surrealista fue alcanzado, quizás, en la novela *Rayuela*, de Julio Cortázar (Buenos Aires: Sudamericana, 1963).



Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, traducido por Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 1998.
- Augé, Marc. *Non-lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. París: Éditions du Seuil, 1992.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, editado por Hannah Arendt, traducido por Harry Zohn. Londres: Fontana Press, 1992.
- _____. *On Hashish*, editado por Marcus Boon. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2006.
- Bollington, Lucy. “‘The Open Whole’: Human-Nonhuman Relationality in Carlos Reygadas’ Neo-Surrealist *Post Tenebras Lux* (2012)”. *Bulletin of Spanish Visual Studies* vol. 1, núm. 1 (enero 2017): 139-160. DOI: 10.1080/24741604.2017.1301038
- Castells, Manuel. “The Space of Flows”. En *The Rise of the Network Society*, vol. I. The Information Age: Economy, Society, Culture, 376-428. Oxford: Blackwell, 1996.
- Certeau, Michel de. “Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*, traducido por Alejandro Pescador, 103-122. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- Esposito, Roberto. *Bíos: Biopolitics and Philosophy*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 2008.



- Foucault, Michel. *The Will to Knowledge*, traducido por Robert Hurley. Londres: Penguin Books, 1998.
- Foucault, Michel, Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, Roberto Esposito, Sergio Benvenuto, Divya Dwivedi, Shaj Mohan, Rocco Ronchi y Massimo de Carolis. "Coronavirus and Philosophers". *European Journal of Psychoanalysis* (marzo 2020). Consultado el 1 de abril de 2020. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/coronavirus-and-philosophers/>
- García Canclini, Néstor, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón. *La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: Grijalbo/Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington/Londres: Indiana University Press/BFI Publishing, 1992.
- Kantarís, Geoffrey. "Pablo Trapero y el elefante blanco de la razón populista". En *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, editado por Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke, 83-105. Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- _____. "Techno-Noir in the Borderlands Alex Rivera's *Sleep Dealer* (2008)". En *México Noir: Rethinking the Dark in Contemporary Writing and Visual Culture*, editado por Erica Segre. Nueva York: Peter Lang, 2020. DOI: 10.3726/b11552



- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*, traducido por Thomas Y. Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- Lefèbvre, Henri. *La Survie du capitalisme*. París: Éditions Anthropos, 1973.
- _____. *La producción del espacio*, traducido por Emilio Martínez Gutiérrez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Mbembe, Joseph-Achille. "Necropolitics", traducido por Libby Meintjes. *Public Culture* 15, núm. 1 (marzo 2003): 11-40.
- _____. "Necropolítica" seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto", traducido por Elisabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.
- Rancière, Jacques. *La Méésentente: politique et philosophie*. París: Éditions Galilée, 2013.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Simone, Abdou Maliq. *City Life from Jakarta to Dakar: Movements at the Crossroads*. Nueva York/Londres: Routledge, 2010.
- Sohn-Rethel, Alfred. *Trabajo intelectual y trabajo manual: crítica de la epistemología*. Barcelona: Ediciones 2001, 1980.
- Williams, Gareth. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.



Filmografía

Batalla en el cielo, dirigida por Carlos Reygadas (2005; México: Coproduction Office/No Dream Cinema/Mantarraya Producciones, 2005). Color, 88 min.

Carancho, dirigida por Pablo Trapero (2010; Argentina: Finecut/Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/L90 Producciones, 2010). Color, 105 min.

Chinatown, dirigida por Roman Polanski (1974; Estados Unidos: Paramount Pictures). Color, 131 min.

Elefante blanco, dirigida por Pablo Trapero (2012; Argentina: Morena Films/Matanza Films/Patagonik/INCAA/ICAA/Wild Bunch/Televisión Española/Maneki Films/Canal+ España/ARTE/Canal+). Color, 106 min.

Japón, dirigida por Carlos Reygadas (2002; México: No Dream Cinema/Mantarraya Producciones/Hubert Bals Fund). Color, 136 min.

Mundo grúa, dirigida por Pablo Trapero (1999; Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Lita Stantic Producciones/Matanza Cine). Blanco y negro, 103 min.

Post Tenebras Lux, dirigida por Carlos Reygadas (2012; México: No Dream Cinema/Mantarraya Producciones/Le Pacte, 2012). Color, 120 min.



Desarticulando la utopía urbana moderna.

Mal-estar necropolítico, subjetividades prostéticas
y el *contra-sensorium* en *Branco Sai, Preto Fica* (2014)¹

Sebastian Thies

Luis Rosero Amaya

La película ganadora del Festival de Cine de Brasilia en el año 2014, *Branco Sai, Preto Fica* (2014), es una de las que más atención ha recibido en los estudios de cine brasileño recientes. El filme es producto de una colaboración de Adirley Queirós con la cooperativa Ceicine, que involucra a actores sociales locales. Dicha obra capta nuestro interés como ejemplo de una nueva sensibilidad estética urbana en el cine por diversos motivos. Por un lado, aborda la memoria social reprimida de la violencia policiaca dirigida contra la población afrobrasileña asentada en las periferias de la capital y vincula este tema con una reflexión acerca de la visualidad hegemónica como principio estructurante del espacio capitalino en las décadas de 1970 y 1980. Por el otro, la película indaga la formación de subjetividades urbanas, marcadas por mutilaciones que la violencia estatal ha infligido en los actores sociales afrobrasileños, y así revela las necropolíticas de segregación racial impuestas a los habitantes de las periferias capitalinas disfrazadas como políticas de bienestar social. Por lo tanto, también permite un acercamiento al tema desde los estudios de discapacidad en los espacios



urbanos. En conjunto, consideramos que la obra fílmica de Queirós es más que la representación de una realidad urbana borrada de la historia oficial y constituye un medio estético de reflexión acerca de lo que podría ser el papel de un *contra-sensorium* fílmico megaurbano. Si bien es cierto que la Brasilia “real” estadísticamente dista de tener los números para que se la pueda considerar megaurbe, pues es habitada por unos 4 millones 600 mil habitantes, proponemos que la película de Queirós puede ser leída como una fábula que contrasta dos estrategias de conceptualizar y vivir el espacio metropolitano: una que se rige por las estructuras del proyecto urbanístico moderno de Brasilia con sus biopolíticas raciales de higiene social, y la otra que se caracteriza por las experiencias megaurbanas, heterogéneas y descentradas de los márgenes de la ciudad que minan las mismas estructuras espaciales y sociales del proyecto urbanístico moderno.

Introducción

Branco Sai, Preto Fica (2014) es el segundo largometraje del director brasileño Adirley Queirós. El argumento principal de todas las películas de Queirós gira en torno a los habitantes de Ceilândia, una localidad (o región administrativa del distrito federal) situada a las afueras de Brasilia. La película consta, básicamente, de dos proyectos fílmicos superpuestos que versan sobre el mismo evento histórico. Por un lado, tenemos un discurso documental testimonial que articula la memoria de los hechos desde la perspectiva de dos sobrevivientes, Marquim y Sartana. Este evento histórico nos remite a la década de 1980, cuando se desata la violencia policiaca



en contra de la población afrobrasileña de las periferias del Distrito Federal de Brasilia. La noche del 5 de marzo de 1986 la sala de baile Quarentão, ubicada en Ceilândia, fue asaltada con violencia por los cuerpos de policía. Aquella noche, un oficial ordenó a los jóvenes blancos que abandonaran la sala. Los jóvenes negros, sin embargo, fueron obligados a permanecer dentro. Allí fueron humillados, agredidos y maltratados de forma violenta, hasta el punto de que tal violencia policial dejó víctimas mortales. Dos de los protagonistas, Marquim y Sartana sobrevivieron a las agresiones, viéndose forzados después a rehacer sus vidas diarias desde la experiencia de la mutilación. Esta parte documental de la película se caracteriza por el trabajo con actores sociales de la iniciativa local Ceicine. Por otro lado, el segundo proyecto filmico consiste en uno del género de ciencia ficción distópica que es producto de la imaginación de ambos personajes y que los muestra tramando una conspiración para atentarse contra el orden hegemónico del proyecto de urbanización moderna de Brasilia, que los mantiene segregados en el suburbio de “Antiga Ceilândia”. El desenlace de la película muestra cómo ellos lanzan una bomba sonora sobre el centro de Brasilia que deshace las estructuras fálicas del lenguaje arquitectónico futurista de la capital brasileña por lo que, presuntamente, se liquidan las estructuras hegemónicas del proyecto urbanístico moderno.

Necropolítica del Estado y visualidad hegemónica

Branco Sai, Preto Fica nos remite a la historia del modernismo utópico en Brasil, estrechamente ligada con el ideologema de la “democracia racial”.



Este concepto propagado por intelectuales de la Segunda República, como el sociólogo Gilberto Freyre en su libro clásico *Casa Grande e Senzala*,² propone que la nación poscolonial, que había sido esclavista hasta la década de 1880, encaraba una modernización basada en relaciones interétnicas o interraciales desprovistas de tensiones sociales y sin el marcado racismo que se presentaba en sociedades como la de Estados Unidos. Esta noción de democracia racial, que se habría de volver hegemónica en la Segunda República, se basaba en una reinterpretación de las dinámicas del mestizaje concebidas ahora como promesa de inclusión de los grupos étnicos en una nación cada vez más moderna y étnicamente blanca –un mestizaje regido por las normas del “branqueamiento” [blanqueamiento]–.³ Como destaca Linhares da Silva, este concepto tiene su fundamento en el temprano siglo xx en la convergencia de los discursos de la eugenesia, por un lado, y el movimiento sanitarista, por el otro, que proponía sanear las enfermedades que la marginación y exclusión producían en las periferias habitadas por poblaciones negras, *caboclas* o de procedencia indígena, en otras palabras, el “pueblo dolente” [doliente] de la nación, que constituía un “inmenso hospital” para sus ideólogos.⁴

Es sobre este trasfondo ideológico que, en 1956, el entonces presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) decide emprender un proyecto de urbanización en el Estado de Goias, en el altiplano, para mover la capital de Río de Janeiro hacia el centro del país, cumpliendo con una previsión en la primera Constitución del Brasil independiente. Este proyecto urbanístico, modelo de una ciudad capital moderna construida de acuerdo con los



rígidos preceptos de una estética representativa del poder institucional y a partir de una imagen previa, manifiesta desde el principio las contradicciones de las políticas étnicas de la nación brasileña. Como constatan Everaldo Batista da Costa y Valdir Adilson Steinke, la ciudad se construyó como la meta-síntesis de un estado demiurgo y desarrollista que pretendía extender su control hasta abarcar el territorio entero.⁵ La arquitectura monumental ideada por Oscar Niemeyer, que en 1987 fue declarada Patrimonio Mundial por la Unesco, representa de forma icónica este afán de unir la visualidad del conjunto urbanístico y la formación ideológica de Estado desarrollista en lo que Jens Andermann llama “la óptica del Estado”.⁶ El esquema del “plano piloto”, diseñado por Lúcio Costa y desarrollado por la Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) evoca la forma de un avión o la estructura arquitectónica secularizada de una basílica con su transepto y un coro. Por ende, este plano organiza el espacio urbano, siguiendo dos ejes magistrales que le imponen un orden rigurosamente simétrico y dejan lugar para la representación monumental del poder estatal con una marcada forma fálica y de una blancura inmaculada. El Edificio del Congreso Nacional, epítome de un proyecto urbanístico pensado desde un poder en rigor centralizado, extiende su poder a todo el territorio nacional.

En términos de estructuración urbanística, Brasilia evidencia la voluntad del gobierno por diferenciar la capital de la heterogeneidad y mezcla étnica que caracterizaban la urbanización brasileña en general, apuntando así a un futuro país en que los conflictos sociales se hubieran resuelto.⁷ El esquema del plano piloto incluía una radical postura igualitaria al proveer



viviendas en 96 megabloques que integrarían la clase alta y la clase media en una ciudad que no superaría los 500 mil habitantes. Por esto, el esquema prohibía la construcción de una periferia urbana para las masas pobres conformada sobre todo de migrantes nordestinos que, no obstante, fungieron como fuerza laboral para construir la capital en el lapso de unos cuatro años. Con esta disposición espacial se planeaba excluir las características no deseadas de proyectos de urbanización en otras ciudades, como la anterior capital Río de Janeiro. Desde la fundación de Brasilia se ideó, por eso, un sistema de segregación que distanciaba el espacio político de las “ciudades satélites”, una periferia empobrecida para retener a esta población fuera del plano piloto.

La estructura básica de esta formación ideológica se puede explicar al remitirnos a la teoría de la visualidad ideada por Nicholas Mirzoeff como el “conjunto de relaciones que combinan información, imaginación y perspectiva dentro una organización del espacio físico y psíquico”, lo que obedece a una lógica práctica del poder de clasificar, separar y estetizar.⁸ Según Mirzoeff, que retoma aquí la noción de “anti-espectáculo” de Jacques Rancière, la visualidad hegemónica ejercida por el Estado está anclada con firmeza en el legado colonial y se basa en lo que podríamos llamar una interpelación negativa del sujeto nacional:

[...] Rancière sostiene que el anti-espectáculo moderno dicta ahora que no hay nada que ver y que en su lugar uno tiene que permanecer moviéndose, circulando y consumiendo: “La policía es sobre todo una certidumbre sobre



lo que está allí, o mejor, sobre lo que no está allí: ‘circulen, no hay nada que ver.’” La policía nos interpela, no como individuos, sino como parte del tráfico que tiene que permanecer circulando ante aquello que no puede ser visto.⁹

En este sentido, la capital como conjunto urbanístico despliega un régimen de subjetividad que se constituye por la negación de la heterogeneidad del pueblo nación. El sujeto que circula por sus espacios se convierte en espectador y partícipe de este espectáculo del poder estatal y se subyuga a la postura de negatividad del Estado frente a las masas marginadas. La iconografía monumental del Estado va de la mano con medidas de higiene social que se expresan por la urgencia de “policar” el espacio urbano para evitar que sea invadido por su otro –el espacio fantasmal de los márgenes urbanos que se pretende invisibilizar y reprimir.

Es en una de estas ciudades satélites del Distrito Federal, Ceilândia, en la que se basa el argumento de la película de Adirley Queirós. Ceilândia fue erigida en la década de 1970 como asentamiento en lugares legalizados para familias que vivían entonces en ocupaciones “irregulares” dentro del plano piloto de Brasilia. Las siglas CEI proceden de “Campanha de Erradicação de Invasões”, nombre con el que se llevó a cabo el proceso de remoción y segregación de esta población mayoritariamente de origen norteamericano. Como el mismo Adirley Queirós apunta, Ceilândia nació de una política de *apartheid* que resultó en un proceso de segregación de unas 80 mil personas:



La historia del DF, para mí, es una historia de terror. Cuando los tipos toman 80 mil familias y en el tiempo de, prácticamente, una semana las lanzan en 40 km hacia dentro, eso es un *apartheid*, un aborto –yo digo que el primer gran aborto que existió en Brasilia fue en Ceilândia. Entonces, de un aborto sólo puede salir un feto muy loco, ¿no?¹⁰

La propuesta de Adirley Queirós y el colectivo Ceicine surge en esta configuración ideológica de la visualidad hegemónica de Brasilia y le contrapone una estética reflexiva que explora el régimen de subjetividades de las zonas conurbadas, a cuyos habitantes se les niega el acceso al centro geográfico y político de la ciudad. Frente a la negatividad del proyecto urbanístico de Brasilia, Ceicine ejercita su propia negación estética: “La tesis de Ceicine fue una negación de Brasilia, de una manera de hacer películas, y también una negación de lo que se estaba viendo como la cultura de Ceilândia”.¹¹ Se trata, pues, de una propuesta que aborda el régimen de subjetividades urbanístico de Brasilia desde la perspectiva marginal de aquellos a los que se les niega el derecho de participar en la meta-síntesis del poder y mirar el espectáculo de la Brasilia modernista.

El principio estético en que se basa el relato cinematográfico es que se evita cualquier referencia fílmica a la visualidad icónica de Brasilia, salvo por medio de las historietas dibujadas por Sartana, en las que se basa la escena final de la película. El espacio en el que viven los protagonistas es un espacio cualquiera en la periferia urbana cuya característica preponderante es la falta –o la inaccesibilidad– de un centro que podría organizar este espacio



contingente. Es un espacio de clase media baja afrobrasileña marcado por una fragmentación social que aísla a los protagonistas de cualquier convivencia comunitaria y los reduce a espacios privados caracterizados por el bricolaje. Los pocos espacios públicos que se filman –incluyendo los espacios baldíos y en ruinas que circundan los edificios habitados–, al igual que los recintos privados, se caracterizan por la propagación de la tecnología de vigilancia, lo que crea una atmósfera claustrofóbica en especial en las primeras secuencias de la película. En una escena clave, que muestra el regreso en coche de Marquim a su casa, un anuncio interrumpe la emisión radiofónica para declarar que se encuentra en el área de control de la ciudad de Brasilia, que un agente de la policía de bienestar lo controlará y, en caso de que no tenga pasaporte de acceso a la ciudad, tendrá que dirigirse a su núcleo habitacional. En una escena posterior, que muestra a Marquim frente a la pantalla de su cámara de vigilancia, se repite por magnavoz la referencia al toque de queda impuesto por la policía del bienestar a la población afrobrasileña, para hacer referencia a la inmediatez de la intervención policiaca y el efectivo régimen de seguridad que el gobierno “atento” impone a las periferias.

El hecho de que el poder estatal, que se organiza como el panóptico de Bentham cuyo centro de poder queda invisible para la población vigilada,¹² se relacione de forma directa con la noción del bienestar en calidad de *telos* de la acción gubernamental, muestra la estrecha relación que establece la película con la necropolítica de Achille Mbembe y algunos conceptos de la verticalidad de poder.¹³ Para salvaguardar la seguridad de un centro inaccesible para las poblaciones periféricas, el Estado condena



a los protagonistas a vivir en territorios de mal-estar que, por el inapelable poder soberano del Estado sobre los sujetos y cuerpos de la periferia, reitera la violencia corporal del atentado del Quarentão. Los dispositivos de protección de la vivienda privada a los que la imagen fílmica concede un enfoque especial –como las rejas que circundan sombríamente el balcón del edificio que habita Marquim– muestran el grado en que el Estado y su poder de vigilancia y castigo extiende su régimen carcelario sobre las periferias e impacta sobre la formación de subjetividades de sus súbditos. Con todo, el concepto de la "policía de bienestar" juega con la noción de bien-estar (del inglés *well-being*), en el sentido de valor básico que orienta el horizonte de expectativas del ser humano. Así el bienestar aparece en la película como la negación de la aspiración básica del sujeto social.¹⁴

A pesar del despliegue del poder vertical, la diégesis muestra que bajo la necropolítica del poder brotan núcleos sociales de resiliencia y resistencia. Estos se organizan alrededor de la cultura de la *black music*, que fue el objetivo de la represión estatal en la discoteca Quarentão en 1986, y la pervivencia de su memoria en el presente de la película. En la década de 1980 la periferia de Brasilia se había convertido en el sitio de una reverberante subcultura musical basada en el *soul* afroamericano, que ofreció para la generación joven una ruptura social en las políticas de segregación de la dictadura militar. Atraídos por el *groove*, que encarna afectividad y erotismo, y la posibilidad de participar en el *performance* ritual de baile que produce, aunque sea tan sólo de manera fugaz, el sentido de comunidad entre los danzantes permite que se mezclen en la discoteca Quarentão



jóvenes blancos y negros, como demuestra el archivo fotográfico en que se basa la película. Ése es un modelo de convivencia que para el poder hegemónico incluye la amenaza de una democracia racial a la inversa, es decir, un “misceginacão” [mestizaje] en su paradigma negativo.

El principio de la represión obedece, por ende, a motivaciones biopolíticas de índole eugénicas. Este razonamiento considera al sujeto afrobrasileño como presencia fálica, amenaza a la mujer blanca, que apunta, según sus ideólogos, a un apareamiento destinado a subvertir las estrategias hegemónicas del blanqueamiento como meta del bienestar nacional. Es por esta razón que el Estado intenta intervenir este espacio y entra en el Quarentão con el objetivo de parar la fiesta. La violencia extrema contra los cuerpos de los danzantes afros que produce su mutilación o incluso su muerte se puede interpretar como un acto de castración simbólica con que el patriarcado blanco contraviene la subversión de la biopolítica de la democracia racial y la subyacente ideología de blanqueamiento.

Este proyecto subalterno de una democracia racial alternativa, practicada desde los márgenes afrobrasileños de la ciudad, encuentra su expresión alegórica en una escena en donde el protagonista, Sartana, hojea de forma melancólica un álbum de fotos que muestra presuntamente su boda con una mujer blanca en un evento concurrido por una multitud de diversas etnicidades. Es en este momento que se nota de forma más evidente la casi ausencia de mujeres en el mundo social de estos sobrevivientes de la necropolítica estatal. La aspiración igualitaria de la década de 1980 de una vida en la que raza y procedencia no determinan el lugar social queda



truncada por la violencia estatal. Se mutila a los sujetos sociales de la subcultura musical del Quarentão, y esta violencia no sólo destruye sus aspiraciones, sino que reduce a la masculinidad afro a un signo corporal de la subyugación.

Sobrevivir al Estado necropolítico: subjetividades prostéticas y el *contra-sensorium* fílmico

Frente a la propagación de la represión necropolítica del Estado, *Branco Sai, Preto Fica* indaga las posibilidades de sobrevivir y resistir como sujeto negro en las periferias de Brasilia. El campo de batalla en el que se forjan las subjetividades resistentes a la necropolítica es el cuerpo victimizado por la violencia estatal. Éste se convirtió en la diana del Estado represor, ya que su mutilación permite minar la autonomía de la persona, impide su movilidad, merma sus contactos sociales, impacta sobre su autoestima y, en definitiva, le impone un continuo estado de mal-estar.¹⁵ Según el director, en sus investigaciones previas a la realización de la película con los sobrevivientes de la represión, identificó con claridad los efectos sociopsicológicos que se pretendían alcanzar.¹⁶ En este sentido, los conceptos de biopoder y necropolítica, como formas soberanas de controlar, segregar y atentar violenta y legítimamente contra el cuerpo humano, nos sirven para entender de qué forma *Branco Sai, Preto Fica* le otorga al cuerpo mutilado y discapacitado una dimensión política. Al partir del concepto de Foucault sobre la lógica política del biopoder en donde la soberanía es expresión del derecho a decidir quién debe morir y quién debe vivir. Mbembe destaca el principio de la



“segregación”, y además señala que este control sobre la vida, la muerte y el cuerpo humano está basado en el racismo: “la distribución de la especie humana en diferentes grupos, la subdivisión de la población en subgrupos, y el establecimiento de una ruptura biológica entre unos y otros”.¹⁷ En la medida en que se define como derecho a matar, la soberanía y sus formas biopolíticas de segregación se inscriben directamente sobre el cuerpo, ya sea el cuerpo herido o el cuerpo masacrado. Una de las características que define a la necropolítica es la capacidad de desmembrar el cuerpo sobre el cual se ejerce el poder. Así, la amputación física y las “técnicas de escisión” actúan como sustitución de la muerte:

Los rastros de esta cirugía “demiúrgica” persisten durante largo tiempo – en formas humanas vivas, es cierto, pero cuya integridad física ha cedido lugar a piezas, fragmentos, pliegues, inmensas heridas difíciles de cicatrizar. Su función consiste en mantener a la vista de la víctima y de la gente de su alrededor el mórbido espectáculo que ha tenido lugar.¹⁸

Sin embargo, la película no se queda en la modalidad descriptiva del poder necropolítico y su impacto sobre el cuerpo victimizado, símbolo encarnado de su poder, sino que le contrapone la construcción de sujetos discapacitados, los cuales, no sólo sobrellevan las vicisitudes de la vida cotidiana desde la experiencia de la discapacidad, sino que desarrollan prácticas y estrategias que consiguen revertir el régimen de segregación, la fragmentación social y la invisibilización a las que son sometidos. Estas estrategias se dan en dos niveles: por un lado, la película misma como producto



colectivo involucra como actores a sobrevivientes del asalto policíaco y, por ende, retoma esta resistencia cultural como medio de expresión de la memoria social reprimida; por el otro, en el nivel de la diégesis de la construcción clandestina de la “bomba sonora” que sirve como desenlace reflexivo acerca del poder de los medios frente a la segregación.

Este desenlace se prepara ya desde las escenas iniciales, que inscriben, desde lo estético, en una modalidad documental: se muestra a Marquim en su silla de ruedas operando un estudio de radio en el sótano de su vivienda. La escena despliega la lucha contra el olvido y el aislamiento de forma marcadamente ambigua. Dado el hecho de que no se les da ninguna contextualización, las escenas se podrían leer como el discurso testimonial de un sobreviviente que por medio de una emisión radiofónica se encara al hecho histórico traumático que lo dejó mutilado. Al mismo tiempo, se introducen elementos discursivos que apuntan a la reflexividad y preparan la idea de que la película le opone a la visualidad hegemónica un conjunto de experiencias sensoriales que surgen desde la particular situación de discapacidad del protagonista.

La estética nos hace partícipes de este mundo al emplear un discurso cinematográfico multimodal que apela al sentido sonoro, al háptico y hasta al olfativo y, por tanto, despliega todo un *contra-sensorium* que se opone a la hegemonía de la visualidad. Si seguimos a Margrit Schildrick, podemos afirmar que el énfasis perceptivo sobre lo corporal da forma a un “modo de corporalidad” que apunta a la inmersión emocional en la actuación



de Marquim por la manera en que hace referencia a la materialidad del cuerpo violentado como su experiencia vivida:

[...] el modo de corporalidad... no simplemente se adapta a la materialidad del cuerpo, sino también a la manera en la que éste es experimentado y vivido por una subjetividad corporeizada. Mientras que la apariencia visible sigue siendo el determinante privilegiado de lo que es ser discapacitado (aunque podría no mostrar desconcertantemente ninguna indicación de diferencia), la noción de corporeidad dialoga con la instancia de subjetividad en sí misma.¹⁹

No sólo observamos el cuerpo discapacitado, sino que la representación fílmica nos hace partícipes de la experiencia de un sujeto corporeizado. Por tanto, lo que se pone de relieve es justamente la subjetividad corporeizada, a través de la cual la subjetividad del discapacitado se manifiesta con toda su capacidad emotiva y expresiva.

La secuencia inicial nos muestra el entorno diario de Marquim, en donde el protagonista se dedica a su emisión de radio. La primera toma del montacargas pone de relieve el camino fatigoso del protagonista hacia el sótano y la atmósfera claustrofóbica captada por una cámara de vigilancia. La duración de las tomas se dilata considerablemente y el ritmo del montaje es lento: esto acentúa la dilación temporal que la restricción de la movilidad corporal implica.²⁰ Después percibimos los rituales con los que el protagonista prepara la emisión radiofónica que da testimonio de los



sucesos del Quarentão. Marquim interpreta este testimonio mediante un *performance* de música hip-hop y narra los hechos en los que se nos da a entender que su discapacidad fue provocada (aquí se intercala el archivo fotográfico: la multitud de jóvenes que se reúnen y bailan). Marquim encarna una especie de posesión melancólica ante un pasado reprimido y diferido –no se nos aborda de forma directa con el hecho violento del pasado– y, sin embargo, el personaje también encara el hecho al actuar de forma consciente y mediada.

Marquim pone un vinilo con ritmos hip-hop y da comienzo, con los ojos cerrados, a una narración en forma de diálogo fingido con otros amigos, justo en aquellos momentos previos al asalto policial. El narrador se verá cada vez más implicado en la diégesis hasta el punto de que se deshace la distancia entre el yo narrador y narrado. El protagonista balancea su cuerpo al compás de la música, que interviene como medio de la memoria. Es justo la interpretación del canto hip-hop, con su construcción narrativa, y las escenas en la pista de baile, descritas con sensualidad corporal, lo que interpela al público imaginario de la emisión radiofónica y provoca una experiencia de inmersión. Las imágenes fotográficas secundan el impulso rememorativo de la narración y ayudan a moldear el carácter corporal y afectivo que la interpretación intenta encarnar –las fotos representan jóvenes, en su mayoría afrobrasileños, que bailan aglomerados dentro del recinto–. Lo que presta sentido, sin embargo, es la sonoridad de la voz y de la música. En el momento cuando concluye la actuación, Marquim interpreta el asalto policial. Mientras observamos las fotografías



de archivo y escuchamos la advertencia que imita Marquim, el asalto se indica mediante el montaje sonoro-extradiegético de ladridos de perros y disparos. La configuración del montaje cambia y ahora un plano medio nos muestra frontalmente a Marquim sobre su silla de ruedas. El protagonista para la música e interpreta la voz del policía que ordena que los blancos se vayan y los negros se queden. El *performance* llega a su fin cuando un largo silencio –que marca un gran contraste de inmersión emocional en el espectador– y la quietud de Marquim concluyen con un destello de luz blanca que cubre la pantalla. En ese momento es cuando escuchamos el sonido de un helicóptero y después un disparo. Esta resolución destaca el contraste rítmico de la corporalidad –la entrada violenta de la policía bloquea toda posibilidad corporal de movimiento.

Lo que destaca aquí es la expresividad y performatividad con la que Marquim evoca el cuerpo social de los jóvenes del Quarentão, y su actual existencia solitaria y aislada que denota la destrucción de los lazos sociales por la necropolítica del Estado. Para el protagonista, la mutilación de su cuerpo significa un impedimento a su movilidad –tanto en el sentido corporal como geográfico–. Podemos pues considerar que la radio es para él un medio prostético que le ayuda a restituir la expresividad y movilidad necesarias para incrementar su alcance social,²¹ y constituye así el fundamento de una nueva subjetividad prostética capaz de articular su dolor y resistencia y de recuperar una autonomía a pesar de la discapacidad. No sólo extiende el aparato sensorial del sujeto, sino que rehabilita también los lazos de lo que Benedict Anderson denomina “comunidad



imaginaria”,²² los cuales se habían roto por la violencia del necropoder. A la vez, restituye el tiempo pasado en la medida en que Marquim evoca el baile. En otra de las escenas radiofónicas, el protagonista dice que “viaja” a través de la radio y “rememora” aquellas vivencias pasadas en el Quarentão para “nunca olvidar”. Al acabar su monólogo, da paso a la canción “Charley”, de Whisky David, cuyo tono melancólico lo lleva a preguntarse: “¿Dónde estará usted, amigo Sartana?”. Mientras suena la canción, el montaje cruza varios planos de Marquim y Sartana –todo ellos con una postura reflexiva– con imágenes de archivo donde ambos aparecen años atrás en el Quarentão. La secuencia nos lleva a pensar que todos ellos restituyen su tiempo pasado común gracias a la fuerza emotiva de la radio.

Así como Marquim se relaciona con su proyecto radiofónico que busca restituir los lazos con la comunidad, Sartana, capaz de caminar con su pierna protésica, también encarna un modo de subjetividad protésica resiliente. La película nos muestra cómo se concentra en su mundo profesional, asesorando a pacientes que como él tienen que aprender a lidiar con sus prótesis, la cual, en este contexto, se muestra como un objeto que ayuda a compensar las capacidades perdidas por la mutilación y a recuperar, con la movilidad, una forma de cotidianidad.

Sartana explora esta cuestión cuando describe su reacción en el momento en que salió a la calle con su prótesis por primera vez y enfrentó la realidad sin su pierna: los lugares de la memoria, el baile y su vida social le quedarían vedados. En una toma que lo muestra mirando un paisaje urbano nocturno con el metro y la carretera, dice haber sentido que la ciudad entera, que



hacía parte de él, le fue amputada y que tuvo la sensación de haber “perdido el derecho” de habitar el espacio urbano. La necropolítica se traduce, pues, en una forma de segregación autoimpuesta por el sujeto mutilado. En lo corporal se pone de manifiesto el control territorial que Brasilia ejerce sobre las ciudades satélites, ya que la imagen y experiencia de discapacidad parecen tener una relación isomórfica con la ciudad y su experiencia urbana.²³

Sin embargo, la narración muestra cómo Sartana practica para hacer suya la prótesis –y por tanto la ciudad– y ejercita su cuerpo para recuperar movilidad. Como le comunica a uno de sus pacientes, la clave es confiar en que la prótesis compense la articulación perdida. Confiar significa el desarrollo de una capacidad de actuar, expresividad, compostura afectiva y reflexividad que se relacionan con una “nueva vida”. Si bien la formación de subjetividad prostética nace de la experiencia de la necropolítica estatal, ésta no reduce al sujeto a la vida desnuda. La crisis provocada por la experiencia de la mutilación ejerce la función de un régimen de subjetividades; en concreto, un régimen de subjetividades desde el que emerge un marco de resiliencia compuesto a partir de las prácticas y objetos prostéticos que generan nuevas capacidades corporales y sociales.

Las escenas de Sartana no ignoran que la lógica de segregación sigue operando sobre el desigual acceso al conocimiento terapéutico y tecnológico necesarios para el uso y apropiación de la prótesis. En Ceilândia los sujetos tienen que recurrir al bricolaje y la autoconstrucción. La película explora esto en una escena de futurismo *trash* en la que Sartana consulta a un *hacker* para ganar acceso a la programación de su prótesis. De manera irónica, una de las



tomas focaliza la pantalla del *hacker* para mostrar la imagen *default* del software: una figura blanca que por medio de la manipulación pirata se rellena con la imagen de Sartana tomada en el escáner corporal. Al final, Sartana afirma que la prótesis ya forma parte de él. En la escena siguiente vemos a Sartana en una discoteca con música de la década de 1980 intentando bailar con su nueva prótesis, superando así su aislamiento (auto)impuesto, lo que marca, además, un contraste grotesco con la conglomeración de la subcultura del Quarentão.

Las dos subjetividades prostéticas ejemplificadas por Marquim y Sartana nos muestran que la prótesis excede la función de artefacto compensatorio de capacidades corporales perdidas por la mutilación. La narración fílmica nos indica que, si concebimos la corporalidad-subjetividad en potencia, y no sustancia autónoma, las prótesis cobran significado no sólo en la interacción entre cuerpo discapacitado y la materialidad del objeto, sino también en la relación entre sujeto y entorno urbano. Debemos expandir la noción de extensión del cuerpo por la prótesis, como lo postulan Freud y McLuhan, para dar explicación de las nuevas formas de capacidad que surgen en el régimen corporal-subjetivo –capacidades que se desmarcan de constricciones normativas sociales y políticas establecidas–. Aunque a primera vista los dispositivos prostéticos intentan reemplazar funciones e imágenes normativas del cuerpo, a modo de disciplina social de lo que es el “*ableism*” (“capacitismo”) normativo,²⁴ su performatividad puede en realidad revertir este aspecto para dejar paso a formas subversivas de corporalidad. Esta forma de “intercorporeidad” da lugar a



nuevas formas de capacidad, movilidad, ensamblaje de lazos sociales que pasan por los dispositivos materiales, rompiendo con los binarismos racionales de la idea de sujeto autónomo. En palabras de Shildrick:

Como en otros pensamientos y prácticas minoritarios, como la femenina, el rebasamiento de los límites previstos y de las restricciones de los recursos inmediatos puede tanto intensificar la descomposición de binarismos –cuerpo/máquina; activo/pasivo; biología/tecnología; interior/exterior– como multiplicar formas no-represivas de vitalidad vehemente.²⁵

La contrasensorialidad como estrategia de resistencia

Es sobre todo en la segunda parte que *Branco Sai, Preto Fica* amplía la noción de la prótesis y evoca la extensión prostética subversiva de las capacidades corporales más allá de lo socialmente normativizado. Aquí, la película se centra en el motivo de la bomba sonora, que está presente como motivo enigmático de un futurismo *trash* desde las primeras secuencias, pero cuya función sólo se descubre hacia el final.²⁶ La bomba sonora es producto de las fantasías justicieras que comparten Sartana, quien dibuja los comics que le sirven como una especie de guion, y Marquim, quien construye el objeto prostético de la bomba para potencializar el impacto político de su micrófono. Más allá de la confección material del artefacto metálico, lo que importa es su material sonoro. Con la ayuda de Jamaica, a quien se le paga con pasaportes falsos para entrar al centro urbano de Brasilia, Marquim equipa la bomba con tomas sonoras de la periferia. Los sonidos



de los dispositivos de represión, los de un mercado popular, los ruidos del tráfico y de los niños que juegan en el parque, la música de la periferia, el rap y el forró (todos éstos paisajes sonoros) se combinan en la bomba. Esta secuencia de sonido está concebida como arma sonora apocalíptica que se lanza contra el centro urbano de la Brasilia del futuro. Los cómics de Santana muestran en la secuencia final el rostro del personaje Cravalanças, con la apariencia de un dios castigador que lanza bombas desde su cápsula futurista que derriban la torre fálica del congreso nacional y otros edificios icónicos de Oscar Niemeyer. En este punto resaltan los planos cercanos de la población blanca que reaccionan ante el atentado con gritos de pánico.

Con este desenlace, la película hace hincapié en la compleja configuración multimodal e intermedial de la resistencia a la hegemonía. Lo que nos interesa del final es sobre todo la vinculación de la formación de subjetividades prostéticas con la lucha contra la negatividad de la visualidad urbana. El nexos se produce por el hecho de que la visualidad de la necropolítica estatal va en contra del principio de la vida, expresado en otras modalidades sensoriales. Esta represión opera sobre todo en contra de la sonoridad que evoca la comunalidad, convivencia y la hapticidad de la alianza de los cuerpos que surgen en las prácticas musicales. Por ende, la mutilación del cuerpo negro va de la mano con el intento de silenciar la música, el ritmo y el goce. Simbólicamente, el poder necropolítico segrega y amputa el aparato sensorial. Por esta razón la marcada expresividad corporal de la voz de Marquim en sus emisiones radiofónicas implica un acto de resistencia; en tanto ésta restituye una unidad al *sensorium* de la cultura afrobrasileña que se configura entre



lo háptico, sonoro y hasta olfativo materializado, por ejemplo, en las densas humaradas de cigarrillo que llenan la imagen.

A partir de esta primera muestra de resistencia, en la segunda parte de la película, los dos sobrevivientes desarrollan una aguda reflexividad acerca del poder estratégico de un *contra-sensorium* para desarticular el poder hegemónico. Esto nos remite a los postulados que hace Mirzoeff acerca de la contravisualidad. Según él, ésta actúa contra los principios fundamentales de la visualidad –su lógica de clasificación, separación y estetización–. El movimiento contravisual reclama, al contrario, un “derecho a la existencia” y sigue una lógica de “educación, democracia y estetización del cuerpo”.²⁷ Siguiendo con la idea de que la estetización de la corporalidad es un principio de la contravisualidad, podemos suponer que lo que se opone a la hegemonía de la visualidad, por justa razón, obedece a una lógica multimodal que abarca todo el *sensorium* del que el cuerpo humano es capaz. Es en este sentido de *contra-sensorium* que los medios de expresión operan en la diégesis fílmica, principio que *Branco Sai, Preto Fica* aplica en un sentido metadiscursivo cuando incorpora una bomba sonora frente a la memoria reprimida de la segregación de Ceilândia.

La bomba sonora como estrategia de resistencia tiene la capacidad de potencializar los paisajes sonoros y afectividades de la periferia urbana hasta el grado de desarticular el mismo centro hegemónico del Estado necropolítico. Este mismo paisaje sonoro, con sus ritmos y ruidos cotidianos, evoca otros registros sensoriales como la hapticidad, la sensualidad e, incluso, como medio de la memoria, asociaciones visuales, formando así



un modelo de la contra-percepción.²⁸ Las secuencias dedicadas al trabajo de grabación musical muestran que el principio de composición de la bomba se basa en una secuencialización que emula un orden desjerarquizado y democrático. Este orden dista de ser cacofónico puesto que su efecto intencional es la mutua potencialización de la muestra de sonidos. Frente a la visualidad hegemónica con su ideograma de higiene social, el paisaje sonoro celebra la heterogeneidad y vence así a la segregación. Como no parece haber criterios de distinción fuera de la carga afectiva y la interpelación corporal del ritmo, en la secuencialización se desvanecen las subjetividades individuales para dar voz a una colectividad marginalizada. La bomba tiene el poder de configurar relaciones socioespaciales que reflejan en una versión anárquica la “audiotopia” que describe Josh Kun.²⁹

Para poder entender este principio político del *contra-sensorium* nos basamos en el concepto de lo político que acuña Rancière en *El desacuerdo...*, en donde parte de la diferencia aristotélica entre el animal político-lógico y el fónico para redefinir la idea de política. Esta, según él, se constituye a través de una disputa:

En el corazón de la política hay una doble distorsión, un conflicto fundamental [...] [entre] aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un logos –una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene– y aquellos de quienes no hay un logos, quienes hablan verdaderamente y aquellos cuya voz, para expresar placer y pena, sólo imita la voz articulada.³⁰



Cuando se aplica la noción del animal fónico a grupos sociales cuya pertenencia a la comunidad es negada por el poder, se sugiere que no solamente se encuentran inhibidos de su capacidad de articulación y entendimiento, sino que sólo poseen la capacidad de producir ruido ininteligible para expresar afecto y dolor. En esta desigualdad radica el sistema de distribución de bienes y derechos en un ente social. El conflicto político surge cuando el grupo marginado se rebela contra el poder y su actuación altera el orden de lo perceptible, visible y decible que es la base del poder. Es en este efímero momento que yace lo político: “La actividad política [...] hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido”.³¹

Estos argumentos muestran con claridad la radicalidad del pensamiento político que propone *Branco Sai, Preto Fica*. Mientras que los dibujos que muestran la destrucción del proyecto urbanístico se pueden destacar como un simple exceso de la fantasía justiciera que venga la mutilación del cuerpo afro con el desmembramiento de la representación fálica del poder hegemónico, el impacto subversivo de la bomba sonora yace en el hecho de que atenta contra el mismo orden sensorial en el que se basa la comunicación política del necropoder. Visto a través del prisma de este juego conceptual, la bomba sonora es la forma de imaginarse un acto político, en el sentido de Rancière, que si bien no tiene “futuricidad” y no se puede convertir en policía, trasciende el estatus de ruido ya que revierte tanto la abstracción y negación de los sentidos corporales en que se basa la formación ideológica visual como la omisión



del camino sensorial del conocimiento.³² Este atentado se plantea desde la experiencia corporal de la discapacidad y la afectividad y expresividad del sujeto prostético, un atentado que, asimismo, se basa en el *contra-sensorium* de la periferia urbana reprimida que, mientras rompe con la segregación de las modalidades sensoriales, invalida la feroz monologicidad de la comunicación política del proyecto modernista brasileño. Es este el aporte de un cine urbano que es, por sí mismo, expresión y muestra de esta estética contra-sensorial.

Notas

1. Este texto es fruto de las discusiones en torno al Programa de posgrado "Entangled Temporalities in the Global South" de la Universidad de Tubinga y del Proyecto PPP CAPES/DAAD "Discomforting Territories. Images, Objects and Narratives of the Global South" que la Universidad de Tubinga comparte con la Universidade Federal Fluminense.
2. Ver Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso, Edson Nery da Fonseca y Gustavo Henrique Tuna, *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal* (São Paulo: Global Editora, 2013).
3. Thomas E. Skidmore, *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought; with a Preface to the 1993 Edition and Bibliography* (Durham: Duke Univ. Press, 2005), 64-68.
4. Mozart L. D. Silva, "População-Sacer E Democracia Racial No Brasil". *Sociedade e Estado* vol. 32, núm. 3 (septiembre-diciembre 2017), 599. DOI: 10.1590/s0102-69922017.3203003



5. Ver Everaldo Batista da Costa y Valdir Adilson Steinke, "Brasília meta-síntese do poder no controle e articulação do território nacional", *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales* vol. XVIII, núm. 493 (noviembre 2014), consultado el 5 de abril de 2019. <https://revistes.ub.edu/index.php/Scripta-Nova/article/view/15033/18385>
6. Ver Jens Andermann, *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 2007).
7. Ver James Holston, *The Modernist City: an Anthropological Critique of Brasília* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).
8. Traducción propia, "[...] a set of relations combining information, imagination, and insight into a rendition of physical and psychic space". Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 3-4.
9. Traducción propia, "Jacques Rancière has recently argued that the modern anti-spectacle now dictates that there is nothing to see and that instead one must keep moving, keep circulating and keep consuming, The police are above all a certitude about what is there, or rather, about what is not there: 'Move along, there's nothing to see.' The police interpellate us not as individuals but as part of traffic, which must move on by that which is not to be seen". Nicholas Mirzoeff, *Watching Babylon* (Nueva York: Routledge, 2004), 16.
10. Traducción propia, "A história do df, pra mim, é uma história de terror. Quando os caras pegam 80 mil famílias e no espaço de praticamente uma semana jogam 80 mil famílias 40 km cerrado adentro, isso é um apartheid, um aborto –eu falo que o primeiro grande aborto que existiu em Brasília foi a Ceilândia. Então, de um aborto só pode sair um feto doido, né?". Equipo do



- Cinebeijoca, "Contradições". Revista Negativo 1, (junio 2015), consultado el 15 de abril de 2019. <https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6639>
11. Traducción propia, "Então, o Ceicine tinha como tese a negação de Brasília e de uma forma de fazer cinema, e também uma negação do que era visto como a cultura de Ceilândia". Maurício Campos Mena, Claudio Reis y Raquel Imanishi, "Entrevista Adirley Queirós". Revista Negativo 1 (junio 2015), consultado el 30 de abril de 2019. <https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6634>
 12. Ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).
 13. Siguiendo los estudios visuales de Eyal Weizman sobre "política de la verticalidad", Mbembe identifica una "soberanía vertical" cuando la relación de soberanía-espacio ya no responde a una división plana o bidimensional del territorio, sino que incorpora el principio de creación de límites transdimensionales: proliferación de dispositivos de control, vigilancia y separación para fragmentar y aislar territorios subyugados dentro de enclaves periféricos y comunidades cercadas. Joseph-Achille Mbembe, "Necropolítica". Seguido de *Sobre el gobierno privado indirecto*, Elizabeth Falomir Archambault trad. (Barcelona: Melusina, 2011), 48-49.
 14. Edward F. Fischer, *The Good Life. Aspiration, Dignity and the Anthropology of Well-being* (Stanford: Stanford University Press, 2014), 1-19.
 15. Para contrastar con el uso común de malestar en español como "desazón" o "incomodidad indefinible", utilizamos mal-estar (con guión) refiriéndonos al binario opuesto de la noción de well-being en inglés.



16. Mena, Reis e Imanishi, "Entrevista Adirley Queirós".
17. Mbembe, "Necropolítica"... , 20.
18. Mbembe, "Necropolítica"... , 65.
19. Traducción propia, "[...] the mode of corporeality... accomodates not simply the materiality of the body, but the manner in which it is experienced and lived by an embodied subject. Where visible appearance remains the privileged determinant of what it is to be disabled (although it may in fact disconcertingly offer no indication of difference), the notion of corporeality speaks to the instantiation of subjectivity itself". Margrit Shildrick, *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 18.
20. Al mismo tiempo hay una lejana referencia intertextual a la película *Unbreakable* (2000), dirigida por M. Night Shyamalan, cuyo protagonista Elijah Price (Samuel L. Jackson), es un supervillano afroamericano en silla de ruedas. Acerca de la importancia de referencias intertextuales al cine de superhéroes, al blaxploitation filme y al comic en Branco Sai, Preto Fica ver Alfredo Suppia, "Acesso Negado: Circuit Bending, Borderlands Science Fiction E Lo-Fi Sci-Fi Em Branco Sai, Preto Fica", *Revista FAMECOS* 24 (enero 2017): 175-195. DOI: 10.15448/1980-3729.2017.1
21. Estas reflexiones remiten al clásico *Understanding Media: The Extensions of Man* (2015), de Marshal McLuhan, que influye sobre los estudios de discapacidad con su definición de los medios como extensiones prostéticas.
22. Ver Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 2006.



23. Elizabeth Grosz desarrolla la noción isomórfica de cuerpo-ciudad; ésta deja tras de sí el rastro genealógico de la construcción del Estado moderno: “The two are understood as analogues, congruent counterparts, in which the features, organization and characteristics of one are also reflected in the other.” Elizabeth A. Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies* (Nueva York: Routledge, 1995), 105.
24. Ver David T. Mitchell y Sharon L. Snyder. *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015).
25. Traducción propia, “As with other minoritarian thought and practices, like the feminine, the breaking through of the expected limits and constraints of the resources to hand can both intensify the decomposition of binaries -body/machine; active/passive; biology/technology; interior/exterior- and multiply non-repressive forms of passionate vitality.” Shildrick, *Dangerous...*, 133.
26. Al considerar que es en esta parte que la acción futurista cobra más importancia para el desarrollo de la narración y se remite continuamente a un intertexto de cine de blaxploitation y adaptaciones cinematográficas de la cultura del cómic, debe destacarse que hay una fuerte dimensión hiperbólica y una cierta (auto)ironía metadiscursiva en el tratamiento del motivo de la bomba.
27. Mirzoeff, *The Right...*, 3-5.
28. Sobre el concepto de hapticidad, ver Michael Taussig. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (Nueva York: Routledge, 1993), 19-32. Ana M.

Ochoa Gautier acuña el concepto intensificación de lo sonoro para recalcar “[...] the increasing importance of the sonic for a decentered modernity no longer exclusively (or even primarily) defined by the primacy of the lettered word nor by developmentalist models”. Ana M. Ochoa Gautier, “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”, *Social Identities* 12 (noviembre 2006), 833.

29. Kun analiza las relaciones interculturales, políticas e imaginarias de estilos musicales populares de las Américas. Retoma la noción de heterotopía de Foucault y propone que algunos sonidos y músicas tienen la capacidad de convertirse en realizaciones de utopía (“no known locations”). Por lo cual, lo que él llama “audiotopias” describen el espacio imaginario y el encuentro cultural que se abre en la percepción y realización sonoras. *Audiotopia: Music, race, and America* (Berkeley: University of California Press, 2005), 20-22.
30. Jacques Rancière. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Horacio Pons, trad. (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996), 36-37.
31. Rancière, *El desacuerdo...*, 45.
32. Caroline A. Jones, “Senses”, en *Critical Terms for Media Studies*, William John Thomas Mitchell y Mark Boris Nicola Hansen eds. (Chicago: University of Chicago Press, 2010), 90-93.





Bibliografía

- Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press, 2007.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Edición revisada. Londres: Verso, 2006.
- Batista da Costa, Everaldo y Valdir Adilson Steinke. "Brasília meta-síntese do poder no controle e articulação do território nacional". *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales* vol. xviii, núm. 493 (noviembre 2014). Consultado el 5 de abril de 2019. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/15033/18385>
- Bursztyn, Marcel y Carlos Henrique Araújo. *Da Utopia à Exclusão: Vivendo nas ruas em Brasília*. Río de Janeiro: Garamond, 1997.
- Equipo do Cinebeijoca. "Contradições". *Revista Negativo* 1 (junio 2015): 142-171. Consultado el 15 de abril de 2019. <https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6639>
- Fischer, Edward F. *The Good Life. Aspiration, Dignity and the Anthropology of Wellbeing*. Stanford: Stanford University Press, 2014.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Freyre, Gilberto, Fernando Henrique Cardoso, Edson Nery da Fonseca y Gustavo Henrique, Thomas Mitchell y Mark Boris Nicola Hanse, 88-100. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Grosz, Elizabeth A. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Nueva York: Routledge, 1995.



- Holston, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Jones, Caroline A. "Senses". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por William John, Thomas Mitchell y Mark Boris Nicola Hansen. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Kun, Josh. *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013.
- Mbembe, Joseph-Achille. "Necropolítica". Seguido de "Sobre el gobierno privado indirecto", traducido por Elizabeth Falomir Archambault. Barcelona: Melusina, 2011.
- Mena, Maurício Campos, Claudio Reis y Raquel Imanishi. "Entrevista Adirley Queirós". *Revista Negativo* vol. 1, núm. 1 (junio 2015): 16-69. Consultado el 30 de abril de 2019. <https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/6634>
- Mesquita, Cláudia. "The Future's Reverse: Dystopia and Precarity in Adirley Queirós's Cinema". En *The Precarious in the Cinemas of the Americas*, editado por Constanza Burucúa y Carolina Sitnisky, 61-79. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.
- Mirzoeff, Nicholas. *Watching Babylon*. Nueva York: Routledge, 2004.
- _____. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.



- Mitchell, David T., y Sharon L. Snyder. *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment (Corporealities: discourses of disability)*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- Ochoa Gautier, Ana M. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* vol. 12 (noviembre 2006): 803-825.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*, traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Silva, Mozart L. d. "População-Sacer E Democracia Racial No Brasil". *Sociedade e Estado* vol. 32, núm. 3 (2017): 593-620. DOI: 10.1590/s0102-69922017.3203003
- Shildrick, Margrit. *Dangerous Discourses of Disability, Subjectivity and Sexuality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Skidmore, Thomas E. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought; with a Preface to the 1993 Edition and Bibliography*. 5a reimpressão. Durham: Duke Univ. Press, 2005.
- Suppia, Alfredo. "Acesso Negado: Circuit Bending, Borderlands Science Fiction E Lo-Fi Sci-Fi Em Branco Sai, Preto Fica". *Revista FAMECOS* 24 (enero 2017): 175-195. DOI: 10.15448/1980-3729.2017.1
- Taussig, Michael T. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.

Filmografía

Branco Sai, Preto Fica, dirigida por Adirley Queirós (2014; Brasil: Cinco da Norte Serviços Audiovisuais). Color, 95 min.



Ciudades e imágenes del Sur Global:

Geografías sin hogar, cuerpos que vibran¹

Fernando Resende

“[...] la ciudad no es un lugar.
Es el marco de una vida, un piso para la memoria”
Mia Couto²

Introducción

Kbela (2015), de Yasmin Thayná, es un cortometraje que nos muestra una cabeza sin cuerpo, un cuerpo sin cabeza. A priori, inevitablemente disociados, pero ambos muy vivos, aunque desmembrados. El gesto de alisar e intentar “moldear” mediante el uso de productos químicos el pelo rizado de esta cabeza sin cuerpo es tan agresivo porque reitera con insistencia el desmembramiento: la ausencia del cuerpo y, en el cuerpo, la ausencia de la cabeza. Estos son cuerpos cuyas cabezas, por la fuerza de la dinámica y las disputas de poder, fueron “dejadas de lado”. Por el contrario, también es cierto, estas son cabezas cuyos cuerpos poco o nada les dan anclaje. Son estos cuerpos y cabezas de los que hablo ahora.





Fotograma del cortometraje *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>. Consultado el 18 de enero de 2021.



En 2018, en Brasil, un artista afrobrasileño, músico y maestro de capoeira, llamado Moa do Katendê fue brutalmente asesinado. La razón de esta violencia está relacionada con las últimas elecciones presidenciales en el país y con una discusión política en la que Moa defendió al candidato cuya plataforma de gobierno manejaba asuntos relacionados con la herencia africana en Brasil. También, en el mismo año, Marielle Franco, concejala, negra y lesbiana, fue asesinada con brutalidad en una calle del centro de Río de Janeiro. Los problemas políticos, sumados a otros de naturaleza racista y misógina fueron las causas de este cruel asesinato que continúa hasta hoy sin más aclaraciones y sin un resultado oficial. Estos son sólo dos nombres que representan a la comunidad afrodescendiente de un país que ha sido tallado desde su “descubrimiento” por los portugueses, al que Walter Mignolo entiende como uno de los genocidios más grandes de la humanidad: el genocidio africano.³

Aunque, más notoriamente presente en las llamadas “favelas”, donde la gran mayoría de la población está compuesta por negras y negros, los resquicios del proyecto esclavista brasileño se encuentra, también, en los bajos niveles de escolarización de la población afrodescendiente y la baja representación de negras y negros en los espacios de poder (por ejemplo, en las esferas política y empresarial). Los afrodescendientes en Brasil, aunque según el último censo demográfico corresponde a alrededor de 55% de la población,⁴ son tratados y reconocidos como minoría, en su mayoría subalternizados y relegados a condiciones precarias de supervivencia. No es posible mirar estas vidas, estos cuerpos sin cabezas y/o cabezas sin cuerpos,



sin recurrir a los procesos de deslegitimación y los modos de implementación del poder esclavista, la activación misma del sistema de objetivación del otro, como nos dice Achille Mbembe al discutir las estrategias que el poder colonial global ha impuesto al cuerpo negro.⁵

Estas favelas y cuerpos, debemos pensar, no sólo habitan ciudades, sino que también las constituyen, las construyen. De hecho, ellos hacen que las ciudades existan como una compleja maraña de capas de tiempo y poder, y hacen de la ciudad un tejido mucho más plural y complejo de lo que suponen las lógicas hegemónicas. En este sentido, las ciudades que habitamos son diversas. No hay una sola, omnipresente, que nos permita respaldar, a menos que demos por sentado lo que Michel de Certeau considera un discurso utópico urbano.

Éste es el discurso que define la ciudad por la lógica de una triple operación: (1) la producción de su propio espacio en el que se reprimieron “todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas”; (2) el establecimiento de un sistema no temporal o síncrono, que reemplazaría la “resistencia asombrosa y obstinada”, y (3) la creación de un sujeto universal y anónimo, que sería la ciudad misma.⁶ Por lo tanto, los movimientos que muestran el juego de fuerzas y las relaciones de poder y alteridad como constituyentes del espacio de la ciudad serían mitigados por discursos que sobresalen en el esfuerzo por mantener un orden utópico. Sólo a la luz de esta operación discursiva podríamos atribuir un significado a la ciudad como una señal cerrada.



Basado así en la premisa de una ciudad plural propuesta por Renato Cordeiro Gomes (2008), esta reflexión también intenta hablar de una muy joven “cinematografía negra”; nomenclatura que cubre todos los problemas y desafíos presentes en cualquier esfuerzo por adjetivar un determinado sistema de expresión cultural. La hipótesis de mi argumento es que la mirada a las imágenes producidas por los afrobrasileños sólo constituye un gesto político y estético⁷ cuando se trata de tener en cuenta las relaciones de poder que forman capas de ciudades construidas a partir del suelo de geografías colonizadas, como es el caso de lo que vivimos en los llamados “trópicos tristes”.⁸ En otras palabras, los restos y rastros del proyecto de esclavitud en Brasil, que hoy son cicatrices abiertas y expuestas a simple vista en las calles, en las escuelas, en las plazas, en las cárceles, en las vidas de modo general, en los proyectos urbanos y en las ciudades brasileñas, también están invariablemente presentes en las pantallas de los cines, en las imágenes en movimiento y/o fijas que habitan y cruzan nuestras vidas y nuestros imaginarios.

El colonialismo como una herida abierta

Para Mignolo, que entiende la modernidad como un proyecto que se basa en la exclusión del otro, “el racismo es la matriz que impregna todos los dominios del imaginario del sistema mundial colonial/moderno”⁹ –nombre dado por este autor a lo que él considera ser el mundo que se basa en los “grandes descubrimientos” del siglo xvi. En sus reflexiones, como él mismo reitera, “la modernidad no es un periodo histórico, sino la auto-narración



de los actores e instituciones que, desde el Renacimiento en adelante, se concibieron a sí mismos como el centro del mundo”.¹⁰ Esta perspectiva nos permite pensar que la modernidad es en sí misma una retórica que sustenta el sistema de poder instalado en el mundo, sobre todo, desde la implementación del proyecto colonialista en las Américas. Es en este sentido que se observa la superposición entre lo que convierte este sistema en una forma de ser y conocer el mundo, y el supuesto en el que está estructurado: la exclusión y expropiación del cuerpo del otro.

La esclavitud, por este sesgo, es uno de los legados colonialistas. Como un proyecto que se alía con la razón mercantil y que durante mucho tiempo ya se había esbozado en Occidente, la esclavitud se institucionalizó como una forma de operar los intercambios comerciales que hacía el proyecto colonialista. Según Mbembe, “en la perspectiva de la razón mercantilista, el esclavo negro es simultáneamente un objeto, un cuerpo y una mercancía”;¹¹ un cuerpo-objeto, podemos pensar, cuya cabeza estaría separada de los sentidos que la sostendrían como parte de un cuerpo-sujeto que habla y siente.

En *Kbela*, Yasmin Thayná no oculta el desajuste de los cuerpos desmembrados que desde el principio habitan sus imágenes. En los primeros cuatro minutos de la película lo que muestran las imágenes es el hecho de que estamos accediendo a cuerpos que no encuentran espacio para ajustarse; son partes sueltas de un todo desmembrado, son bocas que existen por sí mismas, son miembros sin cabezas que, a su vez, están resguardadas en cajas de cartón o cubiertas con bolsas de papel. Al comienzo del cortometraje ni siquiera vemos una ciudad, ya que los cuerpos no pueden caber

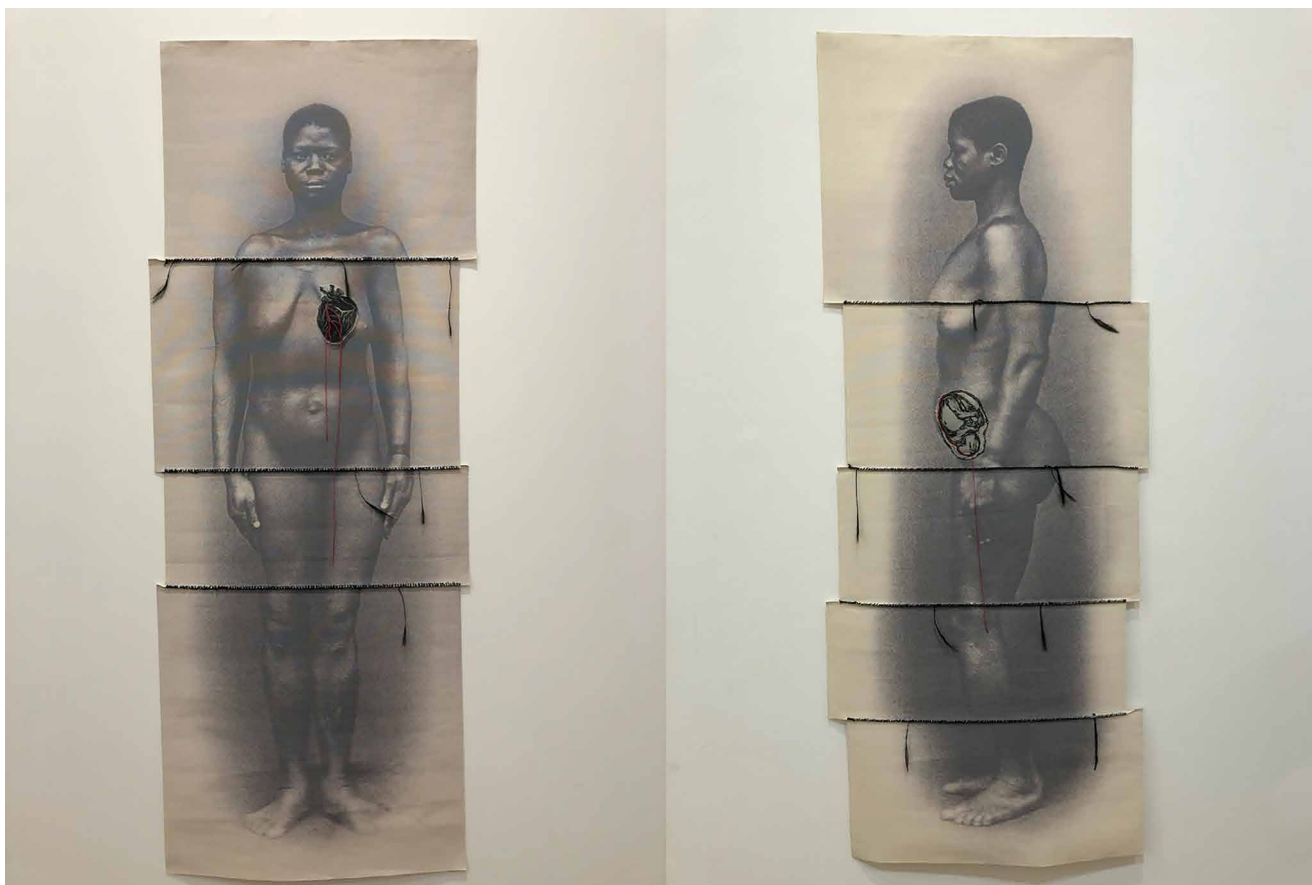


en ninguna parte, sino sólo en partes aisladas y en formas salvajes. Son cuerpos que se sostienen desde el marco colonial; un cuerpo cuyo contexto es la piel y el color en sí mismos, la explicitación del dolor de no caber en ninguna parte.¹²

Otras cabezas y partes de otros cuerpos también aparecen, desmembrados, en la exposición *La costura de la memoria*, de Rosana Paulino. La artista, en palabras de Paulo Herkenhoff, director del Museo de Arte de Río, expone “los dolores de la sociedad brasileña”, al mezclar fotografía, impresión digital en telas y papel, estampados y pinturas, entre otras técnicas.¹³ Al desarrollar sus trabajos en el campo de las artes visuales, Paulino activa la memoria del proyecto de esclavitud brasileña, recordándonos la historia y el proceso de expropiación y fragmentación de cuerpos negros en Brasil. En una de estas obras, por ejemplo, Rosana Paulino cose, en papel, las piezas sueltas de estos cuerpos desmembrados, remontando la imagen –los cuerpos– de mujeres y hombres esclavizados. Hasta cierto punto, podemos pensar, la artista reitera lo que vemos en *Kbela*, llevándonos sin embargo más allá, pues recoge las piezas y cose los restos de la esclavitud en Brasil.



Si entendemos, como sugiere Walter Benjamin, que “la memoria no es un instrumento para explorar el pasado; es, más bien, el medio. Es el medio donde tuvo lugar la experiencia, así como el suelo es el medio en el que las ciudades antiguas están enterradas”,¹⁴ también podemos pensar que el gesto de reensamblar la experiencia de la esclavitud a través de la costura de los cuerpos no es sólo una forma de coser la memoria, sino también



Rosana Paulino, *A Costura da memória*, 2019. Fuente: fotografía del autor.



de entender la memoria misma, más bien, como un proceso activo. En otras palabras, es una experiencia que se teje mientras se vive. En este sentido, en el cortometraje de Yasmin Thayná y en las obras de Rosana Paulino, ambas artistas afrobrasileñas, la esclavitud se presenta como un recuerdo crudo. Por eso, como trauma que se extiende con y en el tiempo, el colonialismo es una herida abierta.¹⁵

La imagen y una (posible) cinematografía negra

Para ayudarnos a pensar el lugar de la imagen en este contexto, propongo un breve salto en el tiempo y el espacio. Desde otro genocidio, Didi-Huberman, al discutir la fuerza y el poder de las imágenes dejadas por los oficiales de SonderKommando acerca del campamento de Auschwitz –las imágenes de lo inimaginable–, nos muestra que, “a pesar de todo”, lo que se ve allí es parte de la historia del horror. Didi-Huberman habla de imágenes (fotografías) que fueron enterradas y que salieron a la superficie cuando se realizaron excavaciones alrededor de los límites de los crematorios de Auschwitz: “botellas tiradas en el suelo”.¹⁶

Una imagen, también, siguiendo el razonamiento de este historiador y filósofo de la imagen, se forma en el intervalo entre los restos; en este caso, las cenizas de los crematorios destruidos, las huellas encontradas en el suelo, las palabras cubiertas de tierra y las cuatro fotografías que, finalmente, fueron encontradas. Una imagen nunca es estable, siempre habita un espacio intermedio y no sólo depende de los arreglos de estos vestigios, sino también de cómo enfrentamos las cenizas de la historia. En este



caso específico, son los gestos de enterrar y luego cavar lo que hace a las cuatro fotografías, imágenes y testimonios de la historia y del horror. Éste es un gesto que me gustaría enfatizar: cavar el suelo y raspar con y en las imágenes de hoy las cenizas y la tierra con la intención de ver lo que surge de ellas.

La discusión sobre la existencia de una posible cinematografía negra brasileña, centrándose en la idea de que desde sus imágenes miramos cuerpos marcados por la singularidad y el horror de la experiencia esclavista, impone este mismo gesto de excavación y raspado de las cenizas del horror. En relación con las ciudades –el territorio– donde habitan estos cuerpos e imágenes, lo que esta posible cinematografía pone en escena es parte del horror que aún persiste en el suelo brasileño. Desde una perspectiva material, por ejemplo, producir y hacer películas en Brasil no es una actividad para cualquiera. Aunque existen las leyes de incentivos fiscales (ahora bombardeadas por la ultraderecha en el poder), otros incentivos más pequeños y el acceso menos costoso a la tecnología que en los últimos años permitieron producir películas de más bajo costo y muchas veces fuera de los principales circuitos de poder, hay un largo camino por recorrer si queremos hablar de igualdad y condiciones de producción. Al tener en cuenta la compleja relación entre los grandes cineastas blancos y los (aún jóvenes) cineastas negros, en términos de representatividad, en lo que respecta a la “igualdad racial”, el camino sigue siendo arduo.

Todavía debemos notar la presencia significativa de un contingente de jóvenes negras y negros que hoy se presentan como cineastas y como



sujetos de su propia causa. Al igual que Yasmin Thayná, hacen películas y se han movilizado con fuerza para estar presentes en teatros y festivales. Como ejemplo, el Festival de Tiradentes, uno de los grandes espectáculos cinematográficos del país, en 2018 centró su curaduría en el tema de los negros y la producción de películas por ellos dirigidas.¹⁷ En este sentido, el gesto de mirar las imágenes producidas por estos sujetos es, necesariamente, la activación de una mirada que reconoce el hecho de que dicha representación guarda tiempos. Como Didi-Huberman nos advierte, “Frente a una imagen –aunque tan antigua– el presente nunca deja de reconfigurarse [...]. Frente a una imagen –aunque tan reciente, tan contemporánea– el pasado nunca deja de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo se puede pensar a través de un proceso de construcción de memoria”.¹⁸

Por lo tanto, con Didi-Huberman, entendemos que estar delante de una imagen también es enfrentar un tiempo entretelado y, por lo tanto, una maraña de recuerdos que guarda traumas y deseos. No hay imagen que no sea un entrelazamiento de tiempos y es bajo esta óptica que se examinan las obras de Thayná y Paulino, se trata de una perspectiva también adoptada en la lectura que haremos de *Favela en diáspora* (2018), de Gabriela Matos, y *Un ensayo sobre la ausencia* (2018), de David Aynan. Ambos jóvenes cineastas, también negros, y cada uno a su manera, muestran la relación entre lo que se entiende como “ciudad” y los cuerpos que en ella habitan.



En las geografías agotadas, los cuerpos que gritan

Favela en diáspora, un título bastante emblemático, trata el problema de la remoción de personas (residentes de una favela en la ciudad de Belo Horizonte) por el poder público que quiere que el área sea utilizada para la construcción de viaductos. La remoción de residentes de estos sitios que son de interés público es un hábito común y antiguo; muchas de las ciudades de Brasil (São Paulo y Río de Janeiro, por ejemplo) crecieron a expensas de estas mudanzas. La intención es casi siempre abrir avenidas, creando espacio para el tráfico de vehículos en las ciudades y/o revitalizar espacios considerados como degradados, sitios eminentemente habitados por los pobres (y los negros, la mayoría de las veces).

Desde esta perspectiva, la favela en sí misma es el significante más potente del movimiento de la diáspora. Por ser una localidad en gran parte compuesta por aquellos que vinieron de otras ciudades, la favela en Brasil reúne a un grupo de migrantes, casi siempre negros, que construyen sus chozas, a pesar de las leyes, la falta de saneamiento básico y otras prioridades también básicas para la supervivencia; a menudo sabiendo que tendrán que irse de ahí, para migrar de nuevo, tan pronto se les imponga algún orden municipal. Como restos, siempre son dejados de lado, y son expulsados cada vez más del centro, ocupando así las periferias de las grandes ciudades.

En la composición de sus imágenes, Gabriela Matos, que también es fotógrafa, trabaja con capas de territorios que están marcados por temporalidades y espacialidades disyuntivas. En el primer plano hay una capa



de ruinas (escombros y conjuntos deformes de casas y calles) que en apariencia se superponen con otra en el fondo, que, dados los edificios y el entorno urbano, se reconocería mucho más fácilmente como habitable y a la que se podría llamar, por lo tanto, “ciudad”. Una forma común de referirse a lo que se concibe como legítimo (la ciudad) y lo que se considera “fuera del orden” (o el cuerpo sin lugar) que es la propia favela es referirse a esta supuesta división favela por ciudad.¹⁹ Sin embargo, en las imágenes de Gabriela Matos lo que se revela de forma gradual es esta falacia, porque lo que vemos y lo que nos mira, desde sus imágenes, es toda la ciudad, siempre fracturada por las diferentes experiencias temporales y espaciales y por las asimetrías de los poderes que están instalados en la mayoría de las grandes ciudades del Sur Global, construidas sobre el principio de la segregación.



Lo que parece dar esta conformación al paisaje urbano de Gabriela Matos es el hecho de que, a diferencia del sentido común, en la imagen que miramos el resto es el centro, mientras la “ciudad” –o lo que se reconoce como tal– es lo que vemos en el fondo. En otras palabras, lo central en sus imágenes es el cuerpo sin hogar. Sólo entonces, y me parece fundamental enfatizar esto, tenemos la noción exacta de que toda la urbe, su geografía en su conjunto, no puede ser más que la yuxtaposición de capas desiguales y disyuntivas. Lo que vemos en el fondo, aunque en apariencia sea mucho más habitable que lo que aparece en primer plano, no es más que una parte del todo. De este modo, lo que este paisaje nos revela es que las piezas de las casas, las paredes destruidas y el piso batido, por ejemplo,



Fotograma del cortometraje *Favela em diáspora* (Gabriela Matos, 2018). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BVCBtPDNAjM>. Consultado el 18 de enero de 2021.



forman la parte que no encaja en un proyecto urbano que, al excluir lo que constituye el resto, sólo toma como valor el desarrollo y la asepsia.

Al tener en cuenta esta conformación espacial en *Favela en diáspora* –un entorno urbano marcado y fracturado por los poderes y la desigualdad– propongo observarlo como parte de una “geografía agotada” [*exhausted geography*]. Tomo prestado el concepto de Irit Rogoff,²⁰ quien lo sugiere para designar un espacio de agotamiento, profundamente ligado a la geografía en sitios que viven conflictos de larga duración (en la región de Oriente Medio, por ejemplo). Me interesa este concepto porque se refiere a un espacio que, en su lucha a largo plazo y su profundo deterioro, produce ruinas mientras que engendra renovados y diversos procesos de subjetividad. Además, me parece bastante conveniente ampliar este modo de “leer el espacio” a cualquier territorio marcado por la lucha desigual y los poderes superpuestos sometidos a la clave de cualquier proyecto colonialista.

Para Irit Rogoff las geografías agotadas requieren de todos nosotros, así como la producción constante de diferentes pensamientos y enfoques, y el uso de otros instrumentos de análisis que nos permitan leer a la luz de sus propios desajustes y movimientos. Las geografías del Sur –o las geografías del mundo colonizado– de alguna manera desmembradas del cuerpo, así como lo vemos en el inicio de *Kbela*, son siempre parte de un proceso de reconfiguración. Es una geografía por venir, nunca dada. Ella grita, arde, se seca, muere de hambre, produce luces, vuelve a morir y fluye desde dentro y fuera de los sobrantes y escombros dejados por los proyectos coloniales y por las constantes luchas desiguales de poder. Es una



geografía que requiere atención permanente para ser vivida y leída una y otra vez.

La película de Gabriela Matos, al imaginar esta geografía agotada, no sólo revela las capas de poder que tejen las vidas de las personas en las favelas – cuerpos-desechados, cuerpos-removibles– sino que nunca se cansa de darnos paisajes (casi inimaginables) con otros cuerpos que insisten en existir. En una de sus escenas más notables (un paisaje del fin del mundo), la propia directora, quien también es fotógrafa, pega una de sus fotografías en una de las paredes que aún resiste el tiempo y la lucha. Esta protagonista que habla a través de imágenes es un cuerpo que nace en estos territorios agotados y que lucha para continuar viendo y siendo vista.



Es así como la imagen que vemos pegada en la pared revela en sí misma el deseo de ser otra imagen, otra cosa que atraviesa las capas de poder y que tiene lugar en el más allá de la propia vida que se cierra allí. Lejos de cualquier ilusión especular, lo que vemos suceder en este despliegue es una *mise-en-abyme* fruto del deseo imponderable de que ese cuerpo sin hogar, que es la propia favela, pueda convertirse en otra cosa. No hay pared que pueda contener el deseo del futuro. En esta geografía agotada, de distintas formas, hay un cuerpo que grita.



Este cuerpo está también presente en *Un ensayo sobre la ausencia* (2018), de David Aynan. La película, realizada a través de fondos colectivos, es la historia de un padre que lucha por la falta de hogar en el mundo y por el deseo de estar presente en la vida de su hija, que vive con su madre. Cruzar la ciudad para ver a la hija significa tener que lidiar con el costo del



Fotograma del cortometraje *Favela em diáspora* (Gabriela Matos, 2018). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BVCbtPDNAjM>. Consultado el 18 de enero de 2021.



Fotograma del cortometraje *Favela em diáspora* (Gabriela Matos, 2018). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BVCBtPDNAjM>. Consultado el 18 de enero de 2021.



Fotograma del cortometraje *Favela em diáspora* (Gabriela Matos, 2018). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=BVCBtPDNAjM>. Consultado el 18 de enero de 2021.



viaje; y uno de los efectos de su falta de hogar es, justo no tener dinero para lo básico, que, en su caso, es vivir cerca de su hija. Rômulo es un hombre negro, de unos cuarenta años, quien vive a las afueras de Salvador, capital reconocida como una de las más “africanas” en Brasil. De este extraño cuerpo que habita una ciudad en la que no encaja, lo que vemos son sus ruinas: el cuerpo negro de Rômulo, que se divide entre el deseo (y el derecho) de ser y la falta de reconocimiento y legitimidad.



Su imagen nos coloca inexorablemente en fricción con todos los cuerpos negros que chocan con las periferias de las grandes ciudades brasileñas. Rômulo también es una cabeza sin cuerpo –en sus propias palabras, “un trabajador esclavizado”, un sujeto fracturado que insiste diariamente en (re)existir. En el siguiente pasaje, por ejemplo, Rômulo, estudiante de cuota en el curso de Historia en una universidad pública brasileña, en una de las clases a las que asiste, se enfrenta a las relaciones imbricadas entre la masculinidad, la dignidad y la falta de condición de supervivencia impuesta en su propio cuerpo. Además de ponernos en contacto con esta realidad que impregna la existencia del cuerpo negro en una sociedad poscolonial, lo que vemos en muchos de los encuadres de esta película es cómo la “ciudad” es siempre un telón de fondo. En la película de Aynan nuevamente están presentes las capas desiguales que conforman las formas de vida que habitan en las geografías agotadas de las grandes ciudades brasileñas.



Estas imágenes (en *Kbela*, *Favela en diáspora* y *Ensayo sobre la ausencia*) son, de alguna manera, imágenes-rastros del genocidio africano en Brasil.



Fotograma del cortometraje *Um ensaio sobre a ausência* (David Aynan, 2018). Fuente: <https://vimeo.com/269073961>. Consultado el 18 de enero de 2021.



Fotograma del cortometraje *Um ensaio sobre a ausência* (David Aynan, 2018). Fuente: <https://vimeo.com/269073961>. Consultado el 18 de enero de 2021.



Durante su tiempo prolongado de deterioro y lucha, lo urbano está marcado por la instalación de un proceso muy complejo de disputa de poder, que ocurre de forma asimétrica y por varios agentes. Y está tan marcado por la dinámica de los juegos de poder que se forma un territorio en el que las ruinas y los deseos coexisten, como quiero señalar, con los cuerpos sin hogar que atraviesan muchas de las grandes ciudades en Brasil. En todas estas películas la ciudad sólo aparece entera cuando se muestra fracturada, porque sólo la vemos desde la perspectiva de los cuerpos desmembrados que la habitan. En mi propuesta, pienso el concepto de Rogoff desde la dinámica y las formas de segregación en nuestras ciudades del Sur Global. En este sentido, son estos cuerpos extraños, porque son extranjeros en sí mismos, los que forman “geografías sin hogar” [*unhomed geographies*]: las que se encuentran en las ciudades colonizadas del Sur Global.

Otros cuerpos, otros futuros

En este sentido, ¿podemos pensar en estos cuerpos como agentes que activan problemas centrales relacionados con la colonialidad del poder?²¹ De manera muy imponente, el colonialismo en las Américas conformaba y excluía cuerpos. Desde el primer momento, estos cuerpos fueron los reconocidos por los otros “civilizados” como cuerpos fuera de la lógica del conocimiento y el poder. Sólo para activar nuestra memoria, el genocidio indígena también comenzó cuando aquellos que habitaban los trópicos tuvieron sus cuerpos cubiertos por colonos portugueses. Y el genocidio africano tiene su impronta más cruel y perversa en el principio de que



la expropiación y la objetivación del cuerpo negro serían legítimas. Por esta misma razón, esta reflexión considera fundamental proponer que la fuerza política-estética presente en esta llamada “joven cinematografía negra” sea pensada desde la perspectiva de la memoria del trauma que estos cuerpos activan.

Las relaciones intrínsecas entre colonialismo, capitalismo y modernidad, la lógica que hace lo que Mignolo entiende como “colonialidad del poder”, son más que nunca fundamentales para ser desatadas. Ellas forman redes de conocimiento y poder que dibujan las geografías de nuestras ciudades y, también, conforman y excluyen a los cuerpos manteniéndolos alejados de cualquier sistema que les daría significado, lugar y legitimidad. Uno de los grandes desafíos que nos acompaña al pensar/leer estas ciudades y estos cuerpos negros, tomando en cuenta la historia del proyecto esclavo/colonialista en Brasil tiene que ver con la necesidad de producir conocimiento desde la violencia y desde la exasperación infligidas al cuerpo colonizado, sin que nos olvidemos de los poderes almacenados en este mismo cuerpo.

Con respecto a las obras e imágenes que examinamos en esta reflexión, no cabe duda de que estamos ante un gesto político en extremo importante: estamos hablando de jóvenes cineastas que se identifican como negras y negros, y más aún, que se reconocen produciendo imágenes para lo que ellos mismos entienden como un “cine negro”. Además, en el caso específico de Matos y Aynan, sus trabajos fueron seleccionados y presentados en la Muestra de Cine de Tiradentes (2018). Para Tatiana Carvalho



Costa, una de las curadoras de la muestra, en las películas seleccionadas que presentan temas relacionados con cuestiones étnicas y raciales lo que es notable es que “los sujetos históricamente silenciados toman para sí no sólo la palabra, sino la forma de enunciación, en gestos valientes y poderosos de elaboraciones narrativas”.²² Al destacar, entre otras, las películas dirigidas por personas negras, Costa señala que,

Ya sea a través del replanteamiento de elementos clásicos de la narrativa cinematográfica o mediante la propuesta de dispositivos casi disruptivos, las películas realizadas por estas personas nos hacen cuestionar la creación cinematográfica en sí, sus codificaciones y lógicas de privilegios, proponiendo una expansión en el horizonte de la visión y del hacerse ver y escuchar.²³

Es por esta razón que también se trata de pensar que los cuerpos que vemos y que nos miran, en la maraña de tiempos entretnejidos en las imágenes de estas películas, son cuerpos políticos. Asimismo habría que pensarlos como los cuerpos marcados por la experiencia traumática del no-poder que causa desviaciones, incluso estéticas, y que mínimamente desorganizan lo que parece dado. Sigo el pensamiento de Vladimir Safatle que, al recurrir al psicoanálisis, nos propone entender que la política “no opera en un espacio vacío, sino en un espacio saturado de representaciones, construcciones, fantasías, significados, caminos de afectos corporales [...] Es en este espacio saturado que ella [la política] crea”.²⁴

En este sentido, me gustaría llamar la atención de Exu, una entidad afrobrasileña muy importante cuya representación es la de una figura que tiene sobre su cabeza una hoja afilada. Éste es el hecho que hace que Pierre Verger, en sus estudios e investigaciones acerca de la presencia africana en Brasil, nos asegure que él (Exu) no lleva cargas.²⁵ En la escena final de *Kbela* lo que vemos, muy vívidamente, son los cuerpos enteros de las mujeres negras, con sus turbantes que adornan su cabellos afilados y sus cabezas con cuerpos. En sus movimientos, a través de la música y la danza, lo que la imagen teje no es otra cosa más que el poder que tienen estos cuerpos. Así, lo que vemos es un énfasis en el carácter ex-céntrico presente en los nudos del cabello de las mujeres y, por lo tanto, lo que evidencia, quiero creer, es el poder presente en las cuchillas afiladas que también se mantienen en la cabeza con cuerpos de las mujeres –en los cuerpos negros– en Brasil. Cierro esta reflexión con esta imagen, dando crédito a la posibilidad y la esperanza de que esta joven cinematografía negra pueda ayudarnos a conocer otros cuerpos e inventar otras ciudades, anticipándonos a otros futuros.





Fotograma del cortometraje *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE>. Consultado el 18 de enero de 2021.



Notas

1. Este trabajo se realizó en el marco del proyecto PRINT/CAPEs (UFF) titulado "Território, Mídia e Conflito no Sul Global" y del proyecto PROBRAL/CAPEs/DAAD titulado "'Discomforting territories: narratives, images and objects of the Global South", en colaboración con la Universidad de Tubinga, Alemania.
2. Traducción propia, "[...] a cidade não é um lugar. É a moldura de uma vida, um chão para a memória". Mia Couto, *Pensageiro Frequente* (Alfragide: Editorial Caminho, 2010), 19.
3. Ver Walter Mignolo, *Histórias locais / projetos globais - colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar* (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003), 181.
4. Ver "Negros São Maioria entre Desocupados e Trabalhadores Informais no País", Agência Brasil, noviembre 13, 2019. Consultado el 10 de febrero de 2020, <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-11/negros-sao-maioria-entre-desocupados-e-trabalhadores-informais-no-pais>
5. Achille Mbembe, *Crítica da razão negra* (São Paulo: N-1 Edições, 2018), 165.
6. Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano* (Petrópolis: Vozes, 2000), 173.
7. Jacques Rancière, *A partilha do sensível - estética e política* (São Paulo: Editora 34, 2009), 26.
8. Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (São Paulo: Cia. das Letras, 1996), 90.
9. Mignolo, *Histórias ...*, 37.
10. Traducción propia, "[...] a modernidade não é um período histórico, mas a autonarração dos atores e instituições que, a partir do Renascimento, conceberam-se a si mesmos como o centro do mundo". En entrevista concedida



- a la Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ver Luciano Gallas, "Decolonialidade como o caminho para a cooperação", IHU Revista do Instituto Humanitas Unisinos 431 (noviembre 2013), consultado el 10 de febrero de 2020. <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5253-walter-mignolo>
11. Mbembe, *Crítica...*, 145.
 12. El cortometraje está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LG-NIn5v-3cE>
 13. Para más detalles acerca de la artista, de sus trabajos y de la exposición que se presentó en el Museu de Arte do Rio (MAR), desde abril hasta septiembre de 2019, ver "Rosana Paulino: a Costura da memória", Museu de Arte do Rio, consultado el 10 de febrero de 2020. <http://museudeartedorio.org.br/programacao/a-costura-da-memoria-2/>
 14. Traducción propia, "[...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas". Walter Benjamin, *Rua de mão única. Obras Escolhidas II* (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987), 239.
 15. Ver Grada Kilomba, *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano* (Rio de Janeiro: Cobogó, 2019).
 16. Georges Didi-Huberman, *Imagens, apesar de tudo* (Lisboa: KKYM, 2012), 6.
 17. En una mesa de discusión sobre la producción cinematográfica brasileña, titulada "Curadoria e programação em cinema no Brasil contemporâneo: estratégias militantes de difusão e crítica cinematográficas", Tatiana Carvalho Costa, una de las curadoras de la Mostra de Cine de Tiradentes, habló de la importancia de comprender la aparición de la gran cantidad de películas



- producidas por jóvenes negros y negras en Brasil a partir de la inserción de políticas públicas, fruto de acciones persistentes de los movimientos sociales, en los años del gobierno del presidente Lula. La discusión tuvo lugar el 13 de mayo de 2020, en el Congresso LASA/2020 – “América Ladina: vinculando mundos y saberes, tejiendo esperanzas”. Ver “Acerca de LASA 2020” América Ladina: Vinculando Mundos y Saberes, Tejiendo Esperanzas, consultado el 20 de mayo de 2020. <https://lasaweb.org/es/lasa2020/>
18. Traducción porpia, “Diante de uma imagem –ainda que tão antiga– o presente não cessa jamais de reconfigurar-se [...]. Diante de uma imagem –ainda que tão recente, tão contemporânea– o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, dado que esta imagem só se torna pensável a partir de um processo de construção da memória”. Georges Didi-Huberman, Diante do tempo - história da arte e anacronismo das imagens (Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019), 33.
 19. Una discusión clásica sobre el tema de la división centro/periferia en Brasil, teniendo en cuenta la formación de las ciudades en los términos que nos interesan, se puede ver en Zuenir Ventura. Cidade partida (São Paulo: Cia. das Letras, 1994).
 20. Ver Irit Rogoff, Terra infirma - geography’s visual culture (Nueva York: Routledge, 2000).
 21. Ver Mignolo, Histórias...
 22. Mostra de Cinema de Tiradentes, “Crises e afetos marcam os curtas-metragens da 22ª mostra de cinema de Tiradentes”, Cinema Brasileiro Contemporâneo, consultado el 20 de mayo de 2020. <http://mostratiradentes.com.br/>



- noticia/crisis-e-afetos-marcam-os-curtas-metragens-da-22-mostra-de-cinema-de-tiradentes
23. Mostra de Cinema de Tiradentes, “Crisis e afetos...”. La entrevista con Costa y los otros curadores, así como más informaciones sobre esta Muestra, incluso los números de inscripciones de cineastas negros y negras.
 24. Traducción porpia, “[...] não opera em um espaço vazio, mas em um espaço saturado de representações, construções, fantasias, significações postas, trajetos de afetos corporais [...] É nesse espaço saturado que ela [a política] cria”. Vladimir Safatle, *O circuito dos afetos - corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (Belo Horizonte: Autêntica, 2016), 135.
 25. Ver Pierre Verger, *Os orixás, os deuses iorubás na África e no novo mundo* (São Paulo: Corrupio, 2002).

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Couto, Mia. *Pensageiro Frequente*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante do tempo - história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- _____. *Imagens, apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.
- Gallas, Luciano. “Decolonialidade como o caminho para a cooperação”, *IHU Revista do Instituto Humanitas Unisinos* 431 (noviembre 2013).



- Consultado el 10 de febrero de 2020. <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5253-walter-mignolo>
- Gomes, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade - literatura e experiência urbana*. Río de Janeiro: Rocco, 2008.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação - episódios de racismo cotidiano*. Río de Janeiro: Cobogó, 2019.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- Mignolo, Walter. *Histórias locais / projetos globais - colonialidades, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- Mostra de Cinema de Tiradentes. “Crises e afetos marcam os curtas-metragens da 22ª mostra de cinema de Tiradentes”. Consultado el 20 de mayo de 2020. <http://mostratiradentes.com.br/noticia/crisis-e-afetos-marcam-os-curtas-metragens-da-22-mostra-de-cinema-de-tiradentes>
- Ranciére, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- Rogoff, Irit. *Terra infirma - geography's visual culture*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Safatle, Vladimir. *O circuito dos afetos - corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Ventura, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

Verger, Pierre. *Os orixás, os deuses iorubás na África e no novo mundo*. São Paulo: Corrupio, 2002.



Filmografía

Favela en diáspora, dirigida por Gabriela Matos (2018; Brasil, Renca/Produções e Interações Culturais). Blanco y negro, 25 min.

Kbela, dirigida por Yasmin Thayná (2015; Brasil, *Financiamiento colectivo*). Color, 22 min.

Un ensayo sobre la ausencia, dirigida por David Aynan (2018; Brasil, Palenque Filmes). Color, 15 min.



IV.
GÉNERO Y AFECTOS MEGAUROBANOS



Tensiones en la construcción de imágenes sobre la violencia en la megaurbe argentina

Clara Kriger

Cuando hablamos de la vida en las urbes o megaurbes el imaginario se puebla inmediatamente de una sucesión de violencias que generan incertidumbre y temor en sus habitantes. La violencia estructural y la emergente son tópicos frecuentes en las representaciones que intentan captar las realidades urbanas o proponer ficciones que se desarrollen en esos escenarios.

Ya fuera del ámbito de la representación, si entendemos que la ciudad es un asentamiento base donde reside de forma permanente un colectivo humano de gran densidad que se organiza y se reproduce socialmente,¹ resulta interesante que nos preguntemos si realmente la violencia es inherente a ella. En ese sentido, la relación tradicional entre ambas se trazó a partir de causalidades de distinta naturaleza. Por una parte, las biológicas, vinculadas a las teorías lombrosianas;² las morales, vinculadas a la religión o a las tradicionales y las legales, que consideran el delito como amenaza de una anomia o de factores de riesgo determinantes.



Por el contrario, Fernando Carrión³ propone que la relación entre violencia y ciudad debe ser concebida como una forma particular del conflicto social y, por tanto, como una compleja construcción social y política que se cristaliza en un territorio y en un tiempo específico.

Los medios de comunicación tienden a reproducir la relación tradicional entre ciudad y violencias, casi podríamos decir que tienden a definir a la urbe, más aún a la megaurbe, a partir de una relación de causalidad con hechos delictivos. El cine y los audiovisuales, en general, reproducen dicha relación de manera continua y consiguen con ello una gran audiencia. En la actualidad ambos medios insisten también en el problema de la inseguridad de los ciudadanos, al diseñar un universo dicotómico entre víctimas y victimarios de secuestros, extorsiones, robos, asesinatos, tráfico de armas y trata de personas, entre otros. Esta dicotomía, definida en términos de víctima o victimario, elimina la complejidad de los problemas sociales y políticos que están en el nudo de todas estas prácticas delictivas.

El cine latinoamericano tiene una larga tradición en la generación de imágenes violentas vinculadas con la urbe. Podríamos marcar como punto de partida el filme *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, donde se nos advierte sobre la existencia de zonas marginales y pobres en la Ciudad de México. En esa cinta fue donde vimos por primera vez a un conjunto de niños pobres que crecen envueltos en una atmósfera delictiva, e imaginan su paso por la cárcel como único horizonte de expectativas.

Desde que Buñuel propuso, en ese inicio, que no hay motivos para ser optimista respecto a esa realidad inequitativa de la urbe, el cine



latinoamericano se especializó en reproducir relatos afiliados al realismo crítico que pusieron de manifiesto el hambre y las carencias de las ciudades. Es necesario señalar que esa especialización se vinculó con cuestiones histórico-políticas y particularidades estéticas regionales, pero también con la demanda de películas que cultivaron las reflexiones sociales y políticas por parte de los festivales y los públicos de los países centrales.

Los géneros narrativos del cine clásico también habían producido historias de violencia urbana, pero siempre se entrelazaban con el melodrama. El cine argentino clásico, por ejemplo, se centró, desde sus inicios y casi con exclusividad, en los escenarios urbanos, y muchas películas ponían el acento en la negatividad de la ciudad, cautivadora por la brillantez de sus luces, pero al mismo tiempo riesgosa por sus calles inseguras. En estas últimas se generaba violencia por codicia o por venganza, mientras que las pasiones se configuraban como motor esencial de los delitos. Esos relatos también incluían el eficaz accionar de la policía y las mujeres fatales que lucían sus figuras en las azarosas noches de Buenos Aires.

El Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) es la mega urbe del país, es la zona urbana común que conforman la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y 40 municipios de la Provincia de Buenos Aires. Cuenta con una superficie de 13 285 km² y una población, según el censo de 2010, de 14 millones 800 mil habitantes, cantidad representativa de 37% de la población total de la Argentina.⁴ También es el territorio donde se puede observar un inquietante panorama de permanente inequidad social, económica y política, con épocas mejores y peores, como la actual en la que



muchos habitantes recurren a prácticas de trueque para poder obtener un plato de comida.

En las décadas de 1960 y 1970 la agitación política llegó al cine para crear representaciones de las violencias estructurales o sistémicas. Por un lado, se puso de manifiesto la creciente exclusión, segregación, fragmentación y vulnerabilidad social y, por otro, se analizaron las causas en términos de desigualdad económica, cultural, social y étnica que atravesaba un amplio entramado del espacio urbano. Obviamente me refiero al cine centrado en registrar la violencia política, es decir, tanto en registrar o recrear las violencias estructurales, como en indicar quiénes las originan y cuáles son sus móviles reales, para concluir en propuestas de cambio vinculadas a la agitación revolucionaria. En este sentido, *La hora de los hornos* (1968-1969), de Pino Solanas y Octavio Getino, es el ejemplo en el que primero pensamos: una película que, como señaló Gonzalo Aguilar,⁵ trabaja muy especialmente esas violencias en espacios rurales, pero también en ciudades grandes como Córdoba y Buenos Aires.

Después, a partir de la caída de la última dictadura cívico-militar, las violencias vinculadas a la política cambiaron de signo en Argentina. En los años de la primavera democrática, las pantallas se poblaron de relatos cinematográficos que aludían al terrorismo de estado que se vivió durante la dictadura cívico-militar. Dichos relatos tomaron la centralidad de las recreaciones y registros documentales de los secuestros de militantes en las calles, los centros de torturas distribuidos por la ciudad o las muertes de jóvenes inquietos. En ese momento surge la problemática



ética y estética de la representación de los desaparecidos, que son las personas sobre las que se han ejercido todas las violencias posibles. *Un muro de silencio* (1992), único largometraje de Lita Stantic, contiene una densidad especial de cuestionamientos sobre la política de las imágenes y las violencias, que esas escenas convocan o neutralizan. El relato fílmico tiene un fuerte ingrediente autobiográfico, sin embargo, gira en torno a los problemas que surgen cuando se quieren representar las historias de jóvenes que viven en la clandestinidad y luego son apresados, torturados y asesinados. No son sólo los hechos, sino las representaciones lo que preocupa a Lita Stantic. ¿Cómo representar al joven militante setentista⁶ sin estigmatizarlo, pero también sin reivindicar sus aspectos violentos? ¿Cómo enunciar la imagen de un desaparecido? Justo una representación de violencia cuya materialidad permanece ausente, la imagen de un estatuto existencial perverso inventado por los represores. ¿Cómo expresar la violencia urbana desatada contra la población sin simplificar las cosas, es decir, sin calificar a los represores como psicópatas, ni a los ciudadanos como personas inocentes?

Más allá de esta película, desde 1983, es posible observar decenas de productos audiovisuales que se centran en representar las violencias sufridas en tiempos de dictadura. Esta acumulación de obras, realizadas en distintos soportes tecnológicos, construyó la certeza de que lo siniestro no residía en el accionar de los narcotraficantes o las bandas delictivas, sino en la represión indiscriminada de los militares, las desapariciones forzadas, los niños robados y los asesinatos sistemáticos perpetrados por el terrorismo de Estado. En ese sentido, el cine argentino fue y es una práctica cultural



que cultiva de forma metódica la memoria colectiva, a veces apelando a la reconstrucción, a la alusión o simplemente contextualizando las violencias. Además, se asumió como un vector activo de memoria, es decir, como fuente de construcciones comunicables que permiten encontrar los sentidos de los acontecimientos del pasado.⁷

Durante los últimos años del siglo xx y los primeros del xxi se gestaron renovaciones en el cine de la región, me refiero al Nuevo Cine Argentino, la Retomada brasileña y el Nuevo Cine Mexicano, entre otros. Las novedades se vieron en las normas de producción, en las formas de afrontar todos los rubros de una filmación y (respecto de los temas que estoy desarrollando) en el abordaje original de distintas problemáticas sociales.

Así, las nuevas películas explicaron las megaurbes latinoamericanas al focalizar, otra vez, los escenarios de la violencia urbana, pero en esta oportunidad se trata de relatos fílmicos que se fueron tiñendo de realismo sucio; imágenes realistas que acompañaron los estragos producidos por las políticas neoliberales en la región, especialmente sobre los sectores subalternos. Me refiero, por ejemplo, a la brasileña *Ciudad de Dios* (2002), de Fernando Meirelles y Kátia Lund; la colombiana *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria; la coproducción colombiana-francesa *La virgen de los sicarios* (1999), de Barbet Schroeder, o la ecuatoriana *Ratas, ratones, rateros* (1999), de Sebastián Cordero, entre tantas otras. Todas ellas dieron continuidad a la oposición económica, moral y cultural entre el bajo fondo y la ciudad moderna. Esta dicotomía, que nace en las últimas décadas del siglo xix, remite a otras oposiciones como ilegalidad/legalidad, suciedad/



limpieza, opacidad/legibilidad, oscuridad/luz.⁸ Dado que la ciudad y las violencias son históricas, en el marco de la globalización esos pares semánticos se entrelazaron con el tráfico de drogas y las migraciones ilegales para dar forma a un submundo donde el crimen es taxativamente cruel e inusitado.

Para definir el lugar que estos filmes les otorgan a los sectores subalternos es necesario observar la construcción espacial que se repite, con las variaciones de cada caso. Las historias atraviesan locaciones laberínticas, caóticas y miserables que no parecen tener lazos ciertos con el resto de la ciudad. Los pasillos de los barrios carenciados se diseñan como calles sin salida, donde una desemboca en otra y así sucesivamente, determinando una atmósfera claustrofóbica que intenta narrar la imposibilidad de escapar de esa realidad. Esos barrios no se presentan como una parte de la urbe, sino como una anomalía, un espacio otro cuya lógica es centrípeta: los personajes que ingresan a esos sitios ya no tendrán oportunidades de observar el mundo desde otra perspectiva.

Esa representación fragmentada de la ciudad diseña una sociedad con diferentes sectores sociales aislados que no se comunican. En el reparto, los pobres son sujetos criminalizados que se constituyen en la violencia misma, son quienes habilitan un imaginario del miedo. En síntesis, el sistema espacial presenta a los barrios pobres como un cáncer que crece en la sociedad ordenada y que es necesario extirpar. Es obvio que esta labor cuasi higiénica se habilita a través de finales narrativos que verifican ataques arrasadores de las fuerzas del orden. Finalmente, son ataques que



tranquilizan al espectador porque lo deja afuera de todo el espanto, al afirmar, una vez más, su externalidad respecto de la diégesis.

Como es posible observar, no estoy citando películas argentinas en este combo exitoso de realismo sucio. Esto debido a que, llamativamente, el cine argentino quedó un poco al margen de esta corriente de filmes. Por los mismos años, en Argentina se realizaron dos películas protagonizadas por personajes jóvenes, marginales y violentos, pero no podría emparentarlas con las cintas descritas. Se trata de *Pizza, birra, faso* (1997) y *Un oso rojo* (2002), ambas de Adrián Caetano, cuyos protagonistas son jóvenes marginales sin destino, pero la puesta en escena no incluye a las narco-bandas organizadas, ni a las mafias que accionan como un Estado paralelo. Por otro lado, los personajes deambulan por toda la ciudad y no pertenecen a una zonificación restringida y estereotipada.

¿Por qué el cine argentino no se plegó a este ritual de realismo sucio donde los sectores subalternos son configurados a partir de la violencia, y el signo de la exclusión se asienta en el comercio ilegal de drogas, de personas, de dinero, etcétera? Resulta muy difícil explicar un “por qué no”. Seguro hay múltiples causas, pero en adelante vamos a explorar algunas conjeturas posibles.

Sobre los villeros argentinos

Cuando los realizadores argentinos del siglo XXI se dedicaron a crear ficciones localizadas en las villas miserias, siempre lo hicieron sosteniendo alguna clave política. No me refiero a la incorporación de una propuesta



política concreta, sino a la operación narrativa que transforma a los personajes villeros en sujetos políticos.

El primer filme del que quiero hablar es *Elefante blanco* (2012), de Pablo Trapero, el cual otorga espectacularidad a la pobreza de una villa de Lugano, asentada en torno a un gigantesco edificio abandonado. Allí se cuenta la historia de Julián, un cura villero interpretado por Ricardo Darín, cuyo accionar remite a la trayectoria del Padre Carlos Múgica, adherente del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, asesinado en 1975 por una banda paraestatal denominada la Triple A.

En principio, Trapero incluye en su pantalla los más conocidos estereotipos del realismo sucio, a saber: niños marginalizados que consumen y venden drogas, cocinas de estupefacientes en el corazón de las barriadas, bandas antagónicas custodiadas por jóvenes armados, vecinos impotentes o sufridos y, finalmente, policías infiltrados. Sin embargo, la particularidad del filme es que se rompe el esquema simple de personajes en donde sólo intervienen villeros y policías. Julián, sus compañeros religiosos y la asistente social funcionan como agentes que proponen una mirada religiosa y política de la pobreza y la marginalidad. Ellos caminan la villa en busca de paliativos para los problemas de los vecinos, con los que también comparten alegrías y tristezas. El trabajo político, que pone en evidencia el relato, consiste en fortalecer el tejido social al crear cooperativas, escuelas, talleres e instituciones intermedias que empoderen a los villeros.

Quiero ser precisa: la película no logra una representación audaz de las villas miserias, no faltan las imágenes de la indigencia ominosa, pero en el



filme el villero es un ser social y su problema no es uno individual, no se resuelve por vía de la meritocracia, por lo tanto, las historias de cada personaje no alcanzan para cerrar el relato. El final de la película representa a los villeros marchando por las calles del barrio, convirtiéndose en un colectivo que reivindica la vida del Padre Julián. La secuencia está conformada por dos planos, el primero es un largo plano (un minuto de duración) que toma al conjunto de personas desde corta distancia, por lo que vemos sólo la parte superior de los cuerpos⁹ que caminan sin agitación. El grupo porta velas y lanza vivas a los curas villeros, no se escuchan consignas políticas, pero esa secuencia expone que la presencia activa en los espacios públicos de la villa, al sostener la memoria colectiva, es un camino para encontrar las soluciones a las complejas problemáticas que los afectan.

El mismo año que se estrenó *Elefante Blanco* se filmó otra película integralmente realizada por villeros, que lleva el título de *Diagnóstico esperanza* (2012), de César González.¹⁰ En ella, el poeta y cineasta villero, filma con una sola cámara en el barrio conocido como Fuerte Apache y la Villa Carlos Gardel, e intenta mirar la villa desde adentro.

La narración se conforma con un ramillete de historias entrelazadas, protagonizadas por niños y jóvenes que perciben la indiferencia y la desprotección que los circunda. En todas ellas la violencia se motoriza por el deseo que provoca el consumismo capitalista: el deseo de comprar, de pertenecer, de verse como en los promocionales de los medios, todo en el marco de la carencia estructural.



González define la película como “un ensayo sobre singularidades atravesadas por la violencia y la marginalidad, vidas sumergidas en la ambición, almohadas que sólo tienen sueños capitalistas, envidias, soledad, dolor y sobre la marcha un eterno retorno a lo sagrado de nuestra especie: el arte”.¹¹ Su diagnóstico de la situación es contracultural porque se opone a la desesperanza que corroe toda posibilidad de salida política. Para salir se necesita cambiar de lógica, se necesita encontrar una esperanza que vaya por fuera de lo material. La esperanza siempre es subversiva para los pobres, por eso la película enarbola, sin ningún tipo de discursos ni de tesis, la certeza de que el arte es una vía que promueve cambios, tramas sociales, densidad de sentimientos y de sentidos.

Estos dos ejemplos que propongo son representativos de las pocas películas argentinas contemporáneas que se detienen en la vida de los desposeídos y llevan a conjeturar que el cine argentino no se regodea en un realismo sucio porque, incluso en épocas de neoliberalismo, en muchas producciones culturales argentinas persisten los signos de una fuerte tradición que configura al habitante o al vecino de cualquier extracción como sujeto político. También es habitual que en todas las narraciones que giran en torno de sectores subalternos se incorpore al personaje militante, ya sea en la esfera religiosa, cultural o propiamente política, poniendo en evidencia una trama de relaciones familiares y sociales que escapan a la explicación economicista de la sociedad. En ese contexto narrativo los traficantes necesitan de oponentes más complejos. Por eso, en el fondo de



las tragedias y los triunfos individuales, se diseña una sociedad amplia y heterogénea que admite finales algo más esperanzadores.

¿Es posible entonces que los audiovisuales argentinos se hayan privado de un género tan exitoso que estigmatiza la pobreza por medio de ese realismo urbano y sucio fuertemente marcado por la violencia sádica? No, no existe tal privación. Es notable que, de forma directa, ese género fuera a parar a la pantalla chica con el formato de serie televisiva. La más exitosa, incluso a nivel internacional, es *El marginal*¹² (3 temporadas, 2016-2019) que surgió en la televisión pública y luego fue retomada por Netflix.

El Marginal es una serie carcelaria masculina que narra, como todas las de su tipo, la relación de los presos entre sí, con las autoridades y con los familiares, entre otros. Allí se imponen algunas reglas tradicionales del género vinculadas a las violencias de todo orden, en claves variadas como la traición o la corrupción estatal, pero también se incorpora una gran innovación al inaugurar un espacio que era imposible de pensar en los relatos carcelarios. Se trata de un sitio al aire libre, el patio de siempre, pero ahora transformado en residencia permanente. La villa o la ranchada en la cárcel.

Este lugar es presentado como una distopía, es decir, un mal lugar, un lugar donde se presenta una organización social no deseada, temible hasta la pesadilla. Si toda la serie pone en evidencia una sociedad virtualmente cruzada por la corrupción, la violencia, la injusticia y la falta de instituciones fuertes que protejan al ciudadano, es en la villa-patio donde viven los más desprotegidos, los más carentes de recursos y de contactos, donde se puede observar la violencia extrema.



Ese patio, que es la locación preferencial de la serie, se apropia de las tradiciones del sainete que diseña, dentro del conventillo, un espacio público donde se relacionan los sectores subalternos. El patio del conventillo era el lugar privilegiado de la solidaridad y del aprendizaje de señas de sociabilidad familiar y comunitaria, pero en la apropiación que hace la serie el patio-villa de la cárcel ha cambiado el sentido, es ahora el centro de la pedagogía de la crueldad,¹³ donde se ejercen vínculos que no presentan ninguna empatía con los otros y, por lo tanto, dejan de ser vínculos entre sujetos para pasar a ser negociaciones con objetos que se parecen a personas.

Por otro lado, mientras en otras series distópicas se perfila la posibilidad de un futuro mejor, *El marginal* carece de futuro utópico. No hay promesas de reinserción social para los reos, ni de recuperación de una institución carcelaria que supura podredumbre por todos los costados. No hay un final de etapa, ni una esperanza colectiva que pueda sensibilizar al espectador.

Ahora bien, como toda distopía, ésta encierra una lectura de la realidad. ¿De qué nos habla la serie? Nada de lo que se muestra es verosímil. Aunque el estado de las cárceles bonaerenses es calamitoso, no existe tal nivel de violencia entre los presos. El realizador César González (Camilo Blajaquis)¹⁴ dice al respecto:

Ninguna ficción es inocente. Si me aclararan que esta serie es un producto de humor bizarro no tendría ningún problema. El problema surge cuando



la presentan como una serie seria que “muestra la realidad” y mucha gente creerá que así de ridículos y caricaturescos son los presos. Que a mi entender y a partir de mi experiencia de 5 años preso, de tener un hermano, primos y multitud de amigos tras las rejas, no se parecen en nada a los presos que muestra esta serie. Los presos que yo conocí y conozco desbordan seriedad, lucidez y gestos de una solidaridad que pocas veces encontré en las personas aquí afuera.¹⁵

Otra posibilidad es que la serie hable de los sectores más carenciados. Las palabras *villa* y *ranchada*, entre otras, nos llevan de forma directa al imaginario de los sectores subalternos. Sin duda la serie construye un imaginario del otro subalterno a partir de ese realismo hostil, agónico y totalmente ocluido.

¿Por qué la televisión local es el lugar elegido para crear series en donde se expresan todas las características formales e ideológicas de un realismo degradante? Una respuesta posible es que las series televisivas reproducen mejor las tendencias globales, es allí donde pueden verse productos similares, pero contruidos en todos los idiomas. De ese modo se consumen los programas que alientan concursos de cocineros, cantantes o bailarines, junto con los *talk shows* de toda naturaleza, y las mesas redondas de políticos o los entrevistadores intimistas. En medio de esa enorme oferta encontramos estas series que despliegan una intensa pedagogía de la crueldad administrada por los sectores subalternos. Mientras la televisión, en todas sus modalidades, es una vía global de productos con mayor estereotipia, los



cines nacionales pueden contener algún tipo de identidad distintiva y continuar ciertas tradiciones que se diferencien, que se constituyan como propias.

Las violencias urbanas ubicadas en otros espacios

Como ya dije, no hubo una transferencia de estas temáticas a las pantallas grandes de las salas de cine, aunque el signo de la violencia tuvo una primacía entre las películas más vistas de los últimos años.¹⁶ Si miramos las estadísticas de los último cinco años, encontraremos entre las películas argentinas más taquilleras de cada año tres títulos que destacar: *Relatos Salvajes* (2014), de Damián Szifron; *El clan* (2015), de Pablo Trapero, y *El ángel* (2018), de Luis Ortega (quizá las películas más violentas del quinquenio).

Las tres cintas ubican el signo de la violencia en el marco de la clase media y media-alta. *Relatos salvajes* presenta, con mucho humor negro, seis episodios que cuentan las violencias provocadas por personajes urbanos, insatisfechos, infelices e indignados. También muestra la violencia generada por algunos presumidos de clase alta y cierra con un casamiento en el que la novia se revela violentamente al enterarse de la infidelidad de su pareja. Esa gran fiesta de lujo se convierte en un aquelarre de agresiones físicas y transgresiones sociales. Podríamos pensar que todos los personajes buscan, a su modo, reivindicar sus postulados de justicia y, frente a los obstáculos que se imponen, dirimen sus deseos por la vía violenta. No hay villas, no hay drogas, no hay vagos ni marginales ambulantes.

Por su parte *El clan* y *El ángel* son relatos audiovisuales basados en hechos reales, en asesinos seriales que desplegaron sus actividades



en Buenos Aires. Podría pensarse que son meras películas policiales, pero tienen algunos comunes denominadores que destacar. En primera instancia estos asesinos pertenecen a la clase media-alta de la sociedad bonaerense y, en segunda, todo ocurre en los suburbios de la zona norte, la más privilegiada desde el punto de vista económico, en donde fija su residencia la mayor parte del *establishment* local.

¿Por qué destaco estos elementos? Porque en lugar de llevar al cine hechos violentos de la vida real protagonizados por asesinos pobres, de piel oscura, sin dientes, incultos y mal hablados, la elección recae en asesinos que no conocen las carencias materiales, son blancos, sanos y con un nivel de educación aceptable.

El clan cuenta la historia de la familia Puccio, vecinos del barrio de San Isidro con aspiraciones de pertenecer a la clase alta. El padre, Arquímedes Puccio, que era parte de los Grupos de Tareas de la última dictadura cívico-militar, una vez finalizado el periodo dictatorial decide continuar por las suyas con la rutina habitual de secuestros, robos y asesinatos. En esa época de transición a la democracia se llamó a esos criminales “mano de obra desocupada”; lo que distinguió a Arquímedes Puccio de tantos otros es que todos los secuestrados eran conocidos de la familia. Los mantenía ocultos en la casa familiar, aplicaba sobre ellos conductas especialmente crueles y todo sucedía con la participación de dos de los hijos y la anuencia tácita de la esposa y las hijas.

Es interesante notar que el filme comienza con un inserto documental de 1984¹⁷ donde el presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) agradece la



labor realizada a la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Un cartel sobreimpreso refuerza la verosimilitud del documental con la frase “basada en un hecho real”. Alfonsín dice que el informe de esa Comisión es un aporte fundamental “para que nunca más el odio, para que nunca más la violencia perturbe, conmueva y degrade a la sociedad argentina”.

Este comienzo no sólo contextualiza y politiza lo que veremos a continuación, también explicita que el fin del horror violento se convoca a través del funcionamiento de las instituciones. En el filme no hay lugar para venganzas. Tanto los jueces como la Comisión presidida por Ernesto Sábato son las instituciones que garantizan el castigo a los criminales.

Puccio y su familia fueron marginales que asolaron a algunos miembros de la clase alta porteña, en este caso son un derivado de la dictadura y, otra vez, se trata de una narración que alimenta la construcción de una memoria que liga la violencia con los planes políticos de los militares y neoliberales de la década de 1970.

Se produce una dislocación en las imágenes ligadas a la violencia marginal, ya que la película se filma en espacios elegantes que resultan ser los más peligrosos. Los sets del espanto están a la vuelta de la esquina de los barrios lujosos.

En esos mismos espacios transcurre la cinta *El ángel* que, a pesar de tener elementos comunes con *El clan*, es sustancialmente diferente. El filme está ambientado en 1972, para contar un tramo de la vida de Carlos Eduardo Robledo Puch, el asesino múltiple más famoso de la historia criminal argentina. ¿Qué tenía de particular y llamativo para la gente de su



época este adolescente apodado por los medios “El ángel de la muerte”? Que era rubio y lindo, educado y amable, hijo de una buena familia de la clase media que vivía en la zona norte.

La primera secuencia de *El ángel* es reveladora. Vemos a un adolescente bien vestido, caminando sin rumbo en un barrio residencial, hasta que decide meterse en una de esas casas confortables para vivir un momento de placer que implica robar, fisgonear y bailar, entre otras cosas. La banda de imagen es naturalista, pero la voz en *off* establece un contrato de confianza con el espectador. Carlitos se pregunta: “¿La gente está loca? ¿Nadie considera la posibilidad de ser libre? ¿Andar por donde se te cante, cuándo se te cante? Todos tenemos un destino. Yo soy ladrón de nacimiento. No creo en esto es tuyo y esto es mío”.

El personaje se caracteriza como un nómada urbano. El espectador está en presencia de un marginal, pero no por haber quedado fuera de la sociedad en términos socioeconómicos, sino porque hace preguntas que apuntan directamente al corazón del sentido común, con el objetivo de desnaturalizar las convicciones burguesas acerca de la propiedad privada. Y es allí donde se introduce la política en el sentido de Jacques Rancière, porque el personaje Carlitos hace evidente que todo orden es construido, no natural, es decir, una ficción. La política viene a desnaturalizar, a poner en evidencia que puede existir una diferencia.¹⁸

El director Luis Ortega decide escamotear toda escena sangrienta o psicopática (paradójicamente es el mismo director que en televisión



construye una pedagogía de la crueldad desde la serie *El marginal*). En la película, los asesinatos se filman con distanciamiento o quedan fuera de cuadro. No es la violencia lo que Luis Ortega quiere resaltar, sino ese carácter marginal de un errante y pistolero, enigmático, que rechaza la existencia de la propiedad privada.

El público sabe que verá un *thriller* y va dispuesto a abominar al monstruo asesino, pero se encuentra con una película que no condena ni estigmatiza. Carlitos escapa a toda lógica binaria, actúa de manera diabólica, pero inentendible. No roba para acumular, no goza cuando delinque, no siente culpa ni le interesa cambiar de vida, y es al mismo tiempo un ángel perdido y desahuciado. En esta película, como las otras, las causalidades son menos estereotipadas.

Para sintetizar, esta breve reseña de películas contemporáneas argentinas intenta señalar una particularidad que hace a la relación entre estética y política. Como sabemos, los modos de visibilidad en la representación cinematográfica reconfiguran las experiencias del ver y del hacer, es decir, el cine representa el mundo histórico, pero también lo crea a partir de sus prácticas. Por ello es posible que en estas películas que citamos los sectores subalternos perfilen las consecuencias de la extendida politización de la sociedad argentina que impone algún nivel de censura sobre los estereotipos que apuntan a la discriminación y criminalización de esos sectores. Se puede pensar que esta particularidad argentina dentro del panorama latinoamericano se vincula con las persistentes políticas de memoria que, desde el juicio a las Juntas Militares, establecieron un sistema de verosimilitud en

donde las violencias más peligrosas son las que aplica el Estado sobre los ciudadanos.

Es necesario apuntar que durante el siglo xx el cine argentino fue el cine porteño. Casi todos los imaginarios que se expresaron en las películas remitieron de alguna u otra manera a la megaurbe. A partir de la primera década del siglo xxi se desarrolló un fenómeno de descentralización en la producción de audiovisuales que generó películas, series, telefilmes y videojuegos en todas las provincias del país. En esas nuevas obras es posible encontrar otras voces y otras problemáticas. Los historiadores del cine estamos comenzando a mirar esos imaginarios diversos que se generan, y expresan a otras grandes urbes que conforman el país.¹⁹

Todas las reflexiones que desplegué merecen un seguimiento en el marco del nuevo panorama político que presenta la región, en la emergencia de fuertes conflictos sociales y políticos en muchos países latinoamericanos, acompañados por una enorme cantidad de representaciones audiovisuales que evidencian la violencia en las urbes. Estos audiovisuales, que viajan por las redes, han tomado una relevancia política inusitada y, en muchos casos, han logrado vencer las barreras de desinformación que imponen los medios de comunicación concentrados. Esta vez las imágenes son tomadas por los protagonistas de las violencias, que hacen evidentes las claves de producción complejas y sorprendentes.



Notas



1. Ver Fernando Carrión M., "Violencia urbana: un asunto de ciudad", Revista Eure vol. xxxiv, núm. 103 (diciembre 2018): 111-130. DOI: 10.4067/S0250-71612008000300006
2. Ver Cesare Lombroso cuya concepción del delito es el resultado de tendencias innatas, de orden genético, observables en ciertos rasgos físicos o fisonómicos habituales en los delincuentes.
3. Ver Carrión, "Violencia urbana...".
4. Como megalópolis, se mantiene en constante crecimiento, por lo que sus límites son cada vez más difusos desde una mirada territorial. Ver Buenos Aires Ciudad, "¿Qué es AMBA?", consultado el 1 de junio de 2019, <https://www.buenosaires.gob.ar/gobierno/unidades%20de%20proyectos%20especiales%20y%20puerto/que-es-amba>
5. Ver Gonzalo Aguilar, Episodios cosmopolitas en la cultura argentina (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009), 85-120.
6. El término refiere a los militantes políticos de la década de 1970 que enarbolaban el camino de la violencia para llevar adelante las transformaciones políticas, sociales y económicas de la sociedad.
7. Ver Elizabeth Jelin, Los trabajos de la memoria (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002); Gustavo Aprea, Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante (Buenos Aires: Manantial, 2015).
8. Lila Caimari, Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires 1920-1945 (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012), 156.



9. Es notable que dado el encuadre la imagen remite al emblemático cuadro Manifestación, que realizó Antonio Berni en 1934.
10. César González, conocido como el poeta Camilo Blajaquis (Camilo por el revolucionario cubano Cienfuegos y Blajaquis por uno de los personajes de Operación Masacre, libro de Rodolfo Walsh) nacido y criado en la villa Carlos Gardel de El Palomar, editó dos libros, dirige la revista Todo piola y estudia Letras en la Universidad de Buenos Aires. Después de conducir un par de temporadas del programa televisivo Corte rancho, en el Canal Encuentro, dirigió su primera película.
11. Emanuel Respighi, "Mi película puede gustar o no, pero es villera", Página 12, julio 18, 2013, consultado el 28 de noviembre, 2019, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-29266-2013-07-18.html>
12. Una creación de Sebastián Ortega (Underground Producciones/Televisión Pública Argentina). Historia original de Sebastián Ortega y Adrián Caetano. Autores: Adrián Caetano, Guillermo Salmerón, Silvina Olschansky. Dirección: Luis Ortega, Javier Pérez, Alejandro Ciancio, Mariano Ardanaz.
13. Ver Rita Segato, Contra-pedagogía de la crueldad (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018).
14. "Ojalá algún día los privilegiados que pueden acceder a las herramientas audiovisuales puedan vencer el morbo, el fetichismo y los mecanismos de lo bizarro a la hora de representar la marginalidad". Es un fragmento del poema "Ojalá algún día", escrito por González y publicado en las redes sociales. Se puede leer completo en Sofía Ribeiro, "'El Marginal' y la estigmatización de la cultura carcelaria", Clapps! donde quieras encontrarte, agosto, 2018,

- consultado el 28 de noviembre de 2019, <https://www.clapps.com.ar/el-marginal-y-la-estigmatizacion-de-la-cultura-carcelaria/>
15. González en Ribeiro, "El Marginal'...".
 16. En los últimos cinco años las siguientes películas argentinas contaron con el mayor número de públicos: 2014, *Relatos Salvajes*, de Damián Szifron, con 3 454 410 espectadores; 2015, *El clan*, de Pablo Trapero, con 2 614 000 espectadores; 2016, *Me casé con un boludo*, de Juan Taratuto, con 2 026 469 espectadores; 2017, *Mamá se fue de viaje*, de Ariel Winograd, con 1 703 057 espectadores, y 2018, *El ángel*, de Luis Ortega, con 1 329 000 espectadores.
 17. Extraído del acto emitido por televisión el 20 de septiembre de 1984, donde el escritor Ernesto Sábato en nombre de la Comisión Nacional por la Desaparición de Personas entrega al presidente de la Nación, Raúl Alfonsín, el informe completo que ha sido elaborado sobre testimonios de víctimas del terrorismo de Estado en la Argentina. La Conadep fue una comisión creada el 15 de diciembre de 1983 con el objetivo de investigar las reiteradas y planificadas violaciones a los derechos humanos durante el período del terrorismo de Estado. La comisión fue conformada con personalidades reconocidas y respetadas del país; entre sus miembros se contaron el cirujano René Favaloro, el científico Gregorio Klimovsky y la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú.
 18. Ver Verónica Capasso y Ana Bugnone. "Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano", *Hallazgos* vol. 13, núm. 26 (2016): 117-148. doi: 10.15332/s1794-3841.2016.0026.05





19. Este proceso de descentralización fue profundizado en una investigación sobre lo producido en ciudades como Córdoba, Rosario, Mendoza y Santa Fé, entre otras. Ver Clara Kriger, ed., *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (Nueva York: Peter Lang, 2019).

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.
- Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015.
- Caimari, Lila. *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Capasso, Verónica, y Ana Bugnone. "Arte y política: Un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". *Hallazgos* vol. 13, núm. 26 (2016): 117-148. DOI: 10.15332/s1794-3841.2016.0026.05
- Carrión, Fernando. "Violencia urbana: un asunto de ciudad". *Revista Eure* vol. XXXIV, núm. 103 (diciembre 2018): 111-130. DOI: 10.4067/S0250-71612008000300006
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Kriger, Clara, ed. *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Nueva York: Peter Lang, 2019.



- Respighi, Emanuel. “Mi película puede gustar o no, pero es villera”. *Página 12*, julio 18, 2013. Consultado el 28 de noviembre, 2019. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-29266-2013-07-18.html>
- Ribeiro, Sofía. “‘El Marginal’ y la estigmatización de la cultura carcelaria”. *Clapps! donde quieras encontrarte*, agosto, 2018. Consultado el 28 de noviembre, 2019. <https://www.clapps.com.ar/el-marginal-y-la-estigmatizacion-de-la-cultura-carcelaria/>
- Segato, Rita. *Contra-pedagogía de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

Filmografía

- Diagnóstico esperanza*, dirigida por César González (2012; Argentina: Todo Piola/INCAA). Color, 105 min.
- El ángel*, dirigida por Luis Ortega (2018; Argentina/España: K&S Films/Underground Contenidos/El Deseo/Telefé/INCAA). Color, 118 min.
- El clan*, dirigida por Pablo Trapero (2015; Argentina/España: K&S Films/Matanza Films/El Deseo/Telefé/INCAA). Color, 108 min.
- El marginal*, dirigida por Sebastián Ortega, Israel Adrián Caetano, Luis Ortega, Alejandro Ciancio y Javier Pérez, y escrita por Israel Adrián Caetano, Guillermo Salmerón, Sebastián Ortega, Nicolás Marina y Silvina Olschansky. TV Pública/Underground Contenidos. 2016-2019 (3 temporadas). Argentina.

Elefante blanco, dirigida por Pablo Trapero (2012; Argentina/España: Morena Films/Matanza Films/Patagonik/INCAA/ICAA/Wild Bunch/Televisión Española/Maneki Films/Canal+ España/ARTE/Canal+). Color, 105 min.

Relatos Salvajes, dirigida por Damián Szifron (2014; Argentina/España: K&S Films/El Deseo/Telefé/INCAA). Color, 122 min.





Comedia fílmica pospatriarcal en México y España.

Las mujeres en la metrópolis¹

Paul Julian Smith

En un capítulo de mi reciente libro *Multiplatform Media in Mexico: Growth and Change since 2010* (2019)² identifico una tendencia de lo que llamo comedia “poshomofóbica” en México; se trata de películas del circuito comercial como *Macho* (2016), de Antonio Serrano, y *Hazlo como hombre* (2017), de Nicolás López, en las que la homofobia –y no la homosexualidad– se presentan como humorísticas. En dichas películas los hombres machos –y no los personajes *gays*– son los objetos de humor. En el siguiente texto señalaré que aquello que podríamos llamar “comedia pospatriarcal” es un fenómeno paralelo a la comedia poshomofóbica. Del mismo modo que las películas mencionadas asumen que la sociedad (y el público espectador) son progresistas que ven la homofobia como una anomalía ridícula y aceptan sin reparos la homosexualidad, las recientes películas que estudio parten de la siguiente premisa: que en el México (y la España) modernos, la figura tradicional del patriarca es objeto de mofa, y las mujeres, en particular las que trabajan, merecen no sólo igualdad de género, sino autonomía absoluta.



Las cintas transatlánticas que aquí presento, y que gozaron de amplia distribución y éxito comercial luego de estrenarse a nivel nacional en 2018, y cuya aparición reciente significa que aún no han suscitado interés académico, son versiones de *Sin filtro* (2016), película chilena dirigida, nuevamente, por Nicolás López. Disponibles en la actualidad a través de servicios de *streaming*, el *remake* mexicano se llama *Una mujer sin filtro* (2018), de Luis Eduardo Reyes, y la versión española, producida casi en simultáneo, se llama *Sin rodeos* (2018), de Santiago Segura. La protagonista en común de la franquicia transatlántica es una mujer sumisa, que lleva el irónico nombre de “Paz”. Este personaje, que trabaja como redactora de una agencia de publicidad, es explotado en casa por un esposo inútil y un hijastro ingrato, y en la oficina por un jefe que la denigra y una rival idiota que se dedica a la publicidad digital. La premisa en común de las películas va así: luego de beber una poción supuestamente mágica, Paz pierde el control sobre sí y no puede evitar decirle la verdad sin tapujos a todos aquellos ante quienes alguna vez sufrió en silencio. Resulta notable que en ambas cintas las mujeres son tan abusivas como los hombres: la hermana egoísta le pide a Paz que le cuide a su querido gato (quien fallece); su mejor amiga es adicta al ejercicio y al celular (el teléfono acabará en el fondo de una alberca).

La franquicia, sin embargo, es única en el contexto de un corpus amplio de comedias románticas recientes que invariablemente concluyen con finales felices heterosexuales y que constituyen hoy el grueso de la producción cinematográfica a nivel nacional, al menos en México. En cambio,



en las películas que analizo a continuación la heroína termina por rechazar tanto al macho holgazán de su esposo, como a su exnovio y colega, hombre sensible que la aguarda con paciencia, a pesar de someterse a los deseos de su astuta prometida. En la escena final, Paz aparece a bordo de un auto, conduciendo en soledad para empezar una nueva vida más allá de la ciudad moderna y sus trampas –ejemplo claro de las posibilidades de la reinención fuera de las normas de la misoginia.

Dado que un personaje femenino que se expresa sin tapujos es tópico central de la película, no es de sorprender que el título en inglés de la versión española del filme sea *Empowered*, o empoderada. Y mientras que el afiche mexicano, al igual que el chileno, muestra a la protagonista cubriéndose la boca con las manos, sorprendida por su nueva cualidad de franqueza, los afiches españoles la muestran posando serenamente frente a un círculo tipo mandala que rodea a sus actores de reparto o incluso levitando con serenidad sobre ellos como una santa; una silueta genérica de edificios aparece tras la flotante heroína. Al igual que sucede con los afiches, los lemas publicitarios de estos países marcan diferencias de tono. El de España pregunta con amabilidad: “¿A quién pondrías en su sitio?”; el de México es más gráfico: “¿A quién te gustaría mandar a la mierda?” (esta última palabra está representada por el *emoji* de la caca).

Este texto es el primero en analizar esta poco común franquicia de película feminista de ficción en términos de su producción y recepción, en el que examino los distintos perfiles de las respectivas protagonistas de la versión mexicana y española (interpretadas por Fernanda Castillo



y Maribel Verdú, respectivamente), y los directores, ambos hombres. En este ensayo argumento a favor de la autoría de las protagonistas mujeres, no de los directores; y analizo las locaciones metropolitanas en común (Ciudad de México y Madrid), que son cruciales en los retratos iniciales de opresión femenina y su consecuente empoderamiento. Como parte de su análisis textual, también subrayo las variaciones sintomáticas de dos versiones nacionales de una misma narrativa internacional, en donde, expongo que el cine comercial del circuito transatlántico multipantalla, que tiene como público objetivo las mujeres, no debe ser ignorado por la crítica y puede resultar políticamente progresista.

Comencemos por el contexto de la producción. Mientras que la película mexicana *Una mujer sin filtro* fue producida por un reducido número de compañías independientes, la española *Sin rodeos* se produjo con apoyo de Atresmedia, uno de los dos mayores conglomerados multimedios de España, que cuenta entre sus empresas el canal de televisión público Antena 3 y la creciente plataforma de *streaming* Movistar+. Como lo reportó ya la prensa especializada, dicha plataforma cuenta con una nueva serie de producciones por y para mujeres.³ La película, por lo tanto, se integró a la nueva ecología de medios digitales (incluyendo el *streaming*) que, irónicamente, se mofa y hace sátira de una joven e ingenua *influencer* de redes sociales que intenta robarle el puesto de trabajo –y de estacionamiento– a la madura, sensible y eficiente Paz.

Ambas películas dan crédito de “guionista original” a Nicolás López (creador de la versión original chilena); sin embargo, los perfiles de los directores no



podrían ser más diferentes. Luis Eduardo Reyes es un director poco conocido, y la mayor parte de su trayectoria ha sido en comedias y telenovelas convencionales de Televisa (aunque más adelante, en 2019, dirigiría otra ambivalente comedia romántica sobre la afirmación femenina: *El hubiera sí existe*). El español Santiago Segura, por su parte, durante muchos años ha sido una de las figuras más celebradas y controversiales del cine español, conocido sobre todo por *Torrente* (1998-2014), franquicia formada por cinco comedias policiales de áspero humor. Segura se elige a sí mismo para interpretar el papel –secundario, pero decisivo– del falso curandero hindú que le otorga una pócima mágica a la heroína. La película, sin embargo, no pregona el crudo humor sexista con el que se suele asociar al director (el lema publicitario de la película, ya lo vimos, es más decoroso que su equivalente mexicano). En efecto, cuando *Sin rodeos* menciona las funciones corporales, lo hace en un contexto impecablemente feminista: los hombres constantemente le preguntan a Paz, interpretada por Maribel Verdú, si está menstruando, cosa que le causa legítima rabia (en la segunda mitad de la película, la protagonista logra vengarse de todos quienes la afrentaron).

Dado que los directores juegan un papel poco visible en ambas películas (uno es poco conocido, el otro busca alejarse de su estilo característico), argumentaría que son las actrices quienes toman las riendas de la autoría creativa y resultan las facilitadoras financieras de esta franquicia. Fernanda Castillo, actriz relativamente nueva, aparece aquí con una sobria cabellera color castaño (en comedias más alegres aparece teñida de rubio). Dicha actriz se hizo conocida por su papel, entre 2013 y 2017,



en el violento narcodrama *El señor de los cielos* (realizado por la productora independiente Argos para la televisora estadounidense Telemundo). Luego de graduarse en papeles estelares en cine, su personaje es, también en una serie de comedias románticas que se lanzaron al mismo tiempo que *Una mujer sin filtro*, el de una mujer independiente y con sentido de la autodeterminación que no necesita ser bella para conquistar a un hombre. En *Ya veremos* (2018), de Pitipol Ybarra, interpreta el papel de una mujer separada que vuelve a entablar –a regañadientes– una relación con su ex, luego de que su hijo corre el riesgo de quedarse ciego. En *Mi pequeño gran hombre* (2018), de Jorge Ramírez Suárez, Castillo se yergue como una torre sobre su coprotagonista masculino, sometido a un encogimiento digital. Por lo tanto, en contraste con actrices rivales, más complacientes y convencionalmente atractivas, que suelen granjearse los protagónicos en las comedias románticas, el perfil personal de Castillo justifica la premisa de su declarada independencia. Durante el estreno de *Una mujer sin filtro* la actriz no tuvo reparo en invocar el empoderamiento femenino que rompe barreras ante la prensa como parte de la promoción de una película que, de acuerdo con su equipo, era una respuesta al sexismo en México.⁴

Maribel Verdú, por su parte, es una de las actrices más celebradas de España, construyó su carrera a partir de estelares que han logrado amplia distribución internacional y el aclamo de la crítica, colaborando en calidad de iguales con directores españoles y mexicanos de primera línea (los más famosos de ellos incluyen a Vicente Aranda, Carlos Saura, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro). Sin embargo, también ha trabajado en proyectos de



menor escala con mujeres cineastas, en particular con Gracia Querejeta, de quien fue protagónica en al menos cuatro ocasiones. Para sorpresa, quizá, de un público extranjero de nicho, Verdú también ha dedicado parte de su carrera a hacer comedias convencionales en España: *Abracadabra* (2017), de Pablo Berger, que al igual que *Sin rodeos*, fue una comedia romántica de temática sobrenatural. Dado su impresionante currículum, que incluye casi cien títulos a lo largo de 35 años, muchos de ellos protagonizados por mujeres vulnerables (pero fuertes e independientes), Verdú vincula al improbable *remake* de una película chilena con los públicos femeninos españoles y con el largo historial de la actriz, tanto en el cine de prestigio como en producciones comerciales. Según la tapa del DVD oficial en España el periódico ABC describió su actuación en la película como “perfecta”.

En tanto que representan mujeres modernas, el único sitio plausible en donde ambas Paz podrían situarse es en la ciudad. Y dadas las enormes diferencias entre la extensa megalópolis que es la Ciudad de México y la mucho más densa y compacta metrópolis que es Madrid, provoca cierta sorpresa lo similares que resultan ambas ciudades en pantalla. Absueltas del transporte público, ambas películas se enfocan en los obstáculos cotidianos de conducir un auto: Paz sufre a manos de una conductora agresiva que se niega a cederle el paso, es despojada de su lugar de estacionamiento por su rival profesional y, finalmente, prende fuego al auto de un vecino ruidoso que le arruina el sueño. La mujer que conduce un auto está dentro de la ciudad, pero no pertenece a ella; está aislada de sus conciudadanos que se sienten libres de tratarla con desprecio. Ambas películas se caracterizan



por la ausencia absoluta de ubicaciones reconocibles –incluyendo encuadres de postal turística– propias de sus respectivas capitales. Las locaciones –impersonales y lustrosas– incluyen edificios de apartamentos de clase media, relucientes torres de oficinas y clubes deportivos sin nombre. Del mismo modo que la claustrofobia del auto le facilita a la heroína abandonar su antigua y miserable vida, el odio a la ciudad le ofrecerá también una posibilidad liberadora.

Es aquí donde podemos encontrar, por primera vez, importantes diferencias entre ambas versiones de la película. La Paz española se encuentra con su supuesto gurú indio (Santiago Segura) en un sitio indeterminado y la escena sirve con fines cómicos, pues el público reconocerá al instante al poco disfrazado Segura, que finge un marcado acento. La heroína mexicana, por su parte, acude al Mercado Sonora, sitio que existe en el mundo real y es celebrado por quienes practican la medicina tradicional y la magia. Y mientras que el personaje proveniente de la India no guarda relación particular con la cultura española, el personaje que provee la (falsa) poción mágica en la versión mexicana se presenta como indígena y su ritual de limpia (que incluye incienso, ramas de pirul y un huevo roto) resultarán familiares a buena parte del público local, aun cuando se presenten a manera de farsa.

Las reticencias éticas relativas a utilizar actores blancos maquillados de morenos se sosiegan cuando se revela más adelante que, en ambas películas, tanto los curanderos como las pócimas son completamente falsas: la transformación de Paz es responsabilidad suya, y no requirió de la



asistencia médica ni mágica de un hombre. Sin embargo, llama poderosamente la atención que la versión mexicana de la franquicia, contrario a la española, intersecta en cierta medida con la realidad vivida de la metrópolis (la ubicación auténtica) y la presencia continua –pero relegada– de la cultura indígena en una capital de otro modo ultramoderna.

Otro argumento a favor de la relativa abstracción y deslocalización de la versión española se halla justo en la dependencia al automóvil y las avenidas en una ciudad como Madrid donde, contrario a la Ciudad de México, la clase media sí utiliza el transporte público. Esto se logra al filmar locaciones fuera del centro de la ciudad (que comenzaba en esa época a limitar de forma estricta el tránsito de autos), en especial en los suburbios ricos altamente motorizados del noroeste de la urbe como Pozuelo de Alarcón, Majadahonda y Las Rozas. El malestar de la Paz española es más suburbano que urbano. Y el Madrid que habita no podría estar más alejado de aquella “ciudad del deseo”, densa y caminable, que se ha hecho fácil de reconocer gracias al cine de Almodóvar, entre otros.

En las secuencias finales, por su parte, se muestran importantes diferencias entre ambas películas. Luego de haberse vengado con extravagancia de todos quienes les hicieron daño y haberse reconciliado con sus conocidas (Paz le regala un gato nuevo a su hermana), sucede algo sorpresivo: las protagonistas se deshacen de sus exnovios sensibles –interpretados por conocidos actores de romances televisivos, y que representan opuestos diametrales del esposo macho–. En ambas versiones, las protagonistas enfilan sus autos y los conducen hasta perderse en el atardecer. Mientras que la Paz mexicana



parece contenta en su soledad, su versión española es acompañada en el viaje por una visita espectral. Al tiempo que escucha en el radio un famoso himno a la autosuficiencia, Maribel Verdú se ve de pronto acompañada por la vocalista: se trata de Alaska, la veterana diva del punk, el disco y la electrónica, quien ha fungido también como actriz y protagonista de *reality shows*, y cuyo perfil público se ha asociado desde siempre a la inconformidad de género. Este final va más allá de ser un guiño que busca conectar con el público (como aquella escena en el Mercado Sonora). La escena sugiere que el personaje de Paz está solo, pero no abandonado: le acompañan, de forma explícita, mujeres de la sociedad española como Alaska (o como la Maribel Verdú de la vida real) que han forjado largas y exitosas carreras que son bien conocidas por los públicos de España.

En conclusión: para quien conoce el contexto y las convenciones de las comedias románticas, este final resulta sorprendente. Sin embargo, y al igual que en las comedias poshomofóbicas que mencioné al inicio de este texto, estas comedias pospatriarcales presentan moralejas tanto negativas como positivas para los públicos de México y España. La primera sugiere que, en nuestra época de ocaso del macho, los hombres heterosexuales que no se adapten a las nuevas circunstancias serán abandonados y relegados a la derrota y la soledad, revolcados por las mareas del cambio social. La segunda, por su parte, propone que, en tiempos de empoderamiento femenino, las mujeres no necesitan más que de ellas mismas para sentirse satisfechas. Esta lección, en tanto proviene de un cine comercial que busca llegar al gran público de mujeres que consumen este tipo de

filmes trasatlánticos, sorprende y desconcierta. Y también nos comprueba que estas películas convencionales, con frecuencia despreciadas, merecen criticarse con más detenimiento y simpatía –y hasta con cierto respeto por las perspectivas políticamente progresistas que se ocultan con gran habilidad en productos ingeniosos y entretenidos.



Notas

1. Este texto se escribió originalmente en inglés bajo el título “Post-Patriarchal Film Comedy in Mexico and Spain: Women in the Metropolis” y fue traducido por Diego Olavarría.
2. Ver Paul Julian Smith, *Multiplatform Media in Mexico: Growth and Change since 2010* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019).
3. John Hopewell y Emiliano Granada. “Movistar Plus’ Drive into Fiction is Centered on Women”. *Variety*, octubre 15, 2018, consultado 18 de abril de 2020, <https://variety.com/2018/tv/markets-festivals/movistar-plus-drive-into-fiction-centered-women-1202974241>
4. Eva Díaz Moreno, “Una mujer sin filtro rompe barreras”, *Excelsior*, enero 5, 2017, consultado el 20 de abril de 2020, <https://cdn2.excelsior.com.mx/Periodico/flip-funcion/05-01-2018/portada.pdf>



Bibliografía

- Díaz Moreno, Eva. “Una mujer sin filtro rompe barreras”. *Excelsior*. Enero 5, 2017. Consultado el 20 de abril de 2020. <https://cdn2.excelsior.com.mx/Periodico/flip-funcion/05-01-2018/portada.pdf>
- Hopewell John y Emiliano Granada. “Movistar Plus’ Drive into Fiction is Centered on Women”. *Variety*. Octubre 15, 2018. Consultado el 18 de abril de 2020. <https://variety.com/2018/tv/markets-festivals/movistar-plus-drive-into-fiction-centered-women-1202974241/>
- Smith, Paul Julian. *Multiplatform Media in Mexico: Growth and Change since 2010* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019).

Filmografía

Sin filtro, dirigida por Nicolás López (2016; Chile: Sobras International Pictures). Color, 100 min.

Sin rodeos, dirigida por Santiago Segura (2018; España: Atresmedia Cine/Bowfinger International Pictures/Movistar+/Sin Filtro la Película/ICAA/Mogambo). Color, 87 min.

Una mujer sin filtro, dirigida por Luis Eduardo Reyes (2018; México: Sobras International Pictures). Color, 98 min.



Género y espacio en *Te prometo anarquía* (2015)¹

Sara Vakili

El motivo (homo)erótico y la representación de las relaciones entre personas del mismo sexo son temas nuevos en la producción cinematográfica de Julio Hernández Cordón. Sus películas anteriores *Gasolina* (2008) y *Polvo* (2012) se basan principalmente en eventos relacionados con la violencia, el crimen y la transgresión social. *Te prometo anarquía* no es la excepción, la novedad de esta obra es el desafío de los estereotipos asociados con los homosexuales en la sociedad patriarcal mexicana. La cinta se puede describir como la búsqueda de identidad de los personajes que termina en un viaje hipnótico de la Ciudad de México a Texas, Estados Unidos, hecho que trae a la pantalla más que una simple mezcla de paisajes de la ciudad con escenas eróticas y sensualidad masculina; pues muestra una forma innovadora de representar la masculinidad y la relación *queer* en el cine mexicano contemporáneo. Al hacerlo, divide el espacio narrativo de la película en urbano (que incluye tanto el espacio público como el privado) como un lugar para practicar la masculinidad, y una heterotopía donde los protagonistas pueden llevar a cabo la intimidad y la identidad *queer*. Además,

demuestra cómo los personajes hombres que no cumplen con la imagen construida de masculinidad resultan excluidos y marginados.

Te prometo anarquía gira en torno a la relación y la intimidad sexual entre dos amigos desde de la infancia: Miguel (Diego Calva Hernández) y Johnny (Eduardo Eliseo Martínez), jóvenes que enfrentan el amor, la pérdida, el abandono y la discriminación social. La película, que se desarrolla sobre todo en la esfera pública de la Ciudad de México, cuenta la historia de Miguel, un adolescente de clase media que está involucrado sentimentalmente con Johnny, un joven de una familia de clase social muy baja que vive en un tanque abandonado al margen de la ciudad. Mientras la relación es muy seria para Miguel, Johnny mantiene otra relación con una chica, lo que tiene celoso a Miguel y también le provoca cuestionar la relación. Entre otras cosas, Miguel se dedica a la donación ilegal de sangre para ganar dinero con facilidad. En un momento de la película se le ofrece el negocio de conseguir cincuenta donadores a cambio de que cada persona reciba 1 000 pesos y él se gane un porcentaje por cada donador ilegal. Esto termina en un desastre; los donadores desaparecen en manos de los narcotraficantes y Miguel se ve obligado a escapar por temor a ser asesinado. Además, Johnny y Miguel se ven en la necesidad de matar al socio e intermediario con los narcotraficantes. Johnny le roba al protagonista las ganancias para desaparecer de su vida. Frente a los problemas, la madre de Miguel lo obliga a dejar el país y huir a Texas en contra de su voluntad para comenzar una nueva vida. Como resultado, el joven se aísla y vive solitario (en soledad) entre el trabajo y la nostalgia de la relación con Johnny.



Este texto examina la película *Te prometo anarquía* y pone atención a la diferencia entre las subjetividades *queer* con respecto a la expresión de masculinidad tradicional que se manifiestan en distintos dominios espaciales. Aunque la cinta intenta explorar la representación de los hombres *queer* de una manera distinta a los estereotipos, no logra ir más allá de las categorías que se repiten en el cine mexicano. A pesar de que Hernández no sigue los estereotipos del “ser gay” como un hombre afeminado, ni las imágenes estereotípicas de lo hipermasculino, los personajes de la película son “suficientemente” masculinos. La diversidad sexual y su coexistencia en la sociedad mexicana, así como su representación en el cine mexicano, nunca ha sido un problema. Desde el cine de ficheras hasta *El lugar sin límites* (1978), de Arturo Ripstein, o *Doña Herlinda y su hijo* (1985), de Jaime Humberto Hermosillo, la visibilidad del hombre gay no era un problema, pues representaba contrastes hacia una identidad masculina icónica. Otra cuestión importante en el cine es la homosocialidad (*homosociality*), la manera en que se forjan los vínculos entre los hombres para transmitir y mantener el poder masculino² en la sociedad patriarcal. Estos vínculos o amistades no sólo permiten a los hombres transmitir el poder, sino autorizan el proceso de inclusión de algunos y exclusión de otros.³

En este trabajo se analizan cuestiones de la sexualidad *queer*, o lo que puede considerarse sexualidades desviadas dentro de la sociedad mexicana heteronormativa, en relación con otros temas como el espacio urbano, el desplazamiento y el exilio. Se utilizan factores clásicos como la analogía del vampiro con la homosexualidad y del homosexual como el criminal.



Por lo tanto, este análisis pretende ofrecer otro punto de vista sobre el estado y el espacio de las masculinidades *queer* en el cine contemporáneo mexicano. La construcción del género y el espacio urbano están interrelacionados y reproducidos dentro de complejas redes de poder sociocultural y político. Este espacio es visto como causa y efecto de la formación de identidad. Las identidades *queer* y el performance homosexual se analizarán de forma particular como elementos inherentes a una red urbana de existencia social, con un enfoque crítico en los límites ontológicos entre los espacios públicos y privados, y cómo estos límites se ven socavados en esta película. Para conseguirlo, utilizo el concepto de *heterotopía*, de Michel Foucault, que tiene “el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples ubicaciones que son incompatibles entre sí”.⁴ La Ciudad de México, como cualquier otra urbe, ofrece lugares donde los hombres pueden tener relaciones sexuales con otros hombres. En tiempos de la homosexualidad clandestina, los baños públicos, las cafeterías, los parques, etcétera, servían para una cita romántica privada. Entonces, la ciudad es un conglomerado de estructuras que permiten el discurso, los fenómenos y la interacción entre contrapartes. La subjetividad *queer* desintegra la dicotomía de lo público y lo privado al subvertir lo binario del género.

Cuerpos masculinos e identidades *queer*

Los protagonistas de *Te prometo anarquía* comparten muchas características comunes al performance masculino hegemónico mexicano. Los jóvenes son arriesgados, agresivos, usan el lenguaje de albuces para

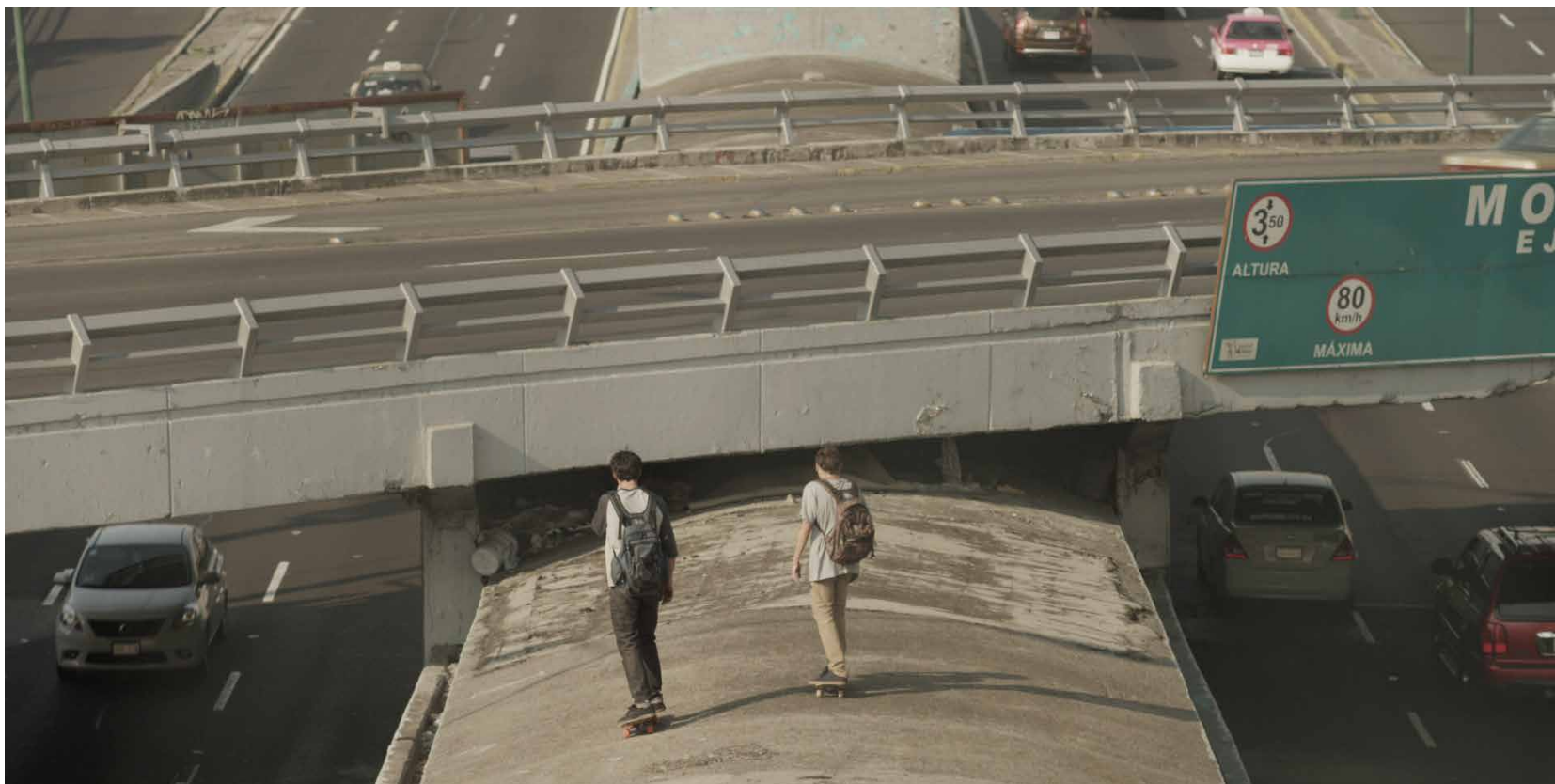


tratar de construir el modelo de macho aceptado en la sociedad patriarcal, con la excepción de las relaciones eróticas y sensuales. Un aspecto importante de la narrativa cinematográfica que reafirma las masculinidades de estos hombres es la presentación y la representación de sus cuerpos, las cuales son cruciales para comprender las relaciones entre lo masculino, el machismo y la identidad *queer* en esta sociedad.

A lo largo de la película, Miguel y un grupo de jóvenes patinadores viajan por la ciudad. El cuerpo aquí no se retrata de la manera tradicional (hombres machos musculosos), sino que se muestra en relación con las actividades en el espacio público, la donación de sangre, la velocidad y el tiempo. A medida que la cámara se mueve con los patinadores y enmarca los movimientos corporales, los espectadores observan una actuación realizada por los chicos dentro de un espacio público como las calles, el mercado o el club deportivo. Estos espacios están contruidos sobre la base hegemónica del poder masculino. Como dice Yann Roblou, “el cuerpo, como signifiante externo, ha llegado a representar todas las convenciones tradicionalmente vinculadas a la suposición del poder y la masculinidad”.⁵ Del mismo modo, David Bell sostiene que, como sitio de identidad, moralidad, trabajo, juego y placer, la materialidad del cuerpo se constituye en su lugar y discurso.⁶

La relación clave entre la representación de la identidad masculina y el espacio social (la Ciudad de México) se retrata y destaca a lo largo de la película a medida que Miguel alterna entre el trabajo –la donación ilegal de sangre–, y el ser un modelo para Techno, un adolescente que quiere





Los cuerpos de los protagonistas y relación con el espacio público. Fuente: fotograma de *Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015). Cortesía del director.

aprender a patinar. La estructura de estos roles se basa en prácticas hegemónicas y normativas que darán forma e influirán en el performance de masculinidad de Miguel en el ámbito público. Henri Lefebvre afirma que el espacio es un producto social y que cada sociedad produce el propio y, si bien estos se crean a través del lenguaje, también llevan símbolos con significados y valores poderosos que articulan la comunicación de un grupo especial.⁷ A través de estos valores y significados se imponen limitaciones al acceso de dicho espacio, mediante la estructuración de códigos, los cuales, regulan y crean disciplina, prohibición y limitación en los cuerpos dentro de un espacio social específico. Como sugiere Foucault, los cuerpos son disciplinados a través de diversos regímenes sociales y políticos. En el caso de *Te prometo anarquía* siempre que Miguel mantenga cerrada su sexualidad no normativa, su identidad masculina, no se cuestionará.

Según Judith Butler, las categorías de género como mujer/hombre son performativas.⁸ Esto significa que estas categorías se crean y forman a través del discurso y la repetición de algunos actos específicos que, con respecto a la performatividad de género, pueden usarse no sólo para enfatizar sino también para ocultar la sexualidad de uno. Gustavo Subero lo caracteriza como “una herramienta para resaltar u ocultar la sexualidad [...] para garantizar que el individuo pase como ‘normal’ en la sociedad o desafíe el paradigma sexual existente”.⁹ Sobre la base de estos supuestos, puedo argumentar que en *Te prometo anarquía* realizar *skateboarding* y ser un modelo para Techno proporciona a Miguel una seguridad heteronormativa donde él oculta su verdadera sexualidad. Como un aspecto



significativo en la construcción de ser hombre, el machismo ha sido teorizado “como la fuerza masculina que, en un grado u otro, impulsa todo el comportamiento del hombre en las sociedades latinoamericanas”.¹⁰ De acuerdo con Richard Parker, la identidad sexual de los hombres latinoamericanos no está determinada por el sexo biológico en la pareja, sino por los roles culturalmente definidos de activo a pasivo que adoptan los actores sexuales. Además, como también indica Parker, si el comportamiento sexual de los sujetos homosexuales masculinos en privado nunca se revela, estos hombres todavía estarán seguros bajo la ley social patriarcal. En la película Miguel llega a un lugar con sus amigos, patinando, y él entra a una ambulancia para hablar con un hombre que es con quien hace el negocio de venta de sangre a los narcotraficantes. En esta escena en la que el supuesto paramédico, socio de Miguel en la donación de sangre ilegal, le comenta que su amigo Johnny tiene hepatitis C y que él se puede contagiar, Miguel siente su masculinidad cuestionada y reacciona muy alterado respondiendo “yo no soy puto”. Siempre que Miguel no exprese su afecto por Johnny en la esfera pública puede pasar por heterosexual con facilidad.

Lugares de diferencia

En varias secuencias de la película, Hernández representa los cuerpos desnudos de Miguel y Johnny en escenas eróticas e íntimas. Estos mismos cuerpos que se presentan anteriormente con virilidad y fuerza en el espacio público, en un espacio cerrado como la habitación del hotel Cozumel¹¹ o la “casa-tanque” de Johnny donde están libres de vigilancia, se mueven



con comodidad. Por ejemplo, en la escena de apertura de la cinta vemos que Johnny sale de su casa-tanque y Miguel discute con él sobre su relación amorosa. La película se corta al hacer una toma de plano cenital donde los amantes están acostados en la cama en presencia de una chica que luego entendemos es la novia de Johnny. La muchacha duerme mientras los jóvenes tienen una conversación que se mezcla entre un discurso erótico y alburres. Después Miguel pasa a otro lugar del tanque, se acuesta en una hamaca y Johnny lo sigue. En esta escena, ellos tienen una relación sexual y Adri (la novia de Johnny) abre los ojos, los mira por un momento, y después los cierra. Ella no se opone a la relación entre Miguel y Johnny, ni desafía sus masculinidades. Sin embargo, al reubicar tales intimidades dentro de un tanque abandonado, Hernández logra algo muy sustancial: crea un espacio híbrido entre lo público interiorizado y lo privado exteriorizado en un tanque como casa al margen de la ciudad, de manera que borra la línea que divide lo público y lo privado como espacios comúnmente separados.



Estas escenas cargadas eróticamente e iluminadas con luz roja, que replica la de los burdeles, confunden el espacio privado con el espacio público. Éste es el espacio *queer* donde la moral y las normas no juegan ningún papel. Judith Halberstam hace la “afirmación de que existe ‘tiempo *queer*’ y ‘espacio *queer*’”. Ella explica que:

Los usos *queer* del tiempo y el espacio se desarrollan [...] en oposición a la institución de la familia, la heterosexualidad y la reproducción. También





Fotograma de la película *Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015). Fuente: cortesía del director.





Fotograma de de la película *Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2015). Fuente: cortesía del director.



se desarrollan de acuerdo con otras lógicas del lugar, el movimiento y la identificación. Si tratamos de pensar en *el ser queer* como el resultado de extrañas temporalidades, horarios de la vida imaginativa y prácticas económicas excéntricas, separamos *el ser queer* de la identidad sexual y nos acercamos a comprender el comentario de Foucault sobre “La amistad como una forma de vida” que “la homosexualidad amenaza a las personas en su ‘forma de vida’ más que en la forma de tener relaciones sexuales”.¹²

La noción de homosexualidad de Halberstam se extiende a un tiempo y espacio que opera de manera independiente a la influencia del constructo familiar heterosexual normativo. Al tomar y utilizar esta definición puedo aplicar el concepto de *queering* a otros dominios subculturales, con el que se define la multiplicidad de identidades (como la sexualidad) que están fuera de las restricciones de los modelos heteronormativos. A partir de esta definición, me parece que Hernández logra un espacio y tiempo *queer* en la ambigüedad de lo público y lo privado y, desestabiliza categorías específicas de identidad. Así, los lugares donde Johnny y Miguel se encuentran sexualmente no son los espacios de dominio heteronormativo. El tanque y la habitación del hotel son los espacios *queer* que posibilitan o que dan oportunidad a nuevas formas de sexualidad dentro de una sociedad, los cuales se pueden describir como heterotopías en el sentido foucaultiano. A diferencia de las utopías entendidas como sociedades ideales que, según Foucault, no tienen “lugar real”, las heterotopías son producto de las culturas, siempre existen, y tienen diferentes funciones en una sociedad.¹³



Foucault introdujo el término *heterotopía* en una conferencia para arquitectos en 1967, en la que señaló que varios lugares e instituciones interrumpen la aparente continuidad y normalidad del espacio cotidiano ordinario, debido a que inyectan alteridad en lo uniforme, en el lugar común. Foucault, llamó a estos lugares “heterotopías”, literalmente “otros lugares”. Al definir las heterotopías como espacios físicos, Foucault identificó seis principios: 1) existen en todas las culturas; 2) tienen operaciones específicas ancladas a un tiempo específico; 3) alojan elementos incompatibles en un solo espacio; 4) funcionan dentro de la discontinuidad temporal; 5) están delimitados, pero accesibles, vinculados a la apertura y cierre de puertas; 6) operan en relación con todos los demás espacios.¹⁴ Cuando revisamos todos los ejemplos que menciona Foucault¹⁵ tenemos una idea de la inmensidad del concepto pero, también, la sensación de que la definición de heterotopía no está completa y que quizá es demasiado amplia. Los principios que plantea Foucault del espacio heterotópico pueden aplicarse al tanque donde vive Johnny porque es un espacio que funciona como motel, como un burdel o como un barco que está al margen de la Ciudad de México. Es un espacio que está fuera de la jerarquía patriarcal donde Miguel puede olvidarse de las normas sin ver amenazada su masculinidad. Otro espacio temporal con un fuerte simbolismo heterotópico es el singular puente que deben cruzar los personajes para trasladarse del centro de la ciudad, donde vive Miguel, al margen, donde vive Johnny. La función del puente es conectar dos partes que no se enlazan de manera natural; cruzarlo es una metáfora de la transgresión de los límites y de la



transformación simbólica que Miguel experimenta cada noche antes de su encuentro con Johnny.

Las heterotopías también se crean a partir del espacio lingüístico o textual. En *Las palabras y las cosas*, Foucault afirma que “Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan”.¹⁶ Debido a que las heterotopías son sitios controvertidos de lo real y lo imaginado, el lenguaje utilizado para describirlas es también controvertido: hay una brecha entre lo que es real y lo que se imagina, lo que se dice y lo que se quiere decir, pero esa brecha se disuelve incluso cuando se crea, negando la posibilidad de diferencia y diferenciación. Al cuestionar estos límites a través del lenguaje, las heterotopías ofrecen transgresiones momentáneas, que revelan las fallas en las estructuras ideológicas de nuestra sociedad. En la última secuencia, después de la emigración de Miguel a Estados Unidos, mientras camina en un jardín lleno de árboles coloridos, se imagina a Johnny saltando sobre su hombro y luego comienzan a patinar juntos. Esta escena está acompañada con una canción de Galaxie 500 llamada “Tugboat”, cuya letra comienza de la siguiente manera:



I don't wanna stay at your party
I don't wanna talk with your friends
I don't wanna vote for your president
I just wanna be your tugboat captain
There's a place I'd like to be
The place I'd like to be
 [No quiero quedarme en tu fiesta
 No quiero hablar con tus amigos
 No quiero votar por tu presidente
 Sólo quiero ser el capitán de tu remolcador
 Hay un lugar en el que me gustaría estar
 El lugar donde me gustaría estar]

Al estar aislado por completo de la nueva sociedad en la que vive, Miguel crea su propio mundo imaginario donde puede tener su amor con Johnny. Además, se hace una diferencia entre Texas, como un entorno paradisíaco con árboles coloridos, y la ciudad de México, como un lugar descolorido. El viaje de Miguel le dará la sensación de conectar el pasado y el presente en un espacio mítico y algo heterotópico.

En *Te prometo anarquía* casi no hay representación del hogar como un espacio privado. Los protagonistas y personajes secundarios siempre están en movimiento, vagan por la ciudad y viajan de una parte a otra. Todas sus acciones (hablar, caminar, hacer negocios, discutir e incluso pelear) se llevan a cabo en una esfera pública o en un área que está fuera de la



casa. Tal sensación de movilidad se enfatiza por el hecho de que Hernández evita el espacio interior del hogar. Los automóviles, las habitaciones de hotel y los pabellones deportivos representan la extensión del espacio de la vida doméstica. Los patinadores de Hernández, como afirma Tim Cresswell, responden a una conceptualización relacional del espacio en movimiento, donde “el lugar se constituye a través de prácticas sociales reiterativas: el lugar se hace y se reconstruye a diario”.¹⁷ Al poner a sus personajes en constante movimiento, Hernández se separa del sistema convencional de representación del espacio como fijo y estable, y se esfuerza por crear lugares fragmentados que se forman y deforman, y se reorganizan de manera constante a través de la interacción del patinador con la geografía en la que se mueve. Peter Merriman, por ejemplo, critica la forma en que los geógrafos y antropólogos definieron tradicionalmente el “lugar” como “sitios significativos, vividos, enraizados, orgánicos y simbólicos con los que los individuos desarrollan apegos por bastante tiempo” los cuales, además, han denigrado las condiciones espaciales temporales como lo “abstracto” y “sin lugar”.¹⁸ En sus escritos recientes sobre el espacio, Merriman apoya la idea de “repensar el movimiento y la movilidad como algo que no ocurre simplemente *en* o *a través* del espacio y el tiempo, sino activamente está formándose y produciendo múltiples y dinámicos espacios y tiempos”.¹⁹ Tal comprensión dinámica de la creación de lugares, escribe, conduce a una apreciación de “experiencias y sentidos transitorios, móviles y momentáneos”, que a su vez pueden ser efectivos para crear nociones híbridas de hogar y sociabilidad.²⁰



De forma paradójica, el automóvil como un espacio en movimiento en *Te prometo anarquía* no es el espacio híbrido o heterotópico que se esperaríamos, más bien funciona como un lugar heteronormativo y tradicional. La discusión entre la madre y el hijo dentro del automóvil muestra la esfera y el dinamismo de la posición patriarcal de una madre que regaña y decide el destino de su hijo, y en el que Miguel no puede oponerse a ella. Hernández moviliza la dinámica autoritaria que provoca el espacio-tiempo confinado en el carro. El espacio dentro de un coche en movimiento no sólo proporciona un entorno para una sensación relacional de habitación en movimiento, sino que también activa el proceso de desarticulación y rearticulación de las relaciones sociales.

Donación ilegal de sangre y el vampiro

Te prometo anarquía insinúa el tropo del vampirismo en relación con la subjetividad *queer*. Aunque el vampirismo nunca se refuerza como el tema principal de la película, la idea de la donación ilegal de sangre es percibida como una metáfora de la existencia de vampiros en esta película. Incluso, Miguel porta en el cuello una mandíbula de vampiro de plata como collar, y en una escena en el metro de la Ciudad de México lo lleva en la boca y finge que es un vampiro a punto de chupar la sangre del hombre que va a su lado. A lo largo de la historia la utilización de la figura del vampiro como símbolo de la homosexualidad, o mejor dicho como símbolo de sexualidad transgresora, ha sido fuente constante de inspiración para el cine y la literatura. En especial, en la década de 1970, en la Ciudad de México, la tradición



del vampiro fue un término común para caminantes homosexuales. Ariel Wind en su artículo, “Mexico City and its Monsters: Queer Identity and Cultural Capitalism in Zapata’s *El vampiro de la colonia Roma*”, plantea que, dado que los vampiros no son por completo humanos ni monstruos, la identidad *queer*, que quiere perturbar el binarismo de género, se traslapa y sobrepone con el vampirismo. Según ella, “el *queer* y el vampiro son a menudo imaginados como casi-míticos. Perversos, prohibidos y temidos, así como no aceptados ni reconocidos por la historia y la sociedad en general”.²¹ Al ser (un hombre) *queer* y vampiro “se establece una dualidad que permite el derrumbe discursivo de lo femenino y lo masculino, un punto donde la identificación lingüística y visual y la categorización exclusiva de género se confunden”.²² Como señala Foucault, “el monstruo es por definición, la excepción; el individuo a ser corregido”²³ y plantea que “el núcleo de la monstruosidad [está] escondido detrás de pequeñas anormalidades, desviaciones e irregularidades”.²⁴

Julia Kristeva conceptualiza una relación entre anormal y abyección. Para ella, lo abyecto es el aspecto de sí mismo que está fuera del orden simbólico del sujeto, lo cual le produce miedo, repulsión y ansiedad. Ella sugiere que, “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”.²⁵ Por lo tanto, lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden” es abyecto,²⁶ y si no se realiza la corrección necesaria, el sujeto se convierte en automático en una desviación, un paria y, por lo



tanto, un monstruo.²⁷ Miguel, por estar involucrado en la donación ilegal de sangre y al ser una persona que pone la vida de sus conocidos en la mano de un narcotraficante, se puede ver como el desviado y corrupto. Miguel y los donadores son verdaderos abyectos y son apetecidos y deseados por su sangre. Para Kristeva la sangre sería un abyecto:

Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo “propio”, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido. Orina, sangre, esperma, excremento, vienen entonces a asegurar a un sujeto en falta de lo que es “propio”. De repente, la abyección de estos flujos del interior se vuelve el único “objeto” del deseo sexual.²⁸

El monstruo como la abyección “persiste en exclusión” en el sistema, por ejemplo, en el sistema patriarcal y “deslizándose hacia formas más ‘secundarias’ como *trasgresión* (de la Ley)”.²⁹ La ilegalidad de negocio de Miguel se establece como imperativo de su exclusión.

Judith Halberstam tiene otra visión sobre la monstruosidad. Ella señala que el monstruo no siempre es una mujer, sino que siempre es femenino. Como se entiende por el enfoque de Malversan, los cuerpos monstruosos (que son en su mayoría penetrables) se dibujan por lo general como femeninos, con independencia de sus sexos. Sobre todo, a un vampiro masculino que disfruta mucho chupando a otro hombre se le atribuye un rasgo altamente femenino. Eve Kosofsky Sedgwick (sobre ficciones góticas)



sugiere que los cuerpos monstruosos, en especial de vampiros, encarnan la homosexualidad, son representantes del “pánico homosexual” en una sociedad.³⁰ El vampiro es el monstruoso reflejo de un homosexual *queer* que es una amenaza para cada individuo debido a su potencial para propagar su desviación a otros miembros de la sociedad. Al igual que las ficciones góticas, cuando el espectador/lector ve que el vampiro es derrotado al final, se asegura de que la amenaza se destruya y que la norma se restablezca. *Te prometo anarquía* sigue el mismo final para el personaje villano. El exilio forzado de Miguel puede leerse de forma metafórica como una derrota para su identidad *queer*.

Conclusión

Como se ha expuesto, el espacio urbano está relacionado con la subjetividad. La identidad *queer* influye en la cultura a través de la subversión y por eso ha incitado varios activismos políticos, como el motín de Stonewall de 1969 en Manhattan o las marchas del *Pride* en las ciudades de todo el mundo. Desde entonces las experiencias urbanas forman la historia *queer*. Siempre las ciudades grandes, como San Francisco, Nueva York y Ciudad de México, han dado una imagen de un refugio seguro para la vida gay y son destinos importantes de inmigración *queer*.

La película *Te prometo anarquía* nos muestra tales relaciones entre el espacio urbano (privado como público) y la construcción de la identidad. Aunque la cinta se ha clasificado dentro de la categoría de *queer film* según los críticos,³¹ para el director sólo se trata de una película que aborda



los problemas de la juventud. En esta obra los jóvenes “no son buenos ni malos” y “viven en la ciudad que es sumamente flexible y tolerante a la diversidad sexual, pero ellos viven en una manera de bajo perfil”.³² En las películas de Hernández siempre hay una transgresión social. Como menciona el director, a pesar de que se meten en líos y trabajos ilegales, nunca experimentan la sensación de que están haciendo algo malo.³³

Por último, para Hernández *Te prometo anarquía* es un homenaje a la Ciudad de México, que ha sido el primer plano de muchas películas. Aunque hay tomas de los lugares icónicos urbanos donde los jóvenes patinan, como son el monumento a la Revolución Mexicana o el mercado de La Merced, la película explora más allá de la dicotomía entre lo público y lo privado. El concepto de *heterotopía* es sintomático de la cultura urbana *queer* y revela las características de este fenómeno que ayudan a entender su papel en una larga narrativa de la relación entre lo urbano y la formación de la identidad.

Notas

1. Este texto fue escrito originalmente en inglés y esta versión en español tiene algunos breves cambios de argumentación y redacción. Las versiones en español de las citas de los diferentes autores en este artículo son traducciones propias de los textos en inglés que en la bibliografía se citan en la versión original consultada. Agradezco a Pablo Vargas Ángeles por su apoyo en la traducción y su infinita paciencia para escuchar mis ideas.



2. El concepto homosociality fue explicado por Eve Sedgwick en su libro *Between Men*. Ver Eve Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (Nueva York: Columbia University Press, 1985).
3. Por ejemplo, como comenta David William Foster de la película *Fresa y chocolate*, Nancy se interpone entre Diego y David, y la relación sexual entre ella y David sirve, en apariencia, para demostrar que la profunda amistad que se desarrolla entre Diego y David es estrictamente homosocial y no homoerótica. Para leer más sobre la homosocialidad, ver David William Foster, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* (Austin: University of Texas Press, 2003) . En *Te prometo anarquía* el papel de Adriana es similar al de Nancy. La presencia de Adri refuerza que la amistad entre Miguel y Johnny es homosocial y no es homosexual.
4. Traducción propia, "The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible". Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", Jay Miskowiec trad., *Diacritics* vol. 16, núm. 1 (primavera 1986): 24.
5. Traducción propia, "the body, as an external signifier, has to come to represent all the conventions traditionally linked to assumptions of male power and masculinity". Yann Roblou, "Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies", *Culture, Society and Masculinities* vol. 4, núm. 1 (primavera 2012): 77-78. doi: 10.3149/csm.0401.76
6. Ver David Bell y otros, *Pleasure Zones: Bodies, Cities, Spaces* (Syracuse: Syracuse University Press, 2001).



7. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Emilio Martínez trad. (Madrid: Capitán Swing, 2013), 86-87.
8. Ésta es la idea fundamental de Judith Butler sobre el género en el libro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.
9. Traducción propia, "a tool to highlight or conceal sexuality [...], to guarantee that the individual passes as either 'normal' in society or challenges existing sexual paradigm". Gustavo Subero, *Queer Masculinities in Latin American Cinema: Male Bodies and Narrative Representations* (Londres: I.B. Tauris, 2014), xvi.
10. Traducción propia, "as the masculine force which, to one degree or the otehr, drives all male behavior in Latin American societies". Subero, *Queer Masculinities...*, 10.
11. El hotel Cozumel fue utilizado como un espacio de encuentros transgresores de la sexualidad en la serie televisiva *El sexo débil* (2011). Ver Paul Julian Smith, *Queer Mexico* (Detroit: Wayne State University Press, 2017).
12. Traducción propia, "Queer uses of time and space develop [...] in opposition to the institution of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification. If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault's comment in 'Friendship as a Way of Life' that 'homosexuality threatens people as a 'way of life' rather than as a way of having sex'". Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (Nueva York: New York University Press, 2005), 1.



13. Foucault, "Of Other Spaces", 24.
14. Foucault, "Of Other Spaces", 22-27.
15. La escuela, el servicio militar, la luna de miel, los hogares de ancianos, las instituciones psiquiátricas, las cárceles, cementerios, teatros y cines, bibliotecas y museos, ferias y carnavales, hammams, moteles, burdeles y los barcos.
16. Resaltado en el original. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost trad. (México: Siglo XXI, 2010), 11.
17. Traducción propia, "place is constituted though reiterative social practice -place is made and remade on a daily basis". Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction* (Malden, Mass.: Blackwell, 2004), 39.
18. Peter Merriman, "Driving Places: Marc Augé, Non-places, and the Geographies of England's M1 Motorway", *Theory, Culture & Society* vol. 21, núms. 4-5 (2004): 146. DOI: 10.1177/0263276404046065.
19. Resaltado en el original. Traducción propia, "to rethink movement and mobility not simply occurring in or across space and time, but as actively shaping or producing multiple, dynamic spaces and times". Peter Merriman, *Mobility, Space and Culture* (Londres: Routledge, 2012), 1.
20. Merriman, "Driving...", 146.
21. Traducción propia, "the queer and the vampire are both often imagined as quasi-mythical, perverse, forbidden, and feared, as well as not accepted or recognized by history and society at large". Ariel Wind, "Mexico City and its Monsters: Queer Identity and Cultural Capitalism in Zapata's El vampiro de la colonia Roma", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 38, núm. 3 (primavera 2014): 580. DOI: 10.18192/rceh.v38i3.1698



22. Traducción propia, "establishes a duality that allows for a discursive collapse of feminine and masculine, a point where linguistic and visual identification and exclusive categorization of gender are muddles". Wind, "Mexico City and its Monsters...", 580.
23. Traducción propia, "The monster is by definition the exception; the individual to be corrected". Michel Foucault, *Abnormal: Lectures at the College de France 1974-1975* (Londres: Verso, 2003), 58.
24. Traducción propia, "the core of monstrosity hidden behind little abnormalities, deviances, and irregularities". Foucault, *Abnormal...*, 56.
25. Traducción propia, "[t]here looms, within abjection, one of those violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable". Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Nueva York: Columbia University Press, 1982), 1.
26. Traducción propia, "disturbs identity, system, order". Kristeva, *Powers of Horror...*, 4.
27. Confrontar con Foucault.
28. Traducción propia, "It is as if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one's 'own and clean self' but, scraped or transparent, invisible or taut, gave away before the dejection of its contents. Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its 'own and clean self'. The abjection of those flows from within suddenly become the sole 'object' of sexual desire". Kristeva, *Powers of Horror...* 53.



29. Traducción propia, "drifts over to more 'secondary' forms such as transgression (of the Law)". Kristeva, Powers..., 17.
30. Eve Kosofsky Sedgwick, "The Beast in the Closet: James and the Writing of Homosexual Panic", *Sex, Politics and Science in the Nineteenth Century Novel*, Ruth Bernard Yeazell ed. (Nueva York: Johns Hopkins University Press, 1986), 148-186
31. Smith, *Queer Mexico*, 138.
32. Entrevista con el director. Ver TV UNAM, "El neorrealismo de Julio Hernández Córdón. Cinema 20.1 con Roberto Fiesco", video de Youtube, 26:26, publicado en mayo 20, 2019, consultado el 16 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FSUVZuhEoRs&t=1406s>
33. Entrevista con el director, TV UNAM, "El neorrealismo...".

Bibliografía

- Bell, David y otros. *Pleasure Zones: Bodies, Cities, Spaces*. Syracuse: Syracuse University Press, 2001.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Cresswell, Tim. *Place: A Short Introduction*. Malden, Mass.: Blackwell, 2004.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias", traducido por Jay Miskowiec, *Diacritics* vol. 16, núm. 1 (primavera 1986): 22-27.
- _____. *Abnormal: Lectures at the College de France 1974-1975*. Londres: Verso, 2003.



- _____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducido por Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2010.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press, 2005.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- _____. *Historias de Amor*. México: Siglo XXI, 1987.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*, traducido por Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Merriman, Peter. "Driving Places: Marc Augé, Non-places, and the Geographies of England's M1 Motorway". *Theory, Culture & Society* vol. 21, núms. 4-5 (2004): 145-167. DOI: 10.1177/0263276404046065
- _____. *Mobility, Space and Culture*. Londres: Routledge, 2012.
- Parker, Richard G. "Changing Sexualities: Masculinity and Male Homosexuality in Brazil". En *Changing Men and Masculinities in Latin America*, editado por Matthew C. Gutmann, 307-332. Durham: Duke University Press, 2003.
- Roblou, Yann. "Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies". *Culture, Society and Masculinities* vol. 4, núm. 1 (primavera 2012): 76-91. DOI: 10.3149/csm.0401.76
- Sedgwick, Eve, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.



- _____. "The Beast in the Closet: James and the Writing of Homosexual Panic". En *Sex, Politics and Science in the Nineteenth Century Novel*, editado por Ruth Bernard Yeazell, 148-186. Nueva York: Johns Hopkins University Press, 1986.
- Smith, Paul Julian. *Queer Mexico*. Detroit: Wayne State University Press, 2017.
- Subero, Gustavo. *Queer Masculinities in Latin American Cinema: Male Bodies and Narrative Representations*. Londres: I.B. Tauris, 2014.
- TV UNAM. "El neorrealismo de Julio Hernández Córdón. Cinema 20.1 con Roberto Fiesco". Video de Youtube, 26:26. Publicado en mayo 20, 2019. Consultado el 16 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=FSUVZuhEoRs&t=1406s>
- Wind, Ariel. "Mexico City and its Monsters: Queer Identity and Cultural Capitalism in Zapata's *El vampiro de la colonia Roma*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 38, núm. 3 (primavera 2014): 579-604. DOI: 10.18192/rceh.v38i3.1698

Filmografía

Te prometo anarquía, dirigida por Julio Hernández Córdón (2015; México/Alemania: Interior 13/Rohfilm/Foprocine/World Cinema Fund). Color, 88 min.





Autores

Antonio Carlos (Tunico) Amancio

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo. Tiene experiencia en el área de las Artes y la Comunicación, con énfasis en el cine, y ha trabajado principalmente con cine brasileño, representación cinematográfica, estereotipos cinematográficos, análisis cinematográfico y cine latinoamericano. Coordinó el Laboratorio de Investigación Audiovisual en la Universidad Federal Fluminense (UFF), donde produjo material educativo sobre cine y desarrolló actividades de extensión, como el Cineclub Sala Escura. Además, organizó, con Marina Tedesco, la colección “Brasil-México: aproximaciones cinematográficas” y “Argentina Brasil en el cine: diálogos”, y ha publicado los libros *O Brasil dos gringos: Imagens no cinema* (2000) y *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981* (2000); y diversos artículos en revistas nacionales y extranjeras. *O Brasil dos gringos* se convirtió, de la mano de Lucia Murat, en el documental *Olhar Estrangeiro*, en 2005, del cual Amancio fue co-guionista. También ha dirigido algunos cortos (*Yo solo* [1978], *Roberto Rodrigues* [1987], *Uns e Outros* [2002], además de trabajos en video). Fue Vicepresidente de Socine en el periodo de 2013-2015. Está jubilado desde abril de 2019 como profesor titular, y como Vice Coordinador del Curso de Cine y Audiovisual.



Anne Burkhardt

Maestra en Estudios de Cine y Teatro y doctora en Estudios de Medios de Comunicación. Para su tesis doctoral “Cine en Colombia. El conflicto interno colombiano en el cine: entre el discurso de la violencia y la identidad (trans)nacional” (original en alemán) recibió varias becas y el Premio ADLAF 2018. Entre 2007 y 2013 vivió principalmente en Colombia, donde se vinculó con varios grupos de investigación y trabajó en la Corporación Audiovisual El Espejo; de 2014 a 2016 fue profesora y asistente de investigación en el Instituto de Estudios de Medios de Comunicación y en el Centro de Competencia en Medios de la Universidad de Tubinga, Alemania, desde agosto de 2016, es investigadora en el Centro Internacional de Ética en las Ciencias y las Humanidades (IZEW) de la misma institución. En la actualidad su trabajo se centra en la ética de los medios de comunicación, la migración y el populismo.

Georgina Cebey

Doctora en Historia del arte (Medalla Alfonso Caso 2017) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Su trabajo se centra en las representaciones urbanas y arquitectónicas en el arte y en medios audiovisuales. Fue posdoctorante en el Interdisciplinary Centre for Global South Studies en la Universidad de Tubinga y actualmente realiza una estancia de investigación en el Posgrado en Urbanismo de la UNAM. Ha publicado diversos artículos académicos, así como ensayos y textos de crítica en medios como *Letras Libres*, *Nexos*, *Tierra Adentro* y *Arquine*, entre otros, y fue becaria del programa Jóvenes creadores del Fonca en dos ocasiones en la categoría de ensayo. En 2017 publicó su libro *Arquitectura del fracaso. Sobre rocas, escombros y otras derrotas espaciales*, por el que obtuvo el Premio Nacional de Ensayo José Vasconcelos.



Amanda Holmes

Profesora asociada de Estudios Hispánicos en la Universidad McGill en Montreal. Es autora de 25 artículos, aproximadamente, sobre culturas latinoamericanas contemporáneas y del siglo xx, en los que ha considerado la literatura y el cine, sobre todo a través de la lente de la teoría espacial y, en particular, de los estudios urbanos. Sus libros han examinado la ciudad latinoamericana en literatura y cultura, así como las identidades nacionales y transnacionales en los cines de la región. Sus publicaciones incluyen: *City Fictions: Language, Body and Spanish American Urban Space* (2007), *Politics of Architecture in Contemporary Argentine Cinema* (2017) y *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America*, co-editado con Richard Young (2010).

Geoffrey Kantaris

Profesor en la Facultad de Idiomas de la Universidad de Cambridge y Fellow de St Catharine's College, ambas entidades del Reino Unido. Fue director del Centro de Estudios Latinoamericanos en Cambridge (2005-2010) y es editor de la revista *Bulletin of Latin American Research*. Además, ha publicado diversos artículos y ensayos sobre cine urbano contemporáneo de Argentina, Colombia y México, es autor del libro *The Subversive Psyche* (1996) y editor de *Latin American Popular Culture: Politics, Media, Affect* (2013).



Clara Kriger

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como docente y coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. También es docente de IFSA-Butler University y de la Universidad Torcuato Di Tella, ambas entidades ubicadas en Buenos Aires. En la actualidad dirige un proyecto de investigación sobre estudios de públicos en el cine clásico argentino. Fue presidenta en dos oportunidades de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Ha escrito capítulos, artículos y ensayos en libros y revistas especializadas, y es autora de *Cine y Peronismo: El estado en Escena* (2009), y compiladora de *Imágenes y públicos del cine argentino clásico* (2018) y *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (2019).

Véronique Pugibet

Docente e investigadora en la Universidad París-Sorbonne, es miembro del CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques, composante Arts visuels, de la misma universidad) y del GRIMH (Groupe de Réflexion sur l'Image dans le Monde Hispanique). En el marco de sus investigaciones, trabaja en torno a las imágenes y representaciones de la alteridad (cuerpo, culturas populares y género), vigentes en los libros de texto y en el cine, sobre todo en el cine mexicano.



Héctor Quiroz Rothe

Urbanista e historiador de la UNAM y doctor en Geografía por la Universidad de París III. Es miembro en México del Sistema Nacional de Investigadores desde 2006 y, desde 2004, es profesor de tiempo completo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en donde también fue coordinador editorial y coordinador del Posgrado en Urbanismo. En su trabajo académico combina la docencia e investigación en las líneas de historia y teoría de la ciudad y el urbanismo contemporáneo en México. Además, ha sido responsable de proyectos de investigación financiados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología en México, la Agencia Española de Cooperación Internacional y los programas de apoyo a la investigación de la UNAM y es socio fundador del Instituto Mexicano de Urbanismo A. C., del Colegio de Urbanistas de la Ciudad de México, del Laboratorio Hábitat social, participación y género de la UNAM y de Exploradores de la ciudad A. C. Entre sus publicaciones recientes destacan *Aproximaciones a la historia del urbanismo popular* (2014 y 2016), *Ciudad compacta: del concepto a la práctica* (2015) e *Infancia y vejez. Los extremos de la vida en la ciudad* (2018). También se ha desempeñado como realizador de material audiovisual.

Fernando Resende

Profesor de Estudios de Medios del Programa de Posgrado en Comunicación del Departamento de Medios y Estudios Culturales y coordinador del Programa de Posgrado en Comunicación (PPGCOM/UFF) de la Universidad Federal Fluminense (UFF). Además, es profesor de la Cátedra João Guimarães Rosa de Estudios Culturales y Comunicación en Brasil por parte de la Universidad de Tubinga. Se ha desempeñado como coordinador del Laboratorio de Experimentación e Investigación de Narrativas de los Medios [lan],



coordinador local del Proyecto de Culturas Literarias del Sur Global en la Universidad de Tubinga y es coordinador local del Doctorado Conjunto Erasmus Mundus-Estudios Culturales en Interzonas Literarias (UFF/Bérgamo/Tubinga/Perpiñán/Delhi). Es investigador con productividad en investigación (PQ) del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CONPQ) con énfasis en teoría y estudios de Comunicación y Periodismo, y trabaja principalmente en los siguientes temas: periodismo, discurso, narrativas, cultura, comunicación, alteridad, conflicto y Medio Oriente.

Luis Rosero Amaya

Estudió Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Cursó estudios de maestría en la Universidad de Tubinga, en donde se especializó en cine documental latinoamericano y teoría de la cultura. Actualmente es becario del grupo de investigación “Entangled Temporalities in the Global South” en la Universidad de Tubinga y escribe su tesis de doctorado sobre temporalidades en el cine contemporáneo de Latinoamérica.

Paul Julian Smith

Es miembro de la Academia Británica, ha sido durante diez años profesor Distinguido del Programa de Culturas Latinoamericanas e Ibéricas en el Centro de Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Anteriormente, durante 19 años, fue profesor de español en la Universidad de Cambridge en el Reino Unido, donde obtuvo su doctorado. Ha sido profesor visitante en diez universidades, incluyendo Stanford, NYU, y Carlos III en Madrid. Es autor de 22 libros (traducidos al español, chino y turco) y de más de cien



artículos académicos. Fue colaborador habitual de *Sight & Sound*, la revista mensual del Instituto Británico de Cine, y durante diez años fue columnista de *Film Quarterly*, publicado por la University of California Press. Sus libros más recientes son *Spanish Lessons: Cinema and Television in Contemporary Spain* (2017), *Queer Mexico: Cinema and Television since 2000* (2017), *Spanish and Latin American Television Drama: Genre and Format Translation* (2018), y *Multiplatform Media in Mexico: Growth and Change Since 2010* (2019).

Sebastian Thies

Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Tubinga. Sus áreas de investigación son la literatura y el cine latinoamericanos, estudios sobre exilio y diáspora, políticas de identidad y estudios urbanos. Actualmente dirige el programa de posgrado “Entangled Temporalities in the Global South” en la misma universidad y está preparando una monografía sobre temporalidad y comunidad en el cine documental de las Américas.

Sara Vakili

Es candidata a doctora por la Universidad de Tubinga donde trabaja sobre los íconos *queers* en el cine y la literatura desde San Sebastián hasta Maulana Rumi. Durante sus estudios de maestría en la misma universidad trabajó sobre la importancia y el papel de la metáfora en la obra de Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Antes de llegar a Tubinga, estudió Bellas Artes en la Universidad de San Francisco, donde comenzó a trabajar arte *queer* y estudios de género. El trabajo de Vakili está particularmente interesado en la intersección entre arte, cuerpo y espiritualidad.



Cine y megalópolis

aproximaciones a la
ciudad latinoamericana
desde el cine urbano

nolis
nolis
nolis
nolis
nolis
nolis

Editado por la Coordinación Editorial
de la Facultad de Arquitectura, UNAM.
Se utilizaron las tipografías
Lato y Faustina