



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

**CIUDAD Y ESPACIO URBANO EN EL ÚLTIMO
CINE IBEROAMERICANO (2000 - 2015)**

ANDREA FRANCO SALGADO

TESIS DOCTORAL

2017

DIRECTOR: JOSÉ M^a PAZ GAGO, DEPARTAMENTO DE LETRAS

RD 1393/2007 - LENGUA, TEXTO Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han acompañado a lo largo de esta investigación aportando ideas e información valiosa. Mi agradecimiento para todas ellas. Merece especial atención el equipo de ‘redfundamentos’ (Arquitectura y Universidad en Iberoamérica) por darme la oportunidad de gestionar el proyecto sobre cine, arquitectura y ciudad que dio origen a este trabajo.

Agradezco a mi tutor, Chema Paz Gago, su paciencia y consejos a la hora de orientarme por los derroteros por los que me llevó esta tesis hasta que encontró su camino. Y a quienes han contribuido con sus opiniones y bibliografía, o me han ayudado a conseguir películas difíciles de encontrar (Santos Díaz, Miguel Blanco Hortas, Toni D'Angela (La Furia Umana / CAMIRA –Cinema and Moving Image Research Assembly), Francesco Duverger, Alberto Anglade, Jaime Pena (Centro Galego de Artes da Imaxe / Filmoteca de Galicia), Cristina Sánchez, Ramón Gutiérrez, Nicolas Tixier (Cinémathèque de Grenoble), Charlotte Chadwick, Victoria Franco, Ramón Martul, Raquel Schefer).

A Vanesa Veira, cuya ayuda fue indispensable en los últimos días, los más difíciles.

A mi madre, porque siempre estuvo ahí, y a mi padre, porque me enseñó a entender las ciudades.

**CIUDAD Y ESPACIO URBANO EN EL ÚLTIMO
CINE IBEROAMERICANO (2000 - 2015)**

RESUMEN	11
ABSTRACT	13
PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN	15
1.1. JUSTIFICACIÓN	17
1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS	23
1.3. METODOLOGÍA	27
1.4. ESTRUCTURA	31
SEGUNDA PARTE: EL ESPACIO URBANO Y EL CINE	35
2.1. EL ESCENARIO URBANO.....	37
2.2. EL CINE Y LA CIUDAD. FUNDAMENTOS TEÓRICOS.....	47
TERCERA PARTE: EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE	57

CUARTA PARTE: FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO	79
4.1. LA POSTMETRÓPOLIS:	83
<i>Días extraños</i> , de Juan Sebastián Quebrada (2015)	
<i>Los muertos</i> , de Santiago Mohar (2014)	
4.2. ARQUITECTURA Y CULTURA DEL MIEDO	97
<i>Sonidos de barrio y Doña Clara</i> , de Kleber Mendonça Filho (2012-2016)	
<i>Una semana solos</i> , de Celina Murga (2007)	
<i>Historia del miedo</i> , de Benjamin Naishtat (2014)	
4.3. URBANISMO ESPONTÁNEO	129
<i>Elefante blanco</i> , de Pablo Trapero (2012)	
<i>Estrellas</i> , de Federico León y Marcos Martínez (2007)	
4.4. LA CIUDAD FRAGMENTADA:	141
<i>Avenida Brasilia formosa y Un lugar al sol</i> , de Gabriel Mascaro (2009– 2010)	
4.5. PAISAJES SOBRECONSTRUIDOS	153
<i>Jean Gentil</i> , de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán (2010)	
<i>El abismo plateado</i> , de Karim Aïnouz (2011)	
4.6. LA HERENCIA COLONIAL:	163
<i>Zona sur</i> , de Juan Carlos Valdivia	

QUINTA PARTE: ESPACIOS DE IDENTIDAD..... 171

5.1. ESPACIO TRANSNACIONAL Y TERRITORIOS FRONTERIZOS: ... 173

El futuro perfecto, de Nele Wohlatz (2016)

Terras, de Maya Da-Rin (2009)

Copacabana, de Martin Rejtman (2006)

5.2. IDENTIDAD DILUIDA EN LA NO CIUDAD..... 199

Invierno, de Alberto Fuguet (2015)

SEXTA PARTE: ELEGÍAS URBANAS211

6.1. ESPAÑA Y PORTUGAL, UNA PENÍNSULA EN RUINAS 213

El futuro, de Luis López Carrasco (2013)

País de todo a cien, de Pablo Llorca (2014)

Ruinas, de Manuel Mozos (2009)

N-VI, de Pela del Álamo (2012)

En el cuarto de Vanda y Juventud en marcha, de Pedro Costa (2000 -
2006)

6.2. LA DECADENCIA DE LAS VIEJAS UTOPIÁS 249

6.2.1. BRASÍLIA: PARAÍSO (PERDIDO) 249

A idade da pedra, de Ana Vaz (2013)

Brasília, de Cao Guimarães (2011)

6.2.2. EL SUEÑO CUBANO	263
<i>La obra del siglo</i> , de Carlos Machado Quintela (2015)	
SEPTIMA PARTE: CONCLUSIONES.....	269
7. CONCLUSIONES.....	271
OCTAVA PARTE: ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA	285
8.1. ANEXOS	287
8.1.1. ANEXO I: FILMOGEOGRAFÍA	287
8.1.2. ANEXO II: SINOPSIS Y FICHAS TÉCNICAS	289
8.1.3. ANEXO III: FILMOGRAFÍAS.....	303
8.1.4. ANEXO IV:INDICE DE TRABAJOS CITADOS	317
8.2. BIBLIOGRAFÍA.....	321

Mirad, por favor, con detenimiento a las ciudades reales.

Y mientras miráis, también podríais escuchar,

quedaros un rato y pensar en lo que véis.

Jane Jacobs

Vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía.

Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio.

Marc Augé

La ciudad del cineasta no es ni la del urbanista ni la del arquitecto.

Jean-Louis Comolli

El cine es, antes que nada, y sobre todo, un pensador de la ciudad.

David B. Clarke y Marcus A. Doel

RESUMEN

Esta investigación analiza el espacio urbano a través del cine iberoamericano contemporáneo. Fenómenos urbanos, tipologías de ciudad o realidades que suceden en los márgenes de las ciudades son estudiados aquí a partir de la visión de los cineastas del nuevo milenio.

El motivo principal parte de la constatación de que la bibliografía reciente sobre cine y espacio urbano apenas menciona las ciudades de Iberoamérica (España, Portugal y América Latina), principalmente debido a la hegemonía de las cinematografías de Estados Unidos, Europa y Asia. Solo en los últimos años, como consecuencia de una nueva efervescencia creativa que surge de las leyes de fomento del audiovisual, entre otros factores, la filmografía iberoamericana empieza a formar parte de los estudios sobre cine y ciudad.

Esta tesis emplea una metodología comparativa que combina elementos de la Historia del Cine, la Teoría y la Historia del Urbanismo, la Historia de la Arquitectura, la Filosofía, la Antropología y la Sociología, para analizar las últimas transformaciones ocurridas en las ciudades y en sus límites tal y como las revelan las películas.

ABTRACT

This research proposes analyses the urban space through contemporary Iberoamerican cinema. Urban phenomena, typologies of cities and the different realities happening in the margins, are studied here under the vision of the filmmakers of the new millenium.

The motivation for this purpose lies in the confirmation that the recent bibliography on cinema and urban space, barely mentions the Iberoamerican cities (from Spain, Portugal and Latin America), mainly due to the traditional hegemony of US, European and Asian productions. Only in the last years, following a new effervescence of filmmakers arising from the new audiovisual laws –among other factors-, Iberoamerican filmography starts to be present within the studies of city and film.

This thesis uses a comparative methodology coming from the History of Cinema, Urban History and Theory, History of Architecture, Philosophy, Antropology and Sociology, to analyze the last transformations occurred in the cities and their limits as appeared in the movies.

I

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN

La relación entre el cine y la ciudad es una relación histórica y recíproca que comienza con la propia aparición del cinematógrafo, en 1895, coincidiendo en el tiempo con el desarrollo industrial de los grandes centros urbanos. Si algo tenían en común las metrópolis, que bullían con la llegada de los trenes, las fábricas y el vapor, y la nueva imagen fotográfica, era el movimiento.

A lo largo del siglo XX el cine continuó reflejando los cambios que se producían en el paisaje de las ciudades: la efervescencia atropellada de Moscú, Berlín o Manhattan en las primeras sinfonías urbanas; la miseria de las calles italianas del cine neorrealista (*Ladrón de bicicletas*¹, de Vittorio de Sica, 1948); los escenarios devastados en el “cine de ruinas” (*Alemania Año Cero*², de Roberto Rossellini, 1945; *Berlín Express*, de Jacques Tourneur, 1948; *Mujeres de la noche*³, de Kenji Mizoguchi, 1948); la tristeza de las ciudades industriales, como el Nottingham de *Sábado noche, domingo mañana*⁴, de Karel Reisz (1960); la llegada del Movimiento Moderno y el Estilo Internacional (*El proceso*⁵, de Orson Welles, 1962; *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, 1963, *Playtime*, de Jacques Tati,

1 *Ladri di biciclette.*

2 *Germania Anno Zero.*

3 *Yoru no onnatachi.*

4 *Saturday night and Sunday morning.*

5 *The Trial.*

INTRODUCCIÓN

1967); las lejanas periferias europeas (*Gente prefabricada*⁶, de Béla Tarr, 1982) y españolas, de las que el cine “quinqui” es su mejor documento; o los delirios de la posmodernidad en filmes como *Blade Runner*, de Ridley Scott, 1982; *Brazil*, de Terry Gilliam, 1985 o *Los amantes del Pont Neuf*⁷, de Leos Carax, 1991.

Hoy, los fenómenos urbanos contemporáneos, como el crecimiento desbordante de las grandes ciudades, la especulación inmobiliaria, la proliferación de los barrios amurallados, o la pérdida de identidad y de los lugares de memoria por la globalización y la *regeneración* urbanística, entre otros, continúan reflejándose en el cine, en clave de ficción, documental o híbrida, de modo que el análisis del espacio urbano a través de los textos filmicos continúa siendo una fuente documental y una metodología de estudio pertinente, y así se argumentará a lo largo de esta tesis.

Los estudios sobre cine y ciudad (Aitken y Zonn, 1994; Clarke, 1997; Barber, 2002; Shiel y Fitzmaurice, 2003; Webber y Wilson, 2007) han eludido hasta hace muy poco el espacio urbano iberoamericano, principalmente debido a la hegemonía histórica del cine norteamericano, europeo y, en menor medida, asiático.

6 *Panelkapcsolat.*

7 *Les Amants du Pont Neuf.*

INTRODUCCIÓN

En los últimos años el cine iberoamericano empieza a ser objeto de análisis gracias a la efervescencia creativa que surge de las leyes de fomento del audiovisual que se promulgan en Latinoamérica en los años noventa, aunque no entrarían en vigor hasta inicios del nuevo milenio. A estas leyes hay que sumar los nuevos foros de creación y coproducción internacionales (tales como el programa Ibermedia, el CACAI⁸ o los laboratorios impulsados desde los mercados de los festivales para poner en contacto a cineastas emergentes con productores extranjeros).

La tecnología digital ha sido otro de los principales factores para que, a ambos lados del Atlántico, de pronto haya sido asequible hacer cine, al abaratare los costes de revelado, procesamiento y montaje que suponían los formatos analógicos.

En Latinoamérica la labor de las cinematecas nacionales, los apoyos estatales cada vez mayores al sector audiovisual, y la proliferación de los festivales, junto con la posibilidad de formarse en escuelas de Europa y Estados Unidos, ha dado lugar a una interesante generación de creadores entre los que destacan los argentinos Mariano Llinás, Lucrecia Martel, Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Matías Piñeiro, Celina Murga o Pablo Trapero; los mexicanos Nicolás Pereda, Alfonso Cuarón, Amat Escalante o Carlos Reygadas; los

8 Conferencia de Autores Cinematográficos y Audiovisuales de Iberoamérica.

brasileños Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro, Cao Guimarães, Karim Aïnouz o Marcelo Gomes; los cubanos Pavel Giroud o Carlos Machado Quintela; la paraguaya Paz Encina; o los chilenos Pablo Larraín, Sebastián Silva, Matías Bize, Sebastián Lelio, Andrés Wood o Alicia Scherson; muchos de los cuales han capturado en sus películas las transformaciones urbanas del nuevo milenio

Esta tesis analiza los fenómenos urbanos en Latinoamérica y en la Península Ibérica (a través del cine de Pedro Costa, en Portugal, y de los jóvenes cineastas que han documentado los cambios en el paisaje español), con el objeto de contribuir, a partir de filmografía iberoamericana, a los estudios sobre cine y espacio urbano –el término *Iberoamérica* utilizado únicamente como marco geográfico para referir al conjunto de América Latina, España y Portugal.

Si durante la modernidad la ciudad se relacionaba con la alienación y la incomunicación de un individuo que ya no es capaz de establecer vínculos emocionales en el entorno hostil de los nuevos centros urbanos, como afirmaban Georg Simmel, Walter Benjamin, Louis Wirth o Siegfried Kracauer –ideas que en el cine reflejarían filmes como *El proceso*⁹, de Orson Welles (1962); *El fuego fatuo*¹⁰, de Louis Malle (1963); *El eclipse*¹¹, de Michelangelo Antonioni (1962) o *Un hombre que duerme*¹², de Bernard Queysanne (1974)-, en la postmodernidad y

9 *The Trial*.

10 *Le feu follet*.

11 *L'eclisse*.

12 *Un homme qui dort*.

INTRODUCCIÓN

en la sobremodernidad (*surmodernité*), que diría Marc Augé (2000), los protagonistas, como las ciudades, parecen el resultado del fracaso de ese mundo, los hijos urbanos de los sistemas capitalistas, más solos, más infelices, más marginales, más *otros*, como los personajes de las películas de Tsai Ming Liang.

Se constatará que es en el paisaje de las ciudades donde se revelan de forma más clara los cambios que atraviesa una sociedad, del mismo modo que, en palabras de Angela Prysthon, el cine es el medio que tal vez “revele de modo mais imediato, mais visível esse movimento rumo a uma urbanidade híbrida, periférica e tão peculiarmente cosmopolita” (2006: 2).

Algunos investigadores, como Pedro Adrián Zuluaga, sostienen que en el nuevo milenio el cine latinoamericano eminentemente urbano de los años noventa, tiende ahora a desplazarse hacia el interior de los países, hacia zonas tradicionalmente ignoradas por el audiovisual –espacios liminales, ciudades pequeñas, aldeas...- “para enfocar formas de vida amenazadas, plantear las tensiones entre modernidad y tradición y, si se quiere, dejar un registro ante la inminente desaparición de paisajes culturales enteros” (2015: 160). Es el caso de algunos de los filmes del argentino Lisandro Alonso, la paraguaya Paz Encina, la ecuatoriana Alexandra Cuesta, los mexicanos Nicolás Pereda y Carlos Reygadas, o los brasileños Marcelo Gomes y Karim Aïnouz.

Esta investigación, por tanto, tratará de rastrear la relación que une hoy al cine con la ciudad cuando el cine parece haber dejado de ser urbano, y cuando las

INTRODUCCIÓN

ciudades han dejado de ser ciudades y asemejan, cada vez más, meros espacios contruidos: paisajes banales, impersonales, globalizados, estandarizados o genéricos. La tendencia, en el mundo entero, apunta hacia la homogeneización del espacio urbano. En este contexto, las distintas cinematografías luchan continuamente por demostrar su identidad.

1.2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Los objetivos principales de este trabajo serán, por tanto:

- a) Analizar una serie de largometrajes y cortometrajes iberoamericanos desde la perspectiva del espacio urbano. La ciudad, que evoluciona de forma paralela con el medio cinematográfico, sigue siendo un espejo de la sociedad de nuestro tiempo.
- b) Identificar, a partir de una serie de textos canónicos, los fenómenos urbanos contemporáneos presentes en las ciudades iberoamericanas tal y como aparecen reflejados en el cine.
- c) Contribuir, a partir de filmografía iberoamericana, a los estudios sobre cine y ciudad, o cine y espacio urbano, enfocados a menudo en el análisis de las producciones europeas, norteamericanas y asiáticas.
- d) La puesta en valor de una serie de producciones cinematográficas cuya calidad artística ha sido ya avalada por su trayectoria en los certámenes más prestigiosos pero que no han trascendido lo suficiente

INTRODUCCIÓN

o que permanecen incluso invisibles; en parte debido a que en nuestro país, la exhibición continúa privilegiando el cine comercial.

A lo largo de este trabajo se tratarán de demostrar las siguientes hipótesis:

a) La ciudad del cine es un elemento operativo para analizar los cambios que experimenta una sociedad. Lo que muestran las películas seleccionadas para este estudio, se corresponde con una realidad urbana determinada.

b) Las ciudades iberoamericanas experimentan los mismos fenómenos que otras ciudades de Europa, Asia o Estados Unidos, y las teorías que surgen en el marco de los estudios críticos urbanos, son extrapolables al contexto de Iberoamérica.

c) Los estudios sobre cine dedicados al espacio urbano han analizado principalmente las producciones estadounidenses, europeas y asiáticas, cinematografías tradicionalmente hegemónicas. El análisis del espacio urbano en el cine iberoamericano es un campo de estudio que solo ha empezado a despertar el interés de los investigadores en los últimos años.

INTRODUCCIÓN

d) Esta nueva generación de cineastas surge a raíz de las nuevas políticas de fomento del audiovisual –tales como el programa Ibermedia, que desde su creación en 1998, ha otorgado financiación a 636 coproducciones iberoamericanas¹³-, y por el acceso a nuevas tecnologías que facilitan la creación y abaratan los costes de producción. Como ocurre en muchas otras regiones, en Iberoamérica hoy se hace más cine que hace quince años, por lo que es objeto, cada vez más, de un mayor número de estudios.

13 Cifras del site <http://programaibermedia.com> a fecha de octubre de 2016.

1.3. METODOLOGÍA

Esta investigación analiza la ciudad y el espacio urbano a través del cine iberoamericano del nuevo milenio, para lo cual se ha empleado una metodología interdisciplinar que combina elementos de la Historia y la Teoría del Urbanismo, la Historia del Cine, la Crítica de Cine, los Estudios Críticos Urbanos, la Historia de la Arquitectura, la Filosofía, la Sociología, la Antropología y la Semiótica.

A través de un enfoque comparatista, se explican los fundamentos teóricos de los distintos fenómenos urbanos y las tipologías de ciudad, para después encontrar sus signos y huellas en los textos filmicos de los últimos dieciséis años, es decir, el ultimísimo cine iberoamericano. Es en este cine reciente donde podemos observar la ciudad real contemporánea y los fenómenos que suceden en sus límites.

En una de las principales recopilaciones en lengua española sobre teoría urbana contemporánea –*Lo urbano en 20 autores contemporáneos*–, Ángel Martín Ramos (2004) advierte de la dificultad de una teoría urbanística actual debido a la propia complejidad del fenómeno urbano y de las múltiples perspectivas (geográfica, cultural, sociológica, estructural...) con que puede ser estudiado, razón por la cual las aportaciones existentes han ido apareciendo de forma aislada en campos tan dispares como la filosofía, la antropología, la semiología, y

evidentemente, el urbanismo.

La selección de fenómenos que vertebran este estudio responde, por tanto, a dos criterios principales:

- Aportaciones de teóricos e historiadores del urbanismo iberoamericano: Antonio Bonet Correa, Ramón Gutiérrez, Francisco de Solano, Marina Waisman, Juan Carlos Pérgolis y Francesc Muñoz.
- Aportaciones de teóricos e historiadores de otras nacionalidades y de otras disciplinas cuyos análisis se pueden extrapolar al contexto de Iberoamérica: Henri Lefebvre, Edward Soja, Mike Davis, David Harvey, Rem Koolhaas, Michael Sorkin, Peter Marcuse, Nan Ellin,.

El profesor y crítico de cine Carlos Losilla, defiende a lo largo de su obra¹⁴ que la historia (del cine) no se puede interpretar de forma lineal y cronológica, como si los distintos periodos y movimientos hubiesen sucedido consecutivamente; en su lugar, el *relato* del cine sería una constelación a la manera de Walter Benjamin, una corriente de flujos de ida y vuelta, de influencias, contaminaciones y mutaciones que no comienzan ni terminan en un momento concreto, sino que suceden y se repiten una y otra vez de forma cíclica.

14 *En tránsito: Berlín-París-Hollywood* (2009); *Flujos de la melancolía: de la historia al relato del cine* (2011); *La invención de la modernidad, o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* (2012).

También Gérard Imbert articula su investigación *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, como un relato no sucesivo de “rupturas, cortes, deslizamientos ... dentro de la máxima ambivalencia” (2010: 15).

Stephen Barber, en la misma línea, afirma que “la historia del cine tan solo comprende una variante de lo que sería una historia múltiple y universal de la imagen potencial, de la misma manera que cada ciudad no representa más que una variante única y momentánea de los procesos inexorables que conforman las transformaciones urbanas” (2002: 14 y 15).

Es probable que lo mismo haya sucedido con los centros urbanos. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las ciudades ya no evolucionan, mutan, explica Françoise Choay¹⁵ (1994); la historia de las ciudades, desde su industrialización en adelante, ya no se puede interpretar de forma consecutiva, como si las distintas etapas que experimenta cada una de ella se correspondiese con un punto en una línea de tiempo; lo que sucede en una ciudad hoy sucederá en otra cincuenta años más tarde. En ocasiones las ciudades han tenido que realizar *tabula rasa* y comenzar a construir o reconstruir su espacio, a definir o redefinir su lugar. Es posible teorizar sobre un fenómeno urbano y situarlo en un lugar concreto, pero este surgirá de forma repentina en otro punto del planeta décadas después. “La

15 “Lo que se ha producido en el curso de algo más de un siglo no es una trivial evolución, sino una mutación, enmascarada por la permanencia de las palabras y de los topónimos” (Choay, 1994: 61).

INTRODUCCIÓN

ciudad ... solo sobrevivirá en forma de fragmentos”, afirma Choay (1994: 72), y qué es el cine sino un conjunto infinito de fragmentos que se despliegan a 24 fotogramas por segundo.

Teniendo en cuenta, por tanto, que los fenómenos urbanos aquí presentados no han sucedido de forma cronológica en un único lugar, la estructura que se propone no debe interpretarse en sentido estricto, sino como mesetas o ventanas, como dirían Deleuze y Guattari, que se asoman a la ciudad del cine.

La selección de las películas que ilustran estas teorías pretende ser representativa del fenómeno en cuestión, por un lado, y, por otro, poner en valor un conjunto de producciones cuyo valor artístico y cinematográfico viene avalado por su paso por los festivales de cine de mayor prestigio, aunque a menudo no hayan sido estrenadas oficialmente en España y permanezcan invisibles; a lo sumo han tenido un escaso y periférico recorrido¹⁶.

16 “España es el país europeo con mayor demanda de cine iberoamericano y el que mayor número de coproducciones genera, pero ofrece un panorama general de estrenos ... que se desvela limitado, parcial cuando menos, escaso o incluso marginal”, Yáñez, J. (2008), “Deudas con Iberoamérica”, en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº4, Atlas de Cine Iberoamericano, p. 10, Septiembre 2008.

1.4. ESTRUCTURA

Este estudio parte de una aproximación al concepto de ciudad y de espacio urbano a partir de las contribuciones de urbanistas y filósofos y de su reflejo a través del cine. Se propone a continuación un recorrido por la literatura científica más reciente sobre este tema: desde la “ciudad simultánea” de los orígenes, como la denomina Darío Villanueva (2015), a la “ciudad cinemática” de David B. Clarke (1997) y Braga y da Costa (2002), el “espacio cinemático” de la ciudad (Aitken y Zonn, 1994), el espacio urbano como cuerpo (Barber, 2006), la naturaleza transitoria que comparten el cine y la ciudad (Webber y Wilson, 2008), la “cinematografización” de la sociedad, según Lipovetsky y Serroy (2009), el concepto de “*cinematicity*” de Clarke y Doel (2016), mi propio concepto de “cine como forma de vida” (Franco, 2017) y otros contagios entre cine y ciudad (Shiel y Fitzmaurice, 2001; 2003; Koeck, 2010).

A esta tipología de la ciudad en el cine le sigue una reflexión histórico-teórica sobre el urbanismo en Iberoamérica, sustentada sobre la obra de urbanistas e historiadores como Ramón Gutiérrez (1983), Francisco de Solano (1992), Bonet Correa (1991), Marina Waisman (1995) o Juan Carlos Pérgolis (2005), e ilustrada con ejemplos paradigmáticos del cine clásico y moderno que reflejan las distintas etapas de las ciudades hasta finales del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

En la cuarta parte, utilizando como base teórica un conjunto de textos canónicos de los estudios críticos urbanos, se identifican a través del último cine iberoamericano algunos de los fenómenos urbanos más representativos de nuestro tiempo: la postmetrópolis de Edward W. Soja (2008), la arquitectura y la cultura del miedo según Nan Ellin (1997) y Mike Davis (1998; 2006), el concepto de *urbanización* de Francesc Muñoz (2008), las ciudades miseria (Davis, 2007)... así como las nuevas tipologías de ciudad –la ciudad “a-geográfica” (Sorkin, 2004), la ciudad fragmentada (Pérgolis, 2005), la ciudad compartimentada (Marcuse, 1995), etc.

Se estudian asimismo otros sucesos urbanos que aun careciendo de la condición de fenómeno, son manifestaciones del espacio urbano y de sus formas de habitar, como por ejemplo la cualidad transnacional o transcultural de determinados centros urbanos; la arquitectura provisoria de los territorios fronterizos; las ciudades sobreconstruidas; la decadencia de las viejas utopías, con Brasilia como caso paradigmático; la proliferación de los no-lugares (Augé, 2002) y de los espacios basura (Koolhaas, 2002); la pérdida de memoria e identidad que conllevan los procesos de regeneración urbanística; o el paisaje de ruinas que la crisis financiera y la explosión de la burbuja inmobiliaria han dejado en la Península Ibérica.

INTRODUCCIÓN

Al final del recorrido por esta *filmogeografía* del suceso urbano en Iberoamérica, se aportan las conclusiones extraídas del análisis de las películas seleccionadas y la confirmación de las tesis e hipótesis anunciadas en la introducción.

II

SEGUNDA PARTE: EL ESPACIO URBANO Y EL CINE

2.1. EL ESCENARIO URBANO

Antes de profundizar en el tema de esta investigación, que analiza los fenómenos urbanos tal y como aparecen representados o documentados en el cine iberoamericano contemporáneo, se presentan las aproximaciones al concepto de *espacio y fenómeno urbano* realizadas por urbanistas, geógrafos y filósofos de la ciudad, algunos de los cuales se han referido al cine en sus teorías.

En el desarrollo urbano occidental, la idea de *ciudad* heredada de los planteamientos grecorromanos, se mantendría hasta el Renacimiento, momento en que la disminución de las hostilidades bélicas permitió el derribo de las murallas y el surgimiento de espacios cívicos más amplios que se recuperan por primera vez desde la época clásica. La idea vitrubiana, reconsiderada por los tratadistas renacentistas, situaba al poblamiento urbano dentro de un recinto amurallado en un lugar apropiado climatológica y geográficamente.

Entre la Edad Media y el siglo XIX, la identidad de la ciudad no experimentará cambios drásticos en su estructura y peculiaridades: ciudades comerciales, catedralicias, conventuales, imperiales, defensivas, mineras, universitarias, residenciales. Ciudades de estuario, ciudades marítimas. Ciudades de peregrinación...

Solo la revolución industrial traerá consigo las primeras grandes

transformaciones por el avance del transporte, las comunicaciones y el desarrollo de materiales como el acero, el vidrio y el hormigón, que darán lugar a una densificación urbana en altura.

Le mecanización del campo y los éxodos rurales incrementan la población de las ciudades, que se expanden hacia fuera, vacían sus centros y crean nuevos focos urbanos¹⁷. Mejora la agricultura, la industria y los servicios, disminuye la tasa de mortalidad... La ciudad ya no es una unidad claramente definida, por lo que empiezan a surgir otros términos con los que referirse a “lo urbano”, diría Henri Lefebvre; “aglomeraciones urbanas, productos urbanos, artefactos urbanos, sucesos urbanos” (Martín Ramos, 2004: 8).

Si la noción de ciudad es cada vez más difusa, el espacio urbano plantea menos dudas, en cuanto a que se limita al espacio urbanizado para la vida social. El espacio urbano, explica Marina Waisman, define la forma de la ciudad, “el orden urbano, la subdivisión del territorio, el carácter de los recorridos –forma, ritmo, orientación-, la escala horizontal o vertical” (Waisman, 1995: 28).

Dado que establece el orden, la división, la forma y el ritmo urbano, a menudo los historiadores y filósofos han denunciado la tiranía del planeamiento de las ciudades modernas al impedir su evolución orgánica en función de las necesidades de los habitantes. Lefebvre fue uno de los autores más críticos con el

17 La población mundial pasa de 1000 millones en 1800, a 6000 millones en el año 2000.

urbanismo, y a lo largo de sus obras¹⁸ afirmó repetidamente que cualquier espacio es siempre un espacio político en la medida en que su organización responde siempre a una lucha de poderes:

la gran ciudad, monstruosa, tentacular, es siempre ciudad política. Constituye el medio más favorable para ejercer un poder autoritario. En este medio, predominan la organización y la superorganización. ... Entre el orden, difícilmente soportable, y el caos, siempre amenazante, el poder, cualquiera que sea, pero sobre todo el estatal, optará siempre por el orden.

... Hasta que se pruebe lo contrario, lo urbano no ha carecido nunca de cierto aspecto represivo que proviene de lo que en él se esconde, y de la resolución de mantener escondidos los dramas, las violencias latentes, la muerte y los acontecimientos cotidianos

(Lefebvre, 1976 : 98, 126 y 127).

18 *El derecho a la ciudad* [1968] (1978); *La revolución urbana* [1970] (1976); *La producción del espacio* [1974] (2013).

*El proceso*¹⁹, de Orson Welles (1962), basada en la obra homónima de Franz Kafka, ilustra de forma muy clara esa convivencia entre el orden y el caos que los poderes tratan de dominar. En la superficie, el racionalismo que comienza a proliferar en la Europa de posguerra se relaciona con el mundo impersonal y compartimentado de las viviendas y las oficinas, mientras por el subsuelo discurre un laberinto burocrático de suciedad y desorden entre montañas de archivadores por las que el protagonista, interpretado por Anthony Perkins, se enreda a lo largo de una trama alucinada.

O *El Rey de Nueva York*²⁰, de Abel Ferrara (1990), ciudad del inframundo, universo habitual del cineasta; un Manhattan nocturno de espacios lúgubres y subterráneos, refugio de lo más abyecto de la sociedad, foco de adicciones, cadáveres y corrupción.

Pero tal vez sea Los Ángeles la ciudad más “monstruosa y tentacular”, y en multitud de películas, sus circunvalaciones imposibles anuncian la inmensa red de flujos y conexiones siempre imparable que, como su cuadrícula, se extiende hacia el infinito entre hileras interminables de postes de comunicación difuminados en la nube de polución.

A través de su crítica de la modernidad, Lefebvre sostenía que el espacio urbano había sido arrasado por la industria y por el racionalismo de Estado,

19 *The Trial*.

20 *King of New York*.

desplazando a los obreros hacia las periferias, privándoles de su derecho a la ciudad²¹, organizando y jerarquizando las avenidas y aumentando su tamaño para transmitir su ideología de poder.

Son muchos los filmes que reflejan el largo camino a casa de los trabajadores del extrarradio hasta el centro de las ciudades. Una “banalidad visual”, escribe Barber, que “difería de aquellos únicos y eufóricos accesos al centro de la ciudad en los filmes urbanos de finales de los años veinte (2002: 58).

En *El empleo*²², de Ermanno Olmi (1961), un joven de la periferia de Milán se somete a un arduo proceso de selección en una empresa de la ciudad – una escena similar sucede años después en *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1966)-. Una vez que consigue el puesto, pasará a formar parte de los empleados alienados que cada mañana emprenden el camino en tren desde su *case a ballatoio*²³ o *di ringhiera*²⁴. Su escaso sueldo apenas le dará para tomar un café, por lo que la ciudad, modernizándose al Estilo Internacional, es para él un espacio negado y prohibitivo al otro lado de las ventanas.

La modernidad llenará las ciudades de escaparates de acuerdo con la nueva dinámica de consumo que define a la nueva ciudad; este intercambio comercial, como afirma Georg Simmel, engendra una exposición, un espectáculo que se

21 Expresión que da título a uno de sus ensayos, *Le droit à la ville* (1968).

22 *Il posto*.

23 *Ballatoio*, del latín *ballatorium*, alteración de *vallatorium*, de *vallare*: vallar, cercar, fortificar.

24 *Ringhiera*: barandilla.

EL ESPACIO URBANO Y EL CINE

manifiesta a través de los muestrarios y las vitrinas (Simmel citado por Althabe, 1994: 71).

En su ensayo *Las grandes urbes y la vida del espíritu*, escrito en 1903, Simmel ya mencionaba la “rápida aglomeración de imágenes cambiantes”; las “impresiones que se imponen”. Al ciudadano, afirma, “se le ofrecen desde todos lados estímulos, intereses, rellenos de tiempo y consciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios” (1986: 260).



Londres en *Nice Time*, de Claude Goretta y Alain Tanner (1957)



Il posto, de Ermanno Olmi (1961)



Los Angeles en *The savage eye*, de Joseph Strick (1960)

Nice Time, de Claude Goretta y Alain Tanner (1957), sinfonía del *free cinema* que recoge el ambiente de un sábado noche en el londinense Picadilly Circus, es una muestra de esa sociedad urbana de posguerra deseosa de diversión,

hipnotizada por los neones, el cine, los musicales, los vendedores callejeros y la publicidad sexual. Es *la nueva pobreza en el corazón de la abundancia* que denunciaban los situacionistas, esa masa de trabajadores a los que las máquinas han eliminado tiempo de trabajo en detrimento de un nuevo tiempo de ocio que les quita tiempo vital para participar del espectáculo de consumo que la ciudad moderna despliega en sus calles.

En la postmodernidad será la propia ciudad la que se convierta en objeto de espectáculo, la ciudad como un parque temático (Sorkin, 2004) del que Las Vegas será su mayor paradigma, el muestrario monstruoso de los hitos de las grandes ciudades del mundo; una ciudad simulacro, *simcity* (Soja, 2008), aquella que en el cine encuentra su más desolador retrato en *The World*²⁵, de Jia Zhang-ké (2004).



The World (2004)

25 *Shijie*.

La tiranía del espacio que propugnaba la visión marxista de Lefebvre irá reduciéndose a medida que la propia idea de ciudad se vaya desintegrando. Hoy, la mayor parte de los geógrafos y urbanistas coinciden en que la ciudad actual es un sistema desordenado: un *collage* (Rowe, 1981), un hojaldre (García Vázquez, 2004), una ciudad fragmentada (Pérgolis, 2005), un palimpsesto (Harvey, 2000), una ciudad compartimentada (Marcuse, 1995) o incluso un carnaval de máscaras (Gutiérrez, 1982: 43) en el que se yuxtaponen múltiples retazos incoherentes, estratos de historia que reflejan los aciertos y fracasos de cada generación. Cualidades, todas ellas, específicamente postmodernas, lejos del planteamiento lineal y sin fisuras de la visión anterior; la ciudad, ahora, tiende hacia el “descentramiento” (Waisman, 1995), hacia la “indefinición” (Harvey, 1998), hacia un tipo de ciudad que es “pura semiótica, ... que juega con el tráfico de significados” y que como la publicidad, se basa tan solo en la imagería (Sorkin, 2004: 12).

A lo largo de su ensayo, *La condición de la posmodernidad*, David Harvey afirma que no es posible entender una ciudad sino como una construcción de capas de realidad y fantasía que se superponen y complementan; en la ciudad “el hecho y la imaginación *deben* fusionarse inevitablemente” (1998: 18).

El desarrollo de las comunicaciones y el transporte llevan a este mismo autor a señalar una “compresión del espacio-tiempo” (Harvey, 1990) en las nuevas dinámicas urbanas; el cine, añade, por su propia ontología, es el máximo

representante de esta nueva situación.

Si establecemos un paralelismo entre el cine y la vida en la ciudad, en un espacio urbano fragmentado solo el transporte es capaz de conectar cada una de sus partes y centros, de la misma manera que en el cine el montaje relaciona cada una de las escenas para conseguir una cohesión narrativa y espacial, aun cuando los espacios estén en realidad alejados entre sí. Este efecto es lo que Lev Kuleshov denominó “geografía creativa” o “paisaje artificial”, una técnica de edición que consiste en enlazar planos de diferentes localizaciones para crear un espacio nuevo en la película. *El Proceso*, de Orson Welles (1962), es un buen ejemplo de esa geografía creativa, mostrando un plano-contraplano imposible que enfrenta las oficinas racionalistas con una catedral flanqueada por estatuas colosales; si bien, en poco tiempo, la postmodernidad y su tendencia al *collage*, defendida entre otros por Robert Venturi, convertirían este tipo de escenarios eclécticos en una realidad de las ciudades contemporáneas.



Plano y contraplano de *El proceso* (1962)

2.2. EL CINE Y LA CIUDAD. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

La relación que une al cine con la ciudad se remonta a los orígenes del cinematógrafo, que surge en el mismo momento en que los centros urbanos se desarrollan a nivel industrial. Autores como Darío Villanueva hablan de una *ciudad simultánea* para referirse a esta coincidencia que marca el punto de partida de la larga tradición de influencias recíprocas entre el cine y la ciudad: “La concentración de la muchedumbre en su seno [el de la ciudad], junto al frenesí de sus desplazamientos y al dinamismo inagotable de los sucesos ... parece reclamar un modo de representación exactamente coincidente”; es decir, un medio móvil, vívido, dinámico y capaz de integrar “las dimensiones de lo espacial y lo temporal” (2015: 12).

Las principales metrópolis del mundo, con sus ferrocarriles, automóviles y fábricas a pleno rendimiento, parecían hablar el mismo idioma que este nuevo invento con “vocación nómada”, como dice Carlos Losilla, que lleva a los hermanos Lumière de ciudad en ciudad a presentar la buena nueva. “El cine ha sido, desde su nacimiento, un arte inequívocamente urbano” (2009: 10 y 11).

Será precisamente la sinfonía urbana la primera forma de hacer cine en consolidarse como género cinematográfico: el documento musicalizado de la vida en la ciudad, caracterizado por el dinamismo tanto del montaje como de los

movimientos humanos y mecánicos –“mouvement de mouvements”, escribe Jean Louis Comolli-. Además de los clásicos de Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Jean Vigo²⁶, Searer y Strand, o Alberto Cavalcanti, también Iberoamérica tuvo sus sinfonías: *São Paulo, sinfonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig (1929); *Douro, faina fluvial*, de Manoel de Oliveira (1931); y más tardíamente *Buenos Aires*, de David José Kohon (1958); *Rapsodia en Bogotá*, de José María Arzuaga (1963) o *A Valparaíso*, de Joris Ivens (1963).

A medida que el lenguaje cinematográfico se va sofisticando la ciudad vuelve a adquirir una importancia clave en el recién surgido cine de gánsters en filmes como *El enemigo público*²⁷, de William Wellman (1931), o *Scarface, el terror del Hampa*²⁸, de Howard Hawks (1932); y posteriormente en el cine negro en películas como *Perversidad*²⁹, de Fritz Lang (1945); *La ciudad desnuda*³⁰, de Jules Dassin (1948) o *Dos hombres en Manhattan*³¹, de Jean-Pierre Melville (1959).

La ciudad, en ambos géneros, representa el lugar sin ley, el foco de pecado y perdición, de corrupción y delincuencia, en consonancia con la visión de

26 Sobre *A propósito de Niza (À propos de Nice, 1930)*, Comolli escribe : “filmer, revient à casser la carapace qui recouvre les images, à écorcher la couche de routine qui banalise les signes et les rend indifférents” (1994 : 20); la mirada del cine sobre la ciudad, especialmente a través del montaje, revela mutliud de significados imperceptibles o ajenos a la realidad urbana o a la forma en que el ciudadano se relaciona con ella.

27 *The public Enemy*.

28 *Scarface*.

29 *Scarlet Street*.

30 *The Naked City*.

31 *Deux hommes à Manhattan*.

Rousseau según la cual el hombre nace bueno y es corrompido por el entorno. El campo, por el contrario, se asocia con la moral, los valores tradicionales, la familia. *Amanecer*³² (1927), de F.W. Murnau, es el gran clásico de la dicotomía campo-ciudad como representaciones respectivas del bien y del mal.

Estos arquetipos urbanos en el cine irán desapareciendo a partir de los años sesenta, cuando los códigos narrativos comienzan a invertirse o a desintegrarse en el marco de la modernidad y en el contexto de un escenario postindustrial (Murphet, 1998; Siegel, 2003) en el que las ciudades, como sus habitantes, ven diluirse sus significados e identidades. Ejemplos de paisajes decadentes aparecen desde Rimini (*La primera noche de quietud*³³, de Valerio Zurlini, 1972) hasta Nueva York (en los filmes de Willian Friedkin: *The French Connection*, 1971, o *Cruising*, 1981), pasando por Toronto (*Videodrome*, de David Cronenberg, 1983) o los valles de California (*One Way Boogie Woogie*, de James Benning, 1977).

Los estudios sobre cine y arquitectura han suscitado un enorme interés por parte de teóricos e historiadores que han analizado la arquitectura *en* el cine y *para* el cine desde el punto de vista de la dirección artística y el diseño de producción (Gorostiza, 2008; Neumann (ed.), 1996; Albrecht, 2000).

El análisis del espacio urbano en el cine, sin embargo, ha tardado más tiempo en consolidarse como línea de investigación, en concreto, el espacio

32 *Sunrise*.

33 *La prima notte di quiete*.

urbano como una entidad propia en el desarrollo narrativo del film, la ciudad como paisaje emocional y no como mero contexto y telón de fondo, un escenario capaz de dialogar con un estado de ánimo.

El espectador del siglo XXI es un espectador menos inocente, más experimentado y crítico. Ha aprendido a leer una imagen y es capaz, a menudo, de ver en la ciudad, no solo un escenario urbano, sino un paisaje en el que se revelan una serie de implicaciones sociales, históricas y políticas. Así, por ejemplo, el París de las películas de Philippe Garrel es un espacio gris y monótono en consonancia con el desencanto de los personajes y sus derivas urbanas tras el fracaso de la revolución del 68 –*J'entends plus la guitare* (1991); *Los amantes habituales*³⁴ (2005); *La frontera del alba* (2008)³⁵.

En su obra *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Stephen Barber establece un paralelismo entre la ciudad y el cuerpo humano, entendidos como un organismo vivo capaz de absorber y reflejar las convulsiones históricas y sociales, nutriéndose de los acontecimientos del siglo XX a medida que el medio cinematográfico se va sofisticando. Cuerpo y ciudad aparecen aquí como “escenarios visuales, vitales e interconectados ... en momentos de agitación y de experimentación” (2006: 7)³⁶.

34 *Les amants réguliers*.

35 *La frontière de l'aube*.

36 Rosario Pavia cita al arquitecto, pintor y escultor Francesco di Giorgio Martini, quien en el siglo XV afirmaba que la ciudad “no a un miembro, sino a todo el cuerpo debe tener semejanza, porque como una parte a la parte, así el conjunto al conjunto debe ser equiparado”, en Martín Ramos, A. (ed) (2004: 105).

Barber se centra en el cine europeo y japonés y traza una cronología urbana y cinematográfica que va desde los orígenes de la “ciudad filmica”, donde el cuerpo humano es todavía un espectro gesticulante (tal y como aparece en los filmes de los hermanos Lumière, Louis Le Prince o los hermanos Skladanowsky); a la ciudad digital del cine contemporáneo, donde el espacio urbano se ha diluido y desvirtuado hasta el límite y donde las referencias históricas han sido borradas de las ciudades.

Otra perspectiva interesante es la que invierte el punto de vista para investigar, no ya de qué manera el cine representa o documenta el espacio urbano, sino cómo el espacio urbano surge en la propia película o existe incluso gracias a ella. Así, podemos hablar del espacio cinemático de la ciudad (Aitken y Zonn, 1994) o de la ciudad cinemática (*cinematic city*) (Clarke, 1997), concepto que vuelve sobre el “*screenscape*” acuñado por Jean Baudrillard (1986) para referirse a un paisaje propio de la pantalla, capaz de imponerse sobre el paisaje de la ciudad (*cityscape*).

La noción de *cinematic city* va derivando después hacia una idea más radical que fusiona definitivamente el cine y la ciudad; el concepto de *cinematicity* (Clarke y Doel, 2016), inspirado en las teorías de Gilles Deleuze, sugiere que las características de la ciudad son indisociables de la ontología del cine, pues ambos son lugares de *movimiento en el tiempo*: “The earliest cinematic (and pre-cinematic) animated images were movement-images ... a reproduction

of the motion and agitation of cityscapes –movement in space marked time-. ... Modern industrial cities functioned as captivating centers of great motion and commotion (2016: 6).

Braga y Da Costa (2002) también hablan de la *ciudad cinematográfica* para referirse a la ciudad imaginada por el cine; una ciudad hecha de significados culturales y de imágenes escogidas, llena de referencias a las “ciudades reales” y cuya principal característica es el movimiento y la compresión del espacio-tiempo (Harvey, 1990).

Shiel y Fitzmaurice (2001; 2003), por su parte, investigan la forma en que el cine ha influido en el aspecto de las ciudades, tanto a nivel estructural y morfológico como identitario; y, a la inversa, cómo la ciudad ha inspirado durante más de un siglo, historias cinematográficas genuinamente urbanas, tesis que sostiene también este trabajo en el contexto del espacio urbano iberoamericano.

En los últimos años, los estudios empiezan a investigar el papel de la ciudad a la luz de la globalización y las nuevas tecnologías, fenómenos que han transformado las ciudades, a sus ciudadanos, y evidentemente, la visión de los cineastas sobre ellas. En *Cities in Transition: The moving image and the modern metropolis* Webber y Wilson (2008) argumentan que el tránsito y la transición se erigen como el elemento común a la ciudad moderna y postmoderna y a los nuevos medios digitales. Uno de los cambios de paradigma en la nueva ciudad cinematográfica, afirma Thomas Elsaesser, es el paso de una ciudad del hábitat a una

ciudad del transporte y de la transmisión: “a shift from habitation to transportation ... of simultaneity and telepresence” (2008: 98).

El tiempo presente parece hablar cada vez más un lenguaje cinematográfico hecho de velocidad y secuencias de tiempo que los individuos deben *editar* para poder comprender la narrativa del espacio urbano. En su ensayo *Cine-Montage: The Spatial Editing of Urban Space*, Richard Koeck propone el término *cinemantics* para hablar de la semántica de la ciudad que maneja el ciudadano para leer el texto urbano de la arquitectura y el urbanismo (2010: 213). Pero con frecuencia, los signos de la ciudad no se corresponden con la realidad que se supone significan –*Dos o tres cosas que yo sé de ella*³⁷, de Jean Luc Godard (1967), denuncia el conflicto que supone para el ciudadano tratar de entender una ciudad que se reescribe permanentemente, como París en ese momento, alterando el significado original de los espacios y elementos urbanos. “Cómo es realmente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué tiene o qué esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido”, escribe Calvino en *Las ciudades invisibles* (1972).

Frente a la nueva condición de la ciudad y las imágenes surgen fenómenos como la “cinematografización de la vida social” (*cinematisation of social life*), apuntada por Lipovetsky y Serroy (2009) e impulsada por la multiplicación de las pantallas que hacen del mundo entero una pantalla global derivada de la pantalla

37 *Deux ou trois choses que je sais d'elle.*

cinematográfica original.

Esta “vida social” (*social life*) específicamente urbana, nos remite, por otra parte, al clásico concepto de Louis Wirth, “urbanismo como forma de vida” (*urbanism as a way of life*), que ya en la primera mitad del siglo pasado advertía el individualismo incipiente y la ruptura de las relaciones interpersonales provocados por la vida en la ciudad: “the relative absence of intimate personal acquaintanceship, the segmentalization of urban relations, which are largely anonymous, superficial, and transitory” (1938: 1).

A partir de Wirth y su idea de la pérdida de conexiones humanas en un entorno urbano, y combinando su constructo con la cinematografización social de Lipovetsky y Serroy (2009), propongo el concepto de cine como forma de vida (*cinema as a way of life*) para explicar una forma de socialización que, debido a la mediatización, ha sustituido el contacto directo por la visualización del otro a través de distintos dispositivos electrónicos. Surge así una nueva interactividad que ya no es directa, sino cinemática y virtual, proyectando nuestras imágenes para los demás y recibiendo a su vez sus proyecciones. Vivimos cinemáticamente, en un mundo veloz y siempre iluminado, que pasa ante nosotros como imágenes en movimiento. Películas como *La vida en vídeo*³⁸ (Atom Egoyan, 1987); *El vídeo*

38 *Family Viewing*.

*de Benny*³⁹ (Michael Haneke, 1992); *Her* (Spike Jonze, 2013) o *La visita*⁴⁰, de M. Night Shyamalan (2015) reflejan este fenómeno.

La principal diferencia con el constructo acuñado por Lipovetsky y Serroy es que el cine como forma de vida no es una tendencia, como sí lo era la cinematografización social, sino un comportamiento paulatinamente aprehendido por la sociedad⁴¹.

Este concepto lleva implícita la capacidad de la sociedad de absorber y adquirir las tendencias que el cine y los medios ponen de manifiesto. Harvey señalaba a este respecto que la acumulación de imágenes con que nos proveen el cine y la televisión da lugar a simulacros contruidos que sustituyen al espacio urbano real: “images [are transformed] into material simulacra in the form of built environments, events and spectacles ... which become in many respects indistinguishable from the originals” (1989: 289-90). El mundo, por tanto, tal y como lo percibimos hoy, es una mezcla de imágenes reales e imaginarias, actuales o recordadas, de la ciudad en la que vivimos y de la ciudad virtual de los medios de comunicación.

En el cine esta idea aparece reflejada en numerosas películas cuyos personajes transitan por escenarios de ficción que se terminan mezclando con la

39 *Benny's Video*.

40 *The Visit*.

41 Sobre esta idea ver mi artículo ‘Edward Soja's Postmetropolis. A contemporary urban phenomena as seen in Latin American Cinema’, *Journal of Urban Cultural Studies*, 4:1.

propia vida y generando extrañas dimensiones de conciencia, como *Synechdoque New York*, de Charlie Kaufman (2008), y la fusión alucinada de la realidad y el teatro en un simulacro de Nueva York construido por un dramaturgo para representar su obra.

III

TERCERA PARTE: EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.

REFLEJOS EN EL CINE

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Las ciudades de la España medieval, bajo la influencia árabe, estaban constreñidas por sus murallas, eran en general estrechas y angostas, desordenadas y laberínticas, y se encontraban a menudo encaramadas sobre lomas.

En el siglo XVI, con Madrid recién nombrada Villa y Corte, se arreglan caminos, calzadas, puentes, canales, acueductos y otras obras públicas. En esta época, Valencia y Barcelona, ciudades tradicionalmente hegemónicas durante la Baja Edad Media, pasan a un segundo plano mientras las ciudades del interior emprenden un desarrollo basado en la trama de la ciudad clásica grecorromana y en el Renacimiento italiano.

Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem (1956), muestra el neoclasicismo de ciudades castellanas como Cuenca, Palencia o Logroño, que en aquella época se habían llenado de soportales y edificios rectangulares.



Calle Mayor, de Juan Antonio Bardem (1956),

“el escaparate de las vanidades individuales y colectivas” de la ciudad (Bonet Correa, 1991: 64).

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE

En esta época, de acuerdo con el historiador Antonio Bonet Correa:

El ideal es el de una ciudad menos concentrada que la medieval ... se derriban voladizos, se alinean calles y se abren plazas. Se destruyen viejos edificios o se ponen nuevas fachadas a los que se juzgan pasados de moda. ... Solo los puertos del Norte (Santander, Laredo, San Vicente de la Barquera...) y en el Sur, Sevilla –única rival de la Corte-, se impondrían como centros comerciales a escala internacional (1991: 40).

Durante el reinado de los Reyes Católicos, pasando por Carlos V y hasta el fin de la monarquía de Felipe II, España destaca como el país del mundo con mayor actividad urbanizadora, tanto en la Península como en las colonias de América.

En 1573 Felipe II firma las *Ordenanzas de Descubrimiento, Nuevas poblaciones y pacificaciones*, que estarían vigentes durante más de dos siglos. En ese momento las nuevas poblaciones que se fundan en España empiezan a incorporar los trazados ortogonales de calles rectilíneas que ya se habían ensayado en América (inspiradas a su vez por las ciudades del mundo clásico). Bonet Correa destaca el caso particular de Puerto Real, en la bahía de Cádiz, definida de acuerdo a las necesidades náuticas de la Corona, configurando una ciudad marítima en damero con una gran plaza abierta al mar.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

La crisis del siglo XVII (debida a las guerras, las migraciones a las colonias, las epidemias de peste y la expulsión de los moriscos) paraliza el desarrollo de las ciudades y frena el apogeo de las fábricas e industrias incipientes. Solo “los centros de primer orden sobrevivieron ocultando sus problemas bajo la máscara barroca; la arquitectura recargada y la fiesta serían formas de encubrir el decaimiento de los ánimos, ... paliar la miseria de los pobres e intentar unir los contrarios” (*ibid.*: 15).

Esta España de celebración y oropel sería retratada en el cine por el gran inventor y cineasta José Val del Omar, fascinado por nuestra parafernalia ornamental y devota.



La filigrana barroca en *Fiestas cristianas / fiestas profanas* (José Val del Omar, 1934), filmada durante la Semana Santa y la Fiesta de la Primavera en Lorca, Murcia y Cartagena.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Hacia 1680 se inicia la recuperación económica gracias a la política del bastardo Don Juan José de Austria, que daría luego origen a la Ilustración Española del siglo XVIII, uno de los periodos de mayor esplendor urbanístico. Se retoma la mejora de infraestructuras, viviendas y obras públicas, se crean alamedas, edificios de beneficencia y cultura, instituciones militares e industriales, monumentos, alumbrado público, vigilancia y limpieza. Solo a partir de este momento, dice Bonet Correa, se puede hablar realmente de urbanismo y de arquitectura. “El urbanismo de la España de los Borbones en el XVIII supuso una renovación tanto en el orden material ... como en las formas cosmopolitas que se adaptaron y asimilaron desde entonces a lo español”. Del orden riguroso del clasicismo, se pasó a la espontaneidad del barroco, que “aprovechó esquinzos y quiebros, ... perspectivas pequeñas e íntimas, espacios mínimos y recoletos, ... efectos pintorescos y variados, creando una ciudad más para la delicia de diablos cojuelos que de matemáticos y geómetras euclidianos” (1991: 17 y 21). El esconce de la Catedral de Santiago que asoma en una de sus fachadas laterales, es uno de los mejores ejemplos de esos quiebros y esquinzos barrocos.

La desamortización eclesiástica del siglo XIX acarrió la demolición o el cambio de uso de un gran número de conventos que pasarían a convertirse en plazas o plazuelas; destaca el caso extraordinario del Convento de San Diego, en Alayor, Menorca, reconvertido en viviendas tipo corrala alrededor de un patio interior.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Pese a ello, poco cambiaron las ciudades españolas desde el barroco hasta finales del siglo XX; al menos, afirma Bonet Correa, “el cambio no fue estructural, sino de sustitución de estilos o de fachadas sin modificar alturas ni volúmenes” (*ibid.*: 38). Algunos ejemplos del eclecticismo de principios de siglo, asomarán en las grandes ciudades, pero no sería hasta los años de la dictadura cuando en España comenzase a derribarse el tejido centenario para modernizar el espacio urbano.



Arquitectura ecléctica de principios del siglo XX en Madrid

(*El cochecito*, de Marco Ferreri, 1960)

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

El inquilino, de José Antonio Nieves Conde (1957), refleja la especulación de los años del desarrollismo. Filmada en el período de modernización del Madrid de finales de los cincuenta, el protagonista, Fernando Fernán Gómez, trata de encontrar un apartamento para su familia porque el suyo ha recibido orden de derribo de una empresa que se hace llamar orgullosa “Destrucción y Construcción”.

El *baby boom* de los años sesenta y la llegada masiva de trabajadores que demandaban las nuevas industrias, aumentará el crecimiento de las principales provincias y dará lugar a las primeras ciudades dormitorio.



Mario Martínez (José Luis López Vázquez) localiza por fin su nuevo apartamento entre la hilera de bloques idénticos en *Duerme, duerme, mi amor*, de Francisco Regueiro (1975)

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

En el centro y sur del continente americano, el suceso urbano tan peculiar y su evolución a partir del siglo XVI, condicionada a menudo por la explotación de sus recursos, se puede enmarcar en tres etapas bien diferenciadas que hasta el siglo XIX, y coincidiendo con la independencia de las respectivas metrópolis, prepararán el escenario del siglo XXI sobre el que se construye esta investigación. Estas etapas son, según el historiador Francisco de Solano (1992):

- La ciudad de la evangelización, es decir, la ciudad colonial, trazada *ex-novo* por España o Portugal, esta última en Brasil exclusivamente.
- La ciudad barroca, entre los siglos XVI y XVII.
- La ciudad de la Ilustración, entre los siglos XVIII y XIX.

Un gran número de historiadores, afirma Solano, considera la impronta de estos tres períodos históricos como un hecho común a la ciudad latinoamericana contemporánea. Es, por tanto, la ciudad de Latinoamérica, una urbe de herencia colonial, orgullosa de su centro histórico, que irá evolucionando con la explotación ordenada de sus recursos –en muchos casos mineros, pero también agrícolas y ganaderos.

Tal evolución urbana sigue sus pautas de transformación según el devenir estilístico y las taxonomías de la ciudad europea occidental con posterioridad al

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Renacimiento del siglo XVI.

La mayor parte de los 250 núcleos urbanos fundados en los primeros setenta años de la colonización, se construyó sobre los antiguos asentamientos precolombinos, tal y como disponían las Leyes de Indias, como la Ciudad de los Reyes (Lima), elevada sobre las huacas⁴² incas; o el Zócalo mexicano, construido sobre el palacio de Moctezuma con sus mismas piedras.

A pesar del intento de muchas ciudades de borrar las señales de sus orígenes, algunos de esos primeros trazados han permanecido en forma de mestizaje hasta nuestros días, dibujando los rasgos de la ciudad contemporánea.

Las trazas urbanas de las fundaciones fueron al principio casi espontáneas, pues la ordenación cuadrangular con manzanas regulares no se alcanzaría hasta 1573. Es así como ciudades fundadas antes de esta fecha, como Veracruz (Hernán Cortés, 1519), Panamá (Pedrarias Ávila, 1519), Cartagena de Indias (Pedro de Heredia, 1533), o las ciudades cubanas fundadas por el Gobernador Diego Velázquez, poseen un carácter irregular y guardan el germen de este origen casi instintivo, al tiempo que dejan claro el acierto de la elección del primer asentamiento atendiendo a los preceptos del Consejo de Indias (1511) y a las recomendaciones de tratadistas antiguos.

Según el catedrático de Arquitectura y Urbanismo Ramón Gutiérrez, en el pensamiento urbanístico español del siglo XVI confluirán los modelos teóricos del

42 Sepulcros indios.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Renacimiento –en el diseño previo y la presencia de la plaza como punto de partida de las calles sistematizadas-; las antiguas tradiciones romanas – principalmente los preceptos de Vitrubio-; los principios de la ciudad ideal cristiana, de acuerdo con Santo Tomás y Eximénic; y, finalmente, la propia praxis fundacional en América, reelaborada y transferida a la normativa. La transferencia española en el territorio americano, añade, indicará la “voluntad de querer seguir siendo España en América” (1983: 14, 77 y 78).

Sergei Eisenstein recreó la etapa de la evangelización en su obra maestra inconclusa, *¡Que viva México!* (1930). Dividida en seis episodios⁴³ que narran las “costumbres, leyendas y modos de vida” del país desde la época prehispánica hasta la revolución (1910-1920), el segundo de ellos, “Fiesta”, relata el homenaje a la Virgen de Guadalupe. La voz del narrador relata cómo para los indígenas, esta festividad “es un recuerdo de la sangre vertida durante aquellos terribles días” en que los conquistadores arrasaron el paganismo. Luego añade, no sin cierta incredulidad, cómo “en una colina coronada por pirámides aztecas y toltecas, los españoles construyeron iglesias católicas para no cambiar el itinerario de los peregrinos que desde hace siglos llegan a los pies de dichas pirámides”.

43 Prólogo (o Calavera); Sandunga; Fiesta; Maguey; Soldadera (no filmado); Epílogo.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE



¡Que viva México! (Sergei Eisenstein, 1930)

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

Tras la evangelización da comienzo la etapa de la ciudad barroca, que se reflejará en las instituciones surgidas del logro económico y social de sus habitantes y en la opulencia de sus arquitecturas del siglo XVIII. Es el momento en que se produce la centralización administrativa, gubernamental o municipal, de justicia y religiosa.

En el ámbito residencial tiene lugar una manifestación similar que otorga a la ciudad barroca su carácter genuino a través de casonas, palacetes o mansiones señoriales, residencias de una clase administrativa o gubernamental de alto rango. Al mismo tiempo, se crea una habitación acomodada perteneciente a una clase comercial de importante poder adquisitivo. Y a continuación, la arquitectura institucional, con sus edificios suntuosos, representativos del barroco, y neoclásicos después.

A medida que la ciudad se desarrolla económicamente en los siglos XVIII y XIX, surge un paisaje urbano ajardinado, especialmente integrado en el entorno con una vegetación exuberante; la ciudad comienza a llenarse de plazas, paseos y alamedas junto a las residencias señoriales; es la ciudad de la Ilustración. La ópera prima de Matías Piñeiro, *El hombre robado* (2007), transcurre en este Buenos Aires embellecido durante la Ilustración: la ciudad de los jardines (el Rosedal de Palermo, el Jardín Botánico, el Jardín de Invierno, el Cementerio de la Recoleta); las alamedas; los bustos y esculturas; los grandes museos y edificios (el Enrique Larreta, el Museo Sarmiento); el Buenos Aires histórico y heroico.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE



El hombre robado, de Matías Piñeiro (2007)

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE

Durante estas tres etapas de expansión urbana, las tipologías de ciudad se pueden clasificar, según Gutiérrez, en:

- *Ciudades irregulares: aquellas de génesis anterior a las ordenanzas, que recogen la tradición morisca de los asentamientos de la Península: o bien aquellas de poblados mineros (Potosí, Guanajuato, Tasco, Zaruma, Santa Catalina...) que, por su movilidad continuada, daban lugar a asentamientos tipo campamento.*
- *Ciudades semirregulares: las precursoras de las ordenanzas de 1573, donde comienzan a verificarse las pautas de ordenamiento urbano con calles quebradas y rectilíneas. Es el caso de Santo Domingo, Cartagena de Indias, Quito y La Habana.*
- *Ciudades superpuestas: las que se estructuran sobre antiguos asentamientos urbanos y rurales indígenas, como Cusco y México DF.*
- *Ciudades fortificadas: aquellas condicionadas por sus murallas y fortificaciones, elementos que definirán el crecimiento caprichoso o la interrupción del trazado de las calles, como Nacimiento y Angol, en Chile; Trujillo, en México; o Santiago de Cuba.*

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE

- *Ciudades espontáneas: aquellas que nacieron sin acta explícita de fundación; ya fuera a partir de capillas, de fuertes, de haciendas, o de tambos y postas.*

(Gutiérrez, 1983: 82-85)

Ya en el siglo XX, el modelo del Barón Haussmann se instaurará en algunas ciudades latinoamericanas de la mano de urbanistas franceses contratados para modernizar el territorio, pero el proceso se llevaría a cabo sin alterar la estructura de las cuadrículas existentes, es decir, superponiéndose sobre ellas.

Como explica Marina Waisman, América Latina miraba hacia a Europa y Estados Unidos y estudiaba las obras y las ideas que llegaban a través de las revistas⁴⁴; las visitas de Le Corbusier serían determinantes para la arquitectura –la película *El hombre de al lado*, de Mariano Cohn y Gastón Duprat (2009), está rodada en la Casa Curutchet que Le Corbusier proyectó en la ciudad de La Plata-. El Movimiento Moderno tuvo sin embargo su mayor impacto en México y Brasil, aunque con la diferencia de que aquí los proyectos fueron promovidos por el Estado, mientras en Norteamérica habían sido fruto de la iniciativa privada. Así,

44 Inspiradas en la arquitectura de Londres y Nueva York, en Buenos Aires en los años sesenta se construyen obras como el Teatro Municipal de San Martín, el Instituto Torcuato di Tella, el Banco de Londres y América del Sur, o la Biblioteca Nacional.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

en Brasil, la universalidad socialista derivó hacia el nacionalismo (con Brasilia como máximo exponente); mientras que en México, se optó por el funcionalismo aplicado sobre todo a la vivienda social (Waisman, 1995: 86).



Los olvidados (Luis Buñuel, 1950)

Los olvidados, de Luis Buñuel (1950) refleja estas edificaciones funcionalistas que se estaban levantando en la periferia de la capital mexicana. Fue en México, huyendo de una España pacata y beatería, donde Buñuel encontró la libertad necesaria para realizar un cine transgresor que dibujaba los vicios y secretos de las consolidadas sociedades criollas, dando cuenta además de una faceta del país distinta al folclorismo que propugnaba en general el cine mexicano de la época.

La última fase de las ciudades en América Latina se caracterizará por el crecimiento descontrolado que en las últimas décadas del siglo XX se ha extendido por las periferias hasta desbordarlas.

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

El Perro, de Antonio Isasi-Isasmendi (1976), basada en una novela de Alberto Vázquez-Figueroa, muestra una Caracas que ya a finales de los setenta está sobreconstruida y continúa en pleno crecimiento. Grúas y socavones levantan torres de apartamentos y oficinas en un centro urbano punteado de arquitecturas modernas y todavía impolutas, mientras la favela de Petare avanza imparable por las montañas.



“Una ciudad preciosa, pero aunque desde aquí no se puede apreciar, oculto bajo la fachada de riquezas del puñado de gentes que siempre se aprovechan de una dictadura, hay un mundo de corrupción en el que los menos viven a costa de los demás en una ausencia total de libertad”. *El perro* (1976)

En pocos años el grado de ordenación de las ciudades latinoamericanas perderá rigor hasta degenerar en la metástasis que caracteriza a algunas de las grandes megalópolis del mundo actual, con Ciudad de México como paradigma en América Latina. Una “ciudad convertida en región”, afirma Michael Sorkin,

“una ciudad sin un lugar asociado a ella” (2004: 9 y 10). Es la ciudad *a-geográfica*.

Evolución morfológica

Atendiendo a la forma de la ciudad en Latinoamérica, el arquitecto e historiador Juan Carlos Pérgolis propone tres modelos sucesivos que comienzan con la llamada *ciudad continua*, la característica de los primeros asentamientos que se desarrollan durante la Colonia, conformada en la “secuencia articulada de calles y plazas, ... con una cuadrícula geométrica flexibilizada por las particularidades geográficas de cada lugar”. Aquí, la *cuadra* se erige como la “primera unidad sintáctica con significación urbana”, dentro de un “párrafo urbano”, cuya reunión “conforma el texto de la ciudad”.

En esta primera fase urbana, el “centro mantuvo su significación ... como el lugar de la ciudad, el ámbito del poder, el comercio especializado y los encuentros sociales”. Así se mantendría hasta los primeros años del Movimiento Moderno.

El crecimiento de las ciudades llevó al urbanismo moderno a cortar y reorganizar este “tejido continuo ... estableciendo áreas especializadas” que

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

impidieron que las ciudades se fragmentaran o extendieran de forma natural. Se planearon *supermanzanas*, punteadas aquí y allá por edificios aislados. Fue la transformación de una ciudad continua en una *ciudad discontinua*. Este urbanismo moderno, explica Pérgolis, no supo afrontar “las dicotomías ciudad-campo y centro-periferia, fomentando la dispersión y el descenso de la densidad de población, que crece ahora de forma horizontal”. Se pasó de las “intensas y concentradas manchas urbanas a grandes extensiones, tenuemente coloreadas en los planos, en las que se desarrolla un modo de vida *urbano*; aunque por urbano debamos entender una red de relaciones sociales y espaciales muy diferentes a las de la ciudad tradicional y aún a las de la ciudad moderna”. Al desaparecer los nexos entre las distintas zonas, se pierde la identidad urbana tradicional, y como consecuencia, “el sentido de ciudadanía y de pertenencia a la ciudad”.

El modelo predominante, finalmente, en la ciudad latinoamericana contemporánea, es el de una *ciudad fragmentada*, disuelta, quebrada: “La nueva ciudad se rompe en mil fragmentos ante un tamaño inabarcable” (Pérgolis, 2005: 32-49) con el consecuente desaprovechamiento tanto de la tierra como de los recursos económicos. El gran crítico de arquitectura Wolf Von Eckardt lo señaló en los años 60: “En la actualidad, el problema que afrontan [las ciudades] no es ... el de estar demasiado congestionadas, sino el de estar demasiado desparramadas; no el de que las densidades globales sean demasiado altas, sino el de que que son demasiado bajas. Esto causa estragos en la ecología urbana” (1972: 30).

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. REFLEJOS EN EL CINE

En Latinoamérica, como apunta Marlo Hampf, se han reproducido “modelos de desarrollo ajenos a la realidad económica, tecnológica y social de la mayoría de los países”; modelos importados de Europa y Estados Unidos que han dividido el Sur Postcolonial entre un “urbanismo espontáneo de hábitats auto-construidos en los márgenes, intersticios y áreas abandonadas y una arquitectura que se ha dedicado a la búsqueda de nichos de mercado”, especialmente a través de los conjuntos cerrados de viviendas (Hampf, 2004).

Europa y América

Para comprender los principales elementos que conformaban tradicionalmente el espacio urbano de las ciudades en Iberoamérica, acudimos al análisis de Marina Waisman sobre las diferencias entre la ciudad latinoamericana colonial y la ciudad europea medieval. La siguiente tabla trata de resumir estas divergencias:

EL URBANISMO EN IBEROAMÉRICA.
REFLEJOS EN EL CINE

CIUDAD EUROPEA	CIUDAD LATINOAMERICANA
<i>Centro</i> a partir de núcleos conceptuales: catedral, ayuntamiento, mercado...	Centro = <i>vacío urbano</i> (plaza) ⁴⁵
<i>Tejido</i> urbano a partir de edificios simbólicos	<i>Trama</i> abstracta sobre la que se colocan «objetos»
Ciudad «anclada» a elementos sólidos	Centro de gravedad cambiante
Crecimiento en <i>anillos concéntricos</i>	<i>Crecimiento ilimitado</i>
<i>Transformaciones urbanas lentas</i>	<i>Transformaciones dinámicas:</i> superposiciones, mutilaciones...
<i>Identidad estable</i>	<i>Identidad indecisa</i> que se construye día a día

El conflicto identitario que ha padecido Latinoamérica a lo largo de su historia, apenas paliado tras la Independencia, ha sido consecuencia de la suma de todos los rasgos que definen la ciudad latinoamericana, y que la diferencian de las ciudades europeas, aunque tampoco éstas son ajenas a la pérdida de identidad que sufren desde hace décadas por el turismo, las migraciones, la globalización o las políticas de regeneración urbana.

45 Waisman percibe la plaza como un vacío urbano, una concepción negativa influida por la tradición occidental que entiende el vacío como una negación y el lleno como una construcción. La tradición oriental, por el contrario, ve en el vacío una creación de espacio. Las grandes plazas que se construyeron en Latinoamérica, inspiradas en las plazas de la ciudad clásica, fueron una celebración del espacio y significaron la apertura de un lugar para la vida pública, la reunión y el intercambio. Por ello, tras la experiencia americana, indudablemente positiva, las plazas empezaron a crearse en el Viejo Mundo en cuanto se liberó de sus murallas.

IV

**CUARTA PARTE: FENÓMENOS URBANOS
CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO
DEL NUEVO MILENIO**

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Conviene advertir que cada una de las tipologías de ciudad y cada uno de los fenómenos urbanos que se mencionan a lo largo de este trabajo, no son exclusivos de una ciudad determinada, aunque sus planteamientos hayan sido inspirados o detectados en un escenario concreto. Generalmente, como apuntó Edward Soja:

Los nuevos procesos de urbanización son evidentes en todas partes si uno sabe qué es lo que tiene que mirar, pero asumen una rica diversidad de formas y expresiones cuando se localizan y sitúan en contextos geográficos particulares.

(Soja, 2008: 24)

Así, por ejemplo, una ciudad en construcción, como Recife o Santo Domingo, en pleno hiperdesarrollo urbanístico, puede contener ya elementos de una ciudad fragmentada o de una postmetrópolis. Por esta razón, los análisis que se plantean no pretenden erigirse en modelos de determinadas ciudades, sino en *visiones* de las mismas, tal y como planteaba el arquitecto García Vázquez a propósito de su ensayo sobre la *ciudad hojaldre*, como denomina a una ciudad hecha de capas y estratos. A diferencia de los antiguos modelos de ciudad, afirma, las visiones urbanas “nos remiten a formas de mirar, es decir, no tanto a *cómo es*

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

la ciudad, sino a *qué* nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma” (2004: 2).

En tanto que visiones, son múltiples y variadas, abiertas y dinámicas, y deben entenderse, no como sistemas cerrados de signos, sino como posibles lecturas *a partir de* los estudios urbanos y *a través del* cine.

Como se advirtió en la introducción, dada la complejidad del fenómeno urbano, capaz de influir sobre disciplinas tan diversas como la geografía, la antropología o la sociología, no existe todavía hoy, una teoría urbanística definitiva (Martín Ramos, 2004). La selección de los fenómenos urbanos que se analizan a continuación han sido apuntados, o bien por urbanistas iberoamericanos, o bien por autores de otras nacionalidades cuyas teorías se pueden extrapolar a los distintos contextos de Iberoamérica.

Las películas que componen cada capítulo, por su parte, reflejan a menudo más de un fenómeno, por lo que su análisis a la luz de un hecho particular no debe entenderse como representativo de un único suceso, opuesto a los demás. Así por ejemplo, *Copacabana*, de Martín Rejtman (2006), se propone como territorio fronterizo y espacio transnacional, pero también podría ilustrar la reflexión sobre el urbanismo espontáneo.

4.1. LA POSTMETRÓPOLIS:

DÍAS EXTRAÑOS, de Juan Sebastián Quebrada (2015)

LOS MUERTOS, de Santiago Mohar (2014)

Las ciudades contemporáneas están atravesando veloces procesos de transformación urbana provocados por factores diversos que incluyen el avance de las comunicaciones y las tecnologías de la información, la globalización, los nuevos flujos de capital que dependen de la red de ciudades globales (Sassen, 1999), el crecimiento de la población y la consecuente hiperurbanización o suburbanización, la expansión de asentamientos irregulares hacia el exterior, etc. En este contexto, en las ciudades desarrolladas los paisajes se estandarizan –se *urbanalizan*, dice Francesc Muñoz (2008)-, y el modelo de la ciudad capitalista se reproduce a lo largo de la geografía mundial. Las ciudades pierden sus referencias históricas, sus arquitecturas vernáculas, sus materiales y estilos tradicionales, y se modernizan siguiendo un patrón estándar de ciudad pujante.

En medio de esta dinámica de construir y destruir en periodos de tiempo cada vez más cortos dictados por las fluctuaciones del mercado inmobiliario, desaparecen los lugares de memoria que garantizan la identidad y el patrimonio de las ciudades y de los habitantes.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

En las últimas décadas, la globalización ha unificado el aspecto de los principales centros urbanos del mundo, que se han llenado con las mismas franquicias internacionales. Ya sea Nueva York, Madrid, Shanghai, París o Milán, alrededor de sus arterias comerciales permanecen en pie algunos hitos del pasado (edificios religiosos o institucionales, monumentos históricos), pero la percepción en todas ellas, es la de un tipo de escenario urbano cuya nueva y única función es el consumo.

Muchos investigadores han identificado las distintas transformaciones urbanas de las últimas décadas: en su teoría sobre la ciudad fragmentada, Juan Carlos Pégolis (2005) explica la ruptura en la continuidad del tejido urbano; Peter Marcuse (1995) habla de una ciudad compartimentada con todo tipo de fronteras físicas o invisibles; Manuel Castells (1995) y Saskia Sassen (1999) hablan de una ciudad dual en donde coexisten, aunque rara vez conviven, la ciudad postindustrial pujante y próspera, y la ciudad industrial moribunda del extrarradio.

“La ficción, la fragmentación, el *collage* y el eclecticismo, inmersos en un sentido de lo efímero y el caos ... dominan las prácticas actuales en la arquitectura y el diseño urbano”, afirma Harvey (1998: 118).

Después de estos últimos procesos urbanos, en lo que supone “la última etapa en la geohistoria del espacio urbano”, surge la “postmetrópolis”, una tipología de ciudad propuesta por Edward Soja (2008: 20).

Este último proceso, afirma Soja, ha sido el más dramático desde la

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

aparición, hace más de dos siglos, de la ciudad industrial capitalista; es el producto, además, de la última de las grandes reestructuraciones urbanas generadas por una crisis.

Una postmetrópolis es una urbe que ha sufrido una desterritorialización y una reterritorialización, afirma. En la postmetrópolis, las sucesivas reformas y transformaciones no parten de *tabula rasa* alguna, y en su lugar se han ido levantando junto a las construcciones precedentes o por encima de ellas, de modo que “su metamorfosis es aún parcial e incompleta, y siempre llevará consigo restos de los espacios urbanos previos” (Soja, 2008: 218).

Su impacto, por otro lado, no solo se limita al paisaje, sino que ha condicionado cada una de las facetas de los ciudadanos de un modo mucho mayor que ningún otro proceso que haya tenido lugar en ningún otro período (Soja, 2008: 217-18).

Una postmetrópolis es una ciudad sin límites, inabarcable, de contornos difusos. No permite cartografiar lo que antes estaba perfectamente delimitado como centro urbano y como periferia; es polinuclear y policéntrica. En una ciudad como esta, parece casi imposible pretender encontrar lazos entre sus habitantes, ni físicos ni emocionales (Soja, 2008: 217-18 y 330). “Para que una ciudad sea un lugar adecuado para vivir”, había advertido Aristóteles, “debe ser tan grande que abarque todas sus funciones, pero no tanto que las obstaculice” (en von Eckardt, 1967: 26).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Entre las características de la postmetrópolis Soja menciona su condición de *cosmópolis*, una ciudad-región globalizada y culturalmente heterogénea; como cosmópolis es también *exópolis*, porque crece hacia fuera y por la influencia y dependencia del exterior en una época de globalización; contiene partes de una ciudad simulacro (una *sim-city*), un parque temático. En su expansión ilimitada, la suburbanización ya no es solo un término geográfico, sino un modo de vida relacionado a menudo con el vehículo privado y el chalet individual. Esta *suburbia* (O. Muller; Fishman; Jackson; citados por Soja) “es el producto de la búsqueda de las utopías burguesas en la frontera de las malas hierbas” (2008: 340 y 355), cuando la ciudad se ha convertido en un lugar indeseable para vivir.

La teoría de la postmetrópolis fue aplicada por Soja al caso particular de Los Ángeles, pero advirtió que sus características eran extrapolables a muchos otros contextos:

lo que ha ocurrido en Los Angeles también puede observarse en Peoria, Scuthorpe, Belo Horizonte y Kaohsiung, con variadas intensidades seguro, y nunca exactamente de la misma manera. Los nuevos procesos de urbanización son evidentes en todas partes si uno sabe qué es lo que tiene que mirar, pero asumen una rica diversidad de formas y expresiones cuando se localizan y sitúan en contextos geográficos particulares.

(Soja, 2008: 24)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Si tenemos en cuenta el crecimiento experimentado por gran parte de las ciudades en Latinoamérica en las últimas décadas, la posibilidad de una postmetrópolis latinoamericana parece bastante probable. Soja menciona Belo Horizonte, capital del estado brasileño de Minas Gerais, pero São Paulo y Ciudad de México –sendas megalópolis-, o Buenos Aires o Caracas, que como Los Ángeles, se han ido construyendo a base de sucesivas oleadas de inmigrantes, bien podrían figurar en esa lista, o al menos, revelar ya indicios de postmetrópolis propiamente dichas.

Afirma Pierre Sorlin, que a menudo el cine clásico, o bien reflejaba una idea de lo urbano (tráfico, ruido, ir y venir de peatones, diversión, trabajo, perdición); o bien la síntesis de una ciudad concreta a partir de una serie de emblemas (2001). Pensemos, por ejemplo, en el prólogo de *Los Olvidados*, de Luis Buñuel (1950), que anuncia el drama que se esconde detrás de la hermosa fachada de “las grandes ciudades modernas: Nueva York, París, Londres” a través de estampas muy reconocibles de las mismas –el skyline de Manhattan, la torre Eiffel y el London Bridge-, hasta llegar a México, “la gran ciudad moderna”, que no escapa a la regla, dice el narrador ante las imágenes del Palacio Nacional y la Catedral Metropolitana.

El cine moderno empieza a despersonalizar los escenarios urbanos, a omitir las referencias explícitas para situar las historias en ciudades anónimas,

como en *El eclipse*⁴⁶ (1962) o en *Blow-up*⁴⁷ (1966), de Michelangelo Antonioni. En este periodo, los personajes se encuentran a menudo dislocados y desorientados, sufren problemas de comunicación y caminan por ciudades sin referentes, experimentando una psicogeografía urbana del desencanto.

Ante la nueva realidad fragmentada y cambiante de muchas ciudades, una tendencia importante del cine contemporáneo opta por desdibujar el espacio urbano de lugares muy reconocibles y presentes en el imaginario colectivo, eliminando sus principales referencias y monumentos y dejando tan solo una insinuación de la ciudad, apenas una mención. Como si fueran restos de las ciudades que conocimos, intuiciones donde poco o nada sugiere en la imagen que pueda tratarse de alguna ciudad específica. Las figuras y los paisajes se vuelven acuosos, la vida es efímera y vertiginosa, y espacios urbanos específicos devienen espacios urbanos cualesquiera. El director de fotografía Christopher Doyle es uno de los representantes de esta tendencia de la ciudad evanescente y diluida, tal y como sugieren películas como *Chungking Express* (1994) y *Ángeles Caídos*⁴⁸ (1995), de Wong Kar-Wai; o *Paranoid Park*, de Gus Van Sant (2007). “En el cine

46 *L'eclisse*.

47 “*Blow Up* relata un día en la vida de un londinense, pero Londres no aparece en la película. Ya desde el principio se nos transporta a diversos barrios anónimos con edificios de muchas plantas recién erigidos. ¿Dónde nos han llevado? A ninguna parte y a cualquiera. El protagonista va a menudo de un sitio a otro, pero resulta imposible reconocer un itinerario preciso. Mientras se nos ofrecen vistazos de barrios urbanos sin identificar, autobuses y camiones cruzan nuestro campo visual, evitando que señalemos con total precisión algún sitio reconocible. Vemos largas hileras de casas de ladrillo, edificios de colores, vastos solares: con toda seguridad es una ciudad, pero es más una dispersión de elementos urbanos que un lugar definido” (Sorlin, 2001: 27).

48 *Duo luo tian shi* (*Fallen Angels*).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

de autor de hoy” –afirma Gérard Imbert- “la ciudad es cada vez menos un entorno neutro que acompaña y realiza las andanzas del sujeto, y más un agente narrativo activo que ... desvía a los personajes de su recorrido y los abre a la alteridad” (2010: 256).

La tendencia es similar en Latinoamérica, y a propósito de la película chilena *Play*, de Alicia Scherson (2004), Rodrigo Culagovski escribía que:

La construcción de la imagen que se realiza en esta y otras películas del cine latinoamericano contemporáneo es la de una ciudad sin grandes hitos, sin espacios de extrema relevancia. Es una ciudad de pedazos, de texturas más que de puntos y líneas. Esta urbe extensa y diversificada se podría reconocer en casi cualquier otra metrópolis latinoamericana, e incluso en otras capitales tercermundistas.

(Culagovski, 2005)

Culagovski utiliza aquí el concepto de metrópolis como sinónimo de ciudad, aunque en sentido estricto, la metrópolis se sitúa en un periodo histórico muy concreto (el de las ciudades industriales de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX); con la desindustrialización llega el fin de la metrópolis, y tras ella, el Movimiento Moderno, corriente que para muchos autores (Jacobs, 1973; Von Eckardt, 1967; Choay, 1994...) supuso la muerte de la

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

ciudad. El concepto de postmetrópolis que propone Edward Soja, se construye sobre el cadáver aún fresco de la ciudad moderna, pero también, como sugiere su nombre, de lo que queda todavía de la antigua metrópolis.

Aldo Rossi contaba en sus memorias su predilección por los fragmentos en la arquitectura de la ciudad: “Una mañana, al pasar en *vaporetto* por el Canal Grande, alguien me señaló de repente la columna de Filarete y el callejón del Duca, y las pobres casas construidas sobre los restos de lo que debería haber sido el ambicioso palacio del señor milanés. Me gusta contemplar esta columna y su basamento, esta columna que es un principio y un fin. Documento o reliquia del tiempo ... un símbolo de la arquitectura devorada por la vida que la rodea. He vuelto a ver la columna de Filarete en las ruinas romanas de Budapest, en la transformación de algunos anfiteatros, pero, ante todo, como fragmento posible de mil diferentes construcciones” (1984: 18).

***Días Extraños*, de Juan Sebastián Quebrada (2015)**

La ópera prima de Juan Sebastián Quebrada (2015) sucede en una extraña Buenos Aires, mencionada a lo sumo dos veces; ciudad hecha de restos, sepultada por nuevas construcciones que devoran la vieja ciudad o se superponen sobre ella en una metamorfosis parcial e incompleta que acarrea restos de los espacios urbanos previos, decía Soja (2008: 218).

En esta ciudad demasiado reescrita, hasta el punto de resultar ilegible, el *graffiti* aparece como paradigma del palimpsesto urbano, la metáfora más visible de las capas y estratos de la arquitectura y el urbanismo. Lefebvre hablaba de ello en *La Revolución Urbana*: “La ciudad se escribe en las paredes, en las calles. Pero este escrito nunca se acaba. Es un libro que no se termina y que contiene muchas páginas blancas o desgarradas. Solo es un borrador garabateado más que escrito” (1976: 127). Las calles de *Días Extraños* gritan desde las paredes, como en *Los Hongos*, film colombiano de Óscar Ruíz Navia (2014) en el que Cali se convierte en un lienzo desde el que los personajes advierten que nunca más guardarán silencio.

Rodada en zonas viejas de la ciudad, industriales y apartadas⁴⁹, Quebrada reconoce que este espacio urbano es lo opuesto a lo que podría encontrar en su Bogotá natal, donde “no hay casi nada viejo”, o donde “lo más viejo sería

49 En los barrios de La Boca y Constitución, aunque la película evita mencionarlos.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

pintoresco”. El objetivo era resaltar la imperfección y la suciedad como alternativa a la pátina que habitualmente ha caracterizado al cine colombiano, al que le faltaba “un poco de mugre”⁵⁰.



Días Extraños, de Juan Sebastián Quebrada (2015)

Película vagabunda, en *Días Extraños*, una pareja de jóvenes colombianos sale a las calles porteñas a explorar sus días y sus noches en busca de emociones fuertes. La película muestra sus caminos, que a veces se cruzan y a veces se separan. Como afirma Imbert, la ciudad del cine contemporáneo es un lugar de *des-encuentro* más que de encuentro (2010: 256), idea que acompaña tanto la

50 Quebrada, J.S. (2015), “Juan Sebastián Quebrada. Días extraños. BAFICI 2015” [entrevista realizada por Franky, J.P.], 2/6/2015. Consultada en enero de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PyOjMn7YE2U>

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

relación tormentosa de los personajes, como el propio montaje del film, que alterna en varias secuencias los caminos separados que él y ella emprenden por la ciudad, trayectos que ya no tienen nada de deriva ni de paseo y que más bien parecen embestidas furiosas hacia las calles.



Días Extraños, de Juan Sebastián Quebrada (2015)

Como postmetrópolis culturalmente heterogénea y globalizada, Buenos Aires es aquí solo un espacio abstracto sin rastro de lo argentino o de argentinos. En su lugar, colombianos, chinos, uruguayos o paraguayos coexisten en una ciudad fragmentada con una identidad en disolución; son los habitantes de la nueva *cosmópolis*.

***Los Muertos*, de Santiago Mohar (2014)**

La megalópolis Ciudad de México es también una postmetrópolis cuya distancia vastísima devora los centros convirtiendo el espacio anteriormente urbano en una red metastásica de escasa densidad que se extiende hacia el horizonte sin fin. Ciudad sin límites, ciudad *a-geográfica*, dice Sorkin, una “ciudad convertida en región” (2004: 9). Una *sin-ciudad*. Una *mépolis*, oposición (y negación) de la metrópolis, afirma Félix Duque (2004).

La película *Los Muertos*, de Santiago Mohar (2014), muestra esta ciudad impracticable que, como Los Ángeles, solo puede ser recorrida en coche. La primera escena transcurre en el interior de un vehículo en el que varios amigos se dirigen a una fiesta. A través de la ventanilla la ciudad se despliega veloz en movimiento⁵¹. Algunos hitos de la capital se intuyen fugazmente, como el monumento a la Independencia o la Catedral Metropolitana, pero a lo largo del film, Mohar evitará cualquier referencia explícita; su visión de la ciudad no es ni realista, ni sublimada, ni degradada para mostrar su lado más sórdido.

51 Sobre esta idea, ver mi concepto de cine como forma de vida (*cinema as a way of life*) a partir de la idea de cinematografización de la vida social (*cinematisation of social life*) de Lipovetsky y Serroy (2009), y de urbanismo como forma de vida (*urbanism as a way of life*), de Louis Wirth (1938) (Franco, 2017).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

La ciudad en *Los Muertos* es una ciudad en *off*⁵² que solo puede interpretarse a partir de la historia y las acciones de los personajes, pero no a través de un espacio urbano específico.

Los muertos construye el retrato ficticio de una juventud aristocrática y despreocupada que sueña con ir a Europa, que desprecia la vida en México, con su tráfico, su delincuencia, los asesinatos que suceden a diario... pero sin manifestar realmente ningún indicio de compromiso social o político. No es nihilismo, sino vacío e indiferencia; ante esto beben cada noche en las mansiones donde celebran sus fiestas y por cuyos salones deambulan como los espectros de un país al que no quieren pertenecer.

En la única escena urbana del film, pues casi toda la acción transcurre en mansiones y casas de campo, uno de los jóvenes atraviesa el Zócalo de madrugada, la plaza de la catedral, en donde se halla levantado un campamento de protesta como los muchos que se levantaron ese año de 2013 en varias ciudades a raíz de movimientos sociopolíticos de cambio, como el 15-M, Occupy Wall Street o la Primavera Árabe. El joven bordea la plaza sin curiosidad,

52 Otra visión fuera de campo de Ciudad de México se puede encontrar en el cortometraje *Sin Peso*, del brasileño Cao Guimarães (2006-2007). Como escribe Sebastian Wiedemann, Guimarães es el representante de una *poética de la microexpresión* que se da a través de su acercamiento a lo esencial de la imagen y el sonido (2014). Filmado una mañana de mercado en una plaza de la capital, *Sin Peso* crea un mosaico con las telas de los puestos movidas por el viento; los planos se suceden como un montón de cometas. Arquitectura frágil y efímera, arquitectura básica cuyo único fin es proteger. En *off*, todo lo demás, que es todo: la vida en la plaza, el folclore, las voces de los vendedores con mil acentos, las fórmulas que llevan una vida repitiendo; la sombra de las ramas de los árboles, los nudos de las cuerdas, las redes. Y poco a poco se va dejando ver una ciudad entre los huecos, atisbos barrocos de lo que existe al otro lado de las telas. A través de todo lo que sucede fuera de plano, queda sugerida toda la historia y el pasado tradicional de la región.

evitando de forma mecánica las zonas en las que la policía tiene el paso cortado, pero sin observar lo que sucede. Su actitud revela que son estos jóvenes los muertos del título y no tanto los cadáveres de los crímenes que se cometen en segundo plano; son los ciudadanos apáticos y desarraigados de una ciudad que, a juzgar por la visión del cineasta, carece de identidad.

Una postmetrópolis como Ciudad de México es también una *exópolis* que crece hacia fuera de forma descontrolada. El film *En el hoyo*, de Juan Carlos Rufó (2006), documenta la construcción del Anillo Periférico, la principal circunvalación de entrada a la ciudad, una estructura monstruosa de casi 60 kilómetros de longitud. El documental conversa con los obreros que trabajan en estos márgenes de la ciudad para levantar la inmensa vía. En el año 2006 en que se realiza esta película, el travelling aéreo que cerraba el film mostraba el largo tramo que quedaba todavía por construir, con centenares de trabajadores implicados en el proyecto. Apenas una década más tarde, este tipo de infraestructuras se han revelado ineficaces e insostenibles, y expertos como Soja denuncian una cultura del automóvil demasiado permisiva que ha demostrado ser absolutamente perniciosa para el medio ambiente y para la congestión urbana⁵³.

53 En abril de 2017 el diario español *El País* y el Gobierno de Buenos Aires organizan el Foro Internacional “Las ciudades de América Latina ante los nuevos desafíos globales”, un evento convocado para abordar los problemas a los que se enfrenta la segunda región más urbanizada del mundo: seguridad, contaminación y vivienda. Ciudad de México tiene nueve millones de habitantes, pero durante el día crece hasta 17 millones al recibir a los trabajadores que llegan desde las áreas metropolitanas. Esta situación reclama en la actualidad una mejora urgente en la red de transporte público para reducir el uso del vehículo privado.

4.2. ARQUITECTURA Y CULTURA DEL MIEDO

*SONIDOS DE BARRIO*⁵⁴ y *DOÑA CLARA*⁵⁵,

de Kleber Mendonça Filho (2012-2016)

UNA SEMANA SOLOS, de Celina Murga (2007)

HISTORIA DEL MIEDO, de Benjamin Naishtat (2014)

Primero en Estados Unidos y después en Latinoamérica; la militarización o fortificación del espacio urbano y de determinadas áreas residenciales en el marco de una ecología del miedo (*ecology of fear*) (Davis, 1998), es uno de los fenómenos urbanos más preocupantes de las últimas décadas. Fomentado por factores diversos, como el crecimiento poblacional, el aumento de las diferencias de clases, el incremento de la violencia y la delincuencia, o más recientemente el terrorismo, los paisajes urbanos se han ido militarizando poco a poco, adoptando nuevas y más radicales medidas de seguridad, dotando a las viviendas y a determinados espacios públicos de elementos arquitectónicos propios de construcciones carcelarias (barrotes, alambradas, etc.), junto a una vigilancia más o menos sutil a través de circuitos cerrados de televisión o vía satélite.

Mike Davis detectó en los años noventa, la inquietante militarización de la

54 *O som ao redor*.

55 *Aquarius*.

vida urbana en el caso particular del Los Angeles post-liberal, una ciudad obsesionada con la seguridad cuyas políticas han terminado por destruir cualquier espacio urbano democrático. Una fortaleza contra los pobres y los criminales que ha convertido a Los Angeles en una “ciudad prohibida” (*city of quartz*), con un modelo sin precedentes que unifica el diseño urbano, la arquitectura y el sistema policial en una única ciudad-prisión: “Urban form is indeed following a repressive function” (Davis, 2006: 228).

Inspirado por esta tendencia, el cineasta John Carpenter, en *2013: Rescate en L.A.*⁵⁶ (1996), convirtió Los Angeles en una isla de los condenados por la nueva moral americana del siglo XX. La ira de Dios ante el pecado de esta Sodoma y Gomorra, provoca un terremoto que el nuevo presidente aprovecha para convertir la ciudad destruida en una prisión fortificada de pecaminosos.

El nuevo aspecto de la ciudad, aquello que los anglófonos denominan con acierto *manicured*, aparece en el Los Angeles de *Knight of Cups*, de Terrence Malick (2015), un centro financiero tan desolado como esterilizado por el que el protagonista (Christian Bale) deambula de forma líquida inmerso en su flujo de pensamientos; mientras, a las puertas de los parques se agolpan los indigentes y los latinos que el nuevo *archipiélago carcelario* ha excluido del espacio público.

En 1997, Nan Ellin sitúa este y otros fenómenos similares como parte de una arquitectura del miedo (*architecture of fear*), un hecho que en realidad

56 *Escape from L.A.*

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

comienza con el nacimiento mismo de las ciudades, amuralladas y protegidas del enemigo con torres, almenas, fosos o fortalezas (*fear building*), aunque en la actualidad se haya radicalizado:

Fear has never been absent from the human experience, and town building has always contended with the need for protection from danger, ... however, over the last 100 years the city has become associated more with danger than with safety. (Ellin, 1997: 44)⁵⁷

Según esta autora, los cambios que se producen en el paisaje urbano en un contexto de miedo, se manifiestan, de tres formas: “retribalización”, “nostalgia” y “escapismo”. La retribalización se refiere a la segregación por barrios en función de la raza, el poder adquisitivo o la edad (comunidades de familias jóvenes, comunidades de jubilados, urbanizaciones de élite...). La nostalgia se manifiesta en la búsqueda de raíces y la recuperación de tradiciones, y en el regreso al campo y a la naturaleza, generando arquitecturas que imitan las construcciones del pasado. El escapismo, por último, se refiere a la huida hacia los márgenes de la ciudad y hacia las llamadas *edge cities*⁵⁸ (1997: 44). Este escapismo hacia los

57 Para una historia de la arquitectura del miedo en Occidente ver (Ellin, 1997).

58 El término *edge cities* fue acuñado por Joel Garreau para englobar a la totalidad de los viejos suburbios de Norteamérica, mitad residenciales, mitad sedes del sector terciario que las corporaciones aprovechan por el bajo precio del suelo y las buenas comunicaciones con los centros urbanos. Son zonas de muy baja densidad que actualmente ocupan dos terceras partes del espacio de oficinas de Estados Unidos (N. del E. en Soja, 2008: 225).

límites de las ciudades se debe también al aumento del precio de la vivienda en el centro por la especulación inmobiliaria y la privatización del espacio público, reduciendo en gran medida el *derecho a la ciudad* que reclamaba Lefebvre, de forma que el espacio urbano es, cada vez más, un espacio de ocio y trabajo que desplaza el habitar hacia fuera. *El bosque*⁵⁹, de M. Night Shyamalan (2004) refleja las tres características de esta cultura del miedo: una comunidad de personas decide retroceder a un tiempo pasado y rural (nostalgia, retribalización) en el interior de un bosque (escapismo), para protegerse de los peligros de la ciudad. Una crítica de la paranoia de la sociedad norteamericana posterior al 11-S.

En Estados Unidos y Europa, en ciudades como Nueva York, París, Londres o Bruselas, el terrorismo ha convertido el espacio público en territorios de control policial donde las medidas que se adoptan de forma puntual terminan por implantarse de forma definitiva, restringiendo las libertades de los individuos y propiciando una cultura del miedo entre los ciudadanos. Tal y como ha sugerido el filósofo Giorgio Agamben, las *razones de seguridad* se han convertido en *razones de estado* en los casos en que el Estado fomenta el miedo para legitimarse a sí mismo como el único agente capaz de combatirlo:

Le mot “sécurité” est tellement entré dans le discours politique que l’on peut dire, sans crainte de se tromper que les “raisons de sécurité” ont pris

59 *The Village*.

la place de ce qu'on appelait, autrefois, la "raison d'Etat". ... Dans l'Etat de sécurité ... l'Etat se fonde durablement sur la peur et doit, à tout prix, l'entretenir, car il tire d'elle sa fonction essentielle et sa légitimité. ... Le risque, le premier que nous relevons, est la dérive vers la création d'une relation systémique entre terrorisme et Etat de sécurité: si l'Etat a besoin de la peur pour se légitimer, il faut alors, à la limite, produire la terreur ou, au moins, ne pas empêcher qu'elle se produise⁶⁰.

Estas políticas remiten al fin de la oscuridad que comenzó durante la Revolución francesa en favor de una luminosidad y una transparencia que fuesen eliminando poco a poco las zonas de sombra de la sociedad y la ciudad (Virilio, 1998). Esa oscuridad que, en palabras de Michel Foucault "impide la entera visibilidad de las cosas, los hombres, las verdades" (1989: 16).

En las ciudades latinoamericanas que son objeto de este estudio las medidas de seguridad parecen limitarse, a menudo, al ámbito privado, de modo que el espacio público queda desprotegido y expuesto a los peligros.

La seguridad, en cualquier caso, no solo tiene un efecto directo sobre el paisaje urbano, sino sobre el estilo de vida de las personas, dando lugar a fenómenos inquietantes como lo que Muñoz denomina *lock living* (2004) para

60 Agamben, G. (2015), "De l'Etat de droit à l'Etat de sécurité", publicado el 23/12/2015 en *Le Monde*. Consultado en enero de 2016. Disponible en: http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/12/23/de-l-etat-de-droit-a-l-etat-de-securite_4836816_3232.html

definir una forma de habitar caracterizada por el equipamiento completo de la vivienda con todo tipo de *gadgets* para garantizar la seguridad en las casas, cayendo a menudo en una trampa del marketing, que crea primero una necesidad y la convierte después en un símbolo de *status* social.

En última instancia, se produce la paradoja de que las medidas adoptadas para combatir el miedo, terminan generando miedo al contribuir a un clima de inseguridad permanente; “continued ultra-fortressing and surveillance, on the one hand, and a wide range of proactive efforts to eliminate the sources of fear, on the other”, advierte Ellin (1997: 54). No solo las autoridades se encargan de ponerlas en marcha, sino que los propios ciudadanos participan en el proceso: “These proactive efforts are being undertaken by urban designers as well as by private developers, elected officials, community organizations, business associations, and neighborhood groups” (*ibid.*).

En relación con estos fenómenos irán apareciendo nuevas aportaciones derivadas o relacionadas con esta cultura del miedo, tales como la noción de “ciudad cautiva” que propone el urbanista José M. Cortés (2010) para describir a una ciudad presa de las cámaras, encerrada en circuitos de vigilancia y sin libertad de movimiento, donde la arquitectura es menos amenazadora y el control es quizá menos visible pero está más presente que nunca; o la “arquitectura de burbujas”, de Valenzuela Buccolini (2004), la de las comunidades privadas que aíslan a los individuos en entornos ideales alejados de las presuntas amenazas de la ciudad.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

En Argentina, este tipo de urbanizaciones se conoce como *countries*; surgen en los años 70 como clubes sociales y deportivos de élite, pero han terminado por incorporar servicios y viviendas hasta convertirse en auténticos pueblos privados, cerrados al exterior y a varios kilómetros de los centros urbanos. Un urbanismo, dice Buccolini, que “amenaza la esencia de la vida urbana, política y social”. “Arquitectura de Mercado”, la denomina Marlo Hampf (2004), arquitectura convertida en producto de consumo de masas.

A continuación se analizan cuatro largometrajes paradigmáticos de estos fenómenos surgidos en contextos de miedo. *Sonidos de barrio*⁶¹ y *Doña Clara (Aquarius)*, ambas de Kleber Mendonça Filho, dos retratos sobre el miedo en barrios de Recife que han sido víctima de una especulación urbanística atroz; e *Historia del miedo*, de Benjamin Naishtat (2014), y *Una semana solos*, de Celina Murga (2007), filmados en dos *countries* argentinos donde la delincuencia surge en el propio interior de esas comunidades ideales.

61 *O som ao redor.*

***Sonidos de barrio*, de Kleber Mendonça Filho (2012)**

La región de Pernambuco –y en menor medida, los estados de Bahía y Ceará–, han experimentado en los últimos años un importante desarrollo de su industria audiovisual que por primera vez descentraliza la actividad de Río de Janeiro y São Paulo. Tal y como recoge Angela Prysthon, este desarrollo se manifiesta en el número creciente de festivales de cine y vídeo que a menudo financian la creación de los artistas; en la implantación en la Universidad de estudios cinematográficos; en el auge de seminarios y talleres sobre cine; y en la inversión, por parte del Ministerio de Cultura, las cadenas de televisión y los patrocinadores privados, en la creación y promoción del audiovisual (2010: 132).

Esta tendencia sitúa en el mapa cinematográfico regiones hasta ahora poco exploradas por el cine brasileño, limitado a lo que Prysthon denomina el “triángulo sertão/favela/metropolis”, representado casi en exclusiva por Río de Janeiro y São Paulo (*ibid.*: 122).

Sonidos de barrio surge en esta nueva efervescencia del noreste de Brasil.

El director, Kleber Mendonça Filho, enmarca la acción en un área residencial de Recife, capital del estado de Pernambuco, una zona en la que la arquitectura tradicional de casas bajas ha sido arrasada para dejar paso a las nuevas torres de viviendas.

A propósito de un análisis del film, Leslie Marsh afirma que varios

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

estudios demuestran que, en las últimas décadas, entre 30 y 40 millones de personas procedentes de las clases bajas se han erigido en una nueva clase media que conforma lo que los políticos y periodistas denominan con orgullo “el nuevo Brasil”, alterando la forma de la antigua pirámide social: “a significant base of people living in poverty can now be described as something more akin to a trapezoid perched on a corner. This reconfiguration demands finding new ways of coexisting” (2015: 140).

Son estas tensiones entre las nuevas clases sociales que se ven ahora obligadas a convivir en nuevos espacios comunes, las que *Sonidos de barrio* refleja de forma ejemplar. “The situation is far more complex than the class polarity featured in the 1960s Cinema Novo era of Brazilian cinema” –explica Jack Draper-, “Mendonça encapsulates and *makes strange* much of the ambiguity and tension of everyday social relations in Brazil” (2016: 130); un extrañamiento que el director pone en escena a través de un uso magnificado del sonido y del fuera campo.

En el film, este barrio de Recife pertenece casi íntegramente a un viejo coronel hacendado, propietario de fincas en el norte del país. Los créditos de inicio, a modo de prólogo, muestran fotografías de este pasado colonial de esclavos y señores.

La paradoja que experimentan en la actualidad muchas ciudades latinoamericanas es que en vecindarios modernizados y tecnológicos perviven

sociedades patriarcales –“Os centros urbanos do nordeste do Brasil se mostram como un espaço em que as relações de poder presentes no campo se recompõem e se reacomodam num outro tempo e num outro ambiente” (2013: 3), afirma Bruno Saphira. Las variadas tramas que tejen *Sonidos de barrio* a modo de mosaico con ciertos puntos en común, se construyen sobre las tensiones entre las cada vez más polarizadas clases que conviven en este barrio de clase media.

La arquitectura militarizada del barrio contiene una serie de elementos que ya son imprescindibles en cualquier nuevo proyecto de vivienda que se lleve a cabo hoy en una ciudad como Recife: estructuras carcelarias con largos pasillos de entrada, casas protegidas con rejas y barrotes, cámaras de seguridad, vigilantes 24 horas... arquitectura del miedo (Ellin, 1997) y *lock living* (Muñoz, 2004).

El fallo en los sistemas de seguridad de esta comunidad de vecinos en la que conviven los propietarios con su personal de servicio (empleadas domésticas y vigilantes), será el punto de partida para desarrollar una serie de subtramas en torno al miedo a través de una serie de innovaciones formales, principalmente con el sonido, “to reflect on deep social disjunctions and an uncertain social landscape” (Marsh, 2015: 140).

Cuando la seguridad falla los propios vecinos empiezan a ejercer de policías –“cada camarada se convierte en un vigilante”, como había advertido Bentham a propósito del panóptico-. Cuando no podemos ver (porque las cámaras no funcionan, porque los guardas están ausentes), el sonido es el único sistema de

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

alerta, ese sonido alrededor no siempre identificable, un *afuera* que en la película se relaciona con prejuicios de clase que se traducen en el hecho de criminalizar a los negros o al personal de servicio. Prejuicios heredados de un pasado de esclavitud presente en la memoria popular: “a collective guilt and/or paranoia – arising out of the history of ruling class violence against slaves (historically) and against non-whites and the lower and working classes (up to the present)” (Draper, 2016: 120).

El espectador, como los personajes, se mantiene alerta a la espera de que ocurra algo en un film hecho más de pequeños eventos cotidianos, que de grandes desarrollos argumentales. Sin embargo, todos estos sucesos sin mayor importancia aparente, irán acumulándose y superponiéndose hasta confluir en un desenlace brutal e inesperado.

En este sentido, Marsh señala una parte “visible” y otra “invisible” en el film: por un lado, la representación casi etnográfica de la vida en este bloque de viviendas, comandada por el último oligarca (Seu Francisco); por otro, una segunda narrativa que solo surge al final de la película y que vincula el desenlace con un suceso ocurrido entre los personajes muchos años atrás por un problema de tierras. Añade la investigadora con acierto que, en este punto, la película obliga al espectador a considerar las transformaciones sociales que traen consigo el progreso y la modernidad y cómo estas revuelven el pasado: “how the past is woven into the present and suggests that progress demands deeper transformations

than high rises⁶² and growing consumer purchasing power” (2015: 141).

El hecho, por tanto, de que el paisaje urbano de la ciudad se transforme en un novedoso y pujante *skyline* no hace sino sepultar en sus cimientos una serie de realidades históricas que de un momento a otro emergerán a la superficie.

El desarraigo y la pérdida de identidad por la falta de referencias y su sustitución por nuevos y opresivos escenarios urbanos, flota sobre el ánimo de todos los personajes de la película.

Mendonça Filho apela a la melancolía por el pasado del lugar en varias escenas nostálgicas, como la visita a la gran finca familiar, presentada en el prólogo del film como una próspera hacienda y ahora en solitaria decadencia; la evocación de la calle tal como era treinta años atrás; o algunas huellas de la infancia encontradas en una casa a punto de ser demolida⁶³.

Sucedo, además, que los paisajes urbanos contemporáneos se vuelven idénticos entre unas ciudades y otras, *urbanizados* (Muñoz, 2008). Son paisajes que pertenecen más a un tiempo que a un espacio, pues su arquitectura vernácula desaparece en la globalización y es sustituida por modelos exportados desde Asia y Estados Unidos: arquitecturas verticales de vidrio y acero, símbolos de riqueza y poder que crecen hacia arriba cuando ya han copado todo el espacio del suelo;

62 *High Rises*: torres de viviendas.

63 “Incluso cuando se ha allanado y despejado el terreno, en la cicatriz sigue descifrándose una casa”, escribió Gordon Matta-Clark (1974), artista neoyorkino que perforó edificios a punto de ser demolidos para darle un último aliento a las arquitecturas olvidadas. Sobre este artista, ver mi artículo “Gordon Matta-Clark, un escenario sin límites” en *La Furia Humana*, 29. Disponible en : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/600-andrea-franco-gordon-matta-clark-un-escenario-sin-limites>

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

“ciudades distintas –con historia y cultura diversas, de población y extensión nada comparables, y localizadas en lugares muy diferentes del planeta–, experimentan transformaciones muy similares que acaban produciendo un tipo de paisaje estandarizado y común” (Muñoz, 2008: 21).



Sonidos de barrio (2012)

A propósito de *Terrorizers*⁶⁴, de Edward Yang (1986), Frederic Jameson describe el paisaje de Taipei no como el de una ciudad moderna, a pesar de su apariencia pujante, sino como un tipo de “urbanización propia del capitalismo tardío en general ... de una proliferación ahora clásica de la fabricación urbana que puede encontrarse por todas partes tanto en el Primero como en el Tercer Mundo” (1995: 145).

64 *Kong bu fen zi*.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Es lógico que estos paisajes urbanos *fabricados* tengan efectos sobre el estado emocional de sus habitantes, rodeados de colmenas grises y opresivas que los dividen en cajas independientes. “What are the personal and psychosocial costs of this marked urban development?”, se pregunta Marsh (2015: 151). ¿Qué tipo de estilo de vida promueven los nuevos “archivadores humanos”, como los llamaba Wolf Von Eckardt?

Las urbanizaciones tal vez sean comunitarias pero los personajes no tienen ninguna relación entre sí, y cada uno está aislado del resto en su celda privada. La ecología del miedo y la militarización del espacio privado en aras de una supuesta garantía de seguridad, contribuyen a aumentar la barrera entre los individuos.



Sonidos de barrio (2012)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Al margen de estar situada en Recife, una ciudad con poca representación en la historia del cine brasileño, el escenario es el de tantas ciudades transformadas por las malas políticas de crecimiento y la especulación. El barrio de la película es “una red simbólica sin límites precisos, en el que las calles y los edificios ... pueden establecer una situación social y un momento en la historia de un país” – como apunta el crítico Roger Koza (2014)⁶⁵. Recife podría ser cualquier ciudad del Brasil contemporáneo. “*O som ao redor é o Brasil sendo, acontecendo*” (Dias, 2013)⁶⁶.

65 “La brecha. *Sonidos vecinos/Sonidos de barrio*”, Roger Koza, en *Otros cines*, 25 de octubre de 2014 : <http://ojosabiertos.otroscines.com/sonidos-vecinos-o-som-ao-redor/>

66 “*O som ao redor é o Brasil acontecendo*”, Elder Dias, en *Revista Bula*, 2 de marzo de 2013.

***Doña Clara (Aquarius)*, de Kleber Mendonça Filho (2016)**

Sonidos de barrio fácilmente puede formar un díptico con la última película de su director, *Doña Clara* (2016), filmada de nuevo en Recife, esta vez, en el frente marítimo de Boa Viagem, el litoral donde se concentran las torres de apartamentos que se han venido levantando indiscriminadamente desde los años 70. Ambas pueden entenderse como una misma película abordada desde distintos puntos de vista.

El film arranca con un prólogo que, como en la anterior, muestra fotografías del pasado de Boa Viagem a finales de los años 60, ya con los primeros rascacielos en primera línea de playa, pero donde la plaga de edificios colmena era todavía inimaginable en este lugar paradisíaco. La música melancólica de Taiguara entona el fin de una época:

Hoje

Trago em meu corpo as marcas do meu tempo

Meu desespero, a vida num momento

A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

A diferencia de *Sonidos de barrio*, película coral donde varias subtramas se conectaban a veces unas con otras, aquí toda la acción gira en torno a un solo personaje, Doña Clara, interpretada por la legendaria Sonia Braga como un prodigio de fuerza y determinación.

Tras las imágenes fijas del prólogo, el film nos sitúa en los años ochenta, con Clara a sus treinta y pocos años, casada, con sus hijos pequeños, en una época hermosa de efervescencia cultural y musical en Brasil; junto a su familia y amigos se siente feliz porque ha superado un cáncer de mama. En el apartamento se celebra el cumpleaños de la Tía Lucía, su precedente directo, mujer fuerte, trabajadora y luchadora de la que se nos relatan los méritos de su juventud. La acción transcurre en uno de los apartamentos del edificio Aquarius, una casa pintada de rosa con tres o cuatro alturas, justo frente a la playa de Boa Viagem.

Mendonça Filho explica en una entrevista cómo los nombres de los edificios del paseo marítimo de Recife “revelan claramente los cambios de la ciudad. Los edificios clásicos tenían nombres relacionados con el mar –Jangada (balsa); Samburá (nasa); Oceania...-. En los años 70 esa tendencia empieza a cambiar y los edificios empiezan a adoptar nombres de la alta cultura, nombres franceses como Place Vendôme, Chateaubriand... eso evolucionó hacia un aspecto más *Miami* de Boa Viagem, como Beach Club, o como el Atlantic Plaza Beach de

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

la película»⁶⁷.

En la segunda parte del film, que como *Sonidos de barrio* está dividido en episodios, nos encontramos en la época actual; Clara tiene 65 años y es la última inquilina del Aquarius, rodeado completamente por las torres de apartamentos que han proliferado como una “plaga arquitectónica”, como la describe el cineasta en una entrevista con Gabriel Mascaro.



La última casa tradicional que permanece en pie en 8 km de paseo. Boa Viagem, Recife.

(*Doña Clara*, 2016)

En esta segunda parte entra en escena la poderosa constructora Bonfim, que representa la dinámica de lazos familiares que rigen el funcionamiento de las

67 Traducción propia. Mendonça Filho, K. (2016) [entrevista realizada por Cavani, J.], en *Diario de Pernambuco*, el 31/8/2016. Consultada en septiembre de 2016. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=r6C2nYIUN3c>

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

empresas en Brasil; algo “bem pernambucano, bem brasileiro”, dice Clara. La constructora tratará de negociar con ella la compra de su apartamento, pero se negará rotundamente a vender.

Clara es viuda, vive sola, y lleva en su cuerpo la cicatriz del pecho que le extirparon (*Trago em meu corpo as marcas do meu tempo...*); la metástasis del cáncer puede entenderse como metáfora de la situación urbana que ha vivido la ciudad, y Clara luchará contra este nuevo cáncer para salvar su casa, su historia y su memoria.

Uno de los argumentos que tanto la constructora como sus hijos esgrimen para que reconsidere la posibilidad de vender, es que una mujer sola de su edad no debe vivir en un apartamento a pie de calle, en un piso antiguo, sin comodidades ni seguridad. El empleo del miedo funciona esta vez como estrategia para intimidar a la protagonista y forzar su salida.

A medida que avanza la película, los apoyos de Clara disminuyen en la misma proporción en que aumentan las hostilidades de la constructora que, habiéndose adueñado del resto del edificio, ocupa los apartamentos vacíos para realizar fiestas orgiásticas o reuniones de la iglesia pentecostal.

Pero Clara no va a permitir que le pasen por encima, y su fortaleza y resistencia, especialmente cuando acusa a los señores de Bonfim de falta de humanidad, es el mensaje que la película lanza de forma meridiana para denunciar e impedir que se siga arrasando la memoria de la ciudad y de los ciudadanos de

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

forma indiscriminada. “El gobierno debe intervenir para construir de forma inteligente, de forma comunitaria y de forma humana”, explica el director⁶⁸.

La colonia de termitas que la constructora deja encima del apartamento de Doña Clara para que pudran poco a poco su hogar en el paroxismo de la crueldad y la falta de escrúpulos, simboliza también la infección del sistema desde sus entrañas, así como la forma voraz e ininterrumpida con la que ha ido poco a poco arrasando cada casa de la ciudad.



Doña Clara (2016)

68 Traducción propia de Mendonça Filho, K. (2016), *op. cit.*

Otra de las cuestiones que pone en escena la película es la subdivisión del espacio urbano en *guettos* mediante muros físicos o simbólicos, constatando, en Brasil, la teoría de Peter Marcuse sobre la ciudad compartimentada (1995)⁶⁹.

En una escena en la que Doña Clara pasea por la playa junto a su sobrino y su novia carioca, Clara les explica cómo un pequeño caño de agua sobre la arena marca la separación entre la favela –la Avenida Teimososa- y el barrio de Pina, frente a Boa Viagem, es decir, entre la zona de los ricos y la zona de los pobres. Clara explica además cómo esto mismo sucede también en Río de Janeiro con la frontera imaginaria que separa Leme y Copacabana. El chorro de agua de una cloaca como línea divisoria de la clase social.

La siguiente escena transcurre precisamente en una casa situada justo en esa linde, en la frontera de las dos ciudades, el Recife rico y el Recife pobre. El contraste es absoluto, las torres se han levantado inmediatamente al lado de una de las zonas más degradadas de la ciudad.

Un suceso semejante invita a pensar la naturaleza casi espontánea de este tipo de edificios que emergen de pronto en el paisaje sin armonía. No solo la favela se puede levantar de improviso, sin orden ni criterio. El escenario, en ambos casos, presenta la misma falta de cohesión y la misma condición invasora.

69 Ver “La ciudad fragmentada” en el capítulo 4.4.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Doña Clara, de Kleber Mendonça Filho (2016)

El cineasta denuncia las motivaciones de las empresas privadas detrás de cada uno de estos proyectos: “no se insertan en la ciudad de forma orgánica para interactuar con un elemento humano. Es el elemento humano el que se tiene que adecuar a los parámetros y adecuaciones del mercado”⁷⁰.

La función primordial de la arquitectura desaparece; los edificios se convierten en un objeto de consumo sujeto a unas fluctuaciones del mercado basadas en la oferta y la demanda, al tiempo que crea necesidades para un ciudadano que deja de ser considerado como habitante para ser tratado como consumidor.

70 Mendonça Filho, K. (2016b) [entrevista realizada por Bernardes, J.E.], en *Brasil de Fato* el 2/9/2016. Consultada en agosto de 2016.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xYOXsj5KTKw>

***Una semana solos*, de Celina Murga (2007)**

***Historia del miedo*, de Benjamin Naishtat (2014)**

Las dos películas que se analizan a continuación se sitúan en lo que en Argentina se conoce como *countries*, paradigma de la arquitectura de mercado, urbanizaciones de alta seguridad construidas a varios kilómetros de los centros urbanos que venden calidad de vida y zonas verdes y recreativas lejos del bullicio de la gran ciudad. Empiezan a surgir en la década de los 70 en forma de clubes sociales y deportivos de alto standing –*country clubs*–, pero en los años 90 proliferan hasta convertirse en pueblos y ciudades privadas y fortificadas. Hoy, la superficie que ocupan preocupa a urbanistas y sociólogos: en el año 2014, un estudio⁷¹ de la UBA calculó que solo en esta ciudad, su superficie alcanzaba los 500 km² (dos veces y medio el tamaño de Buenos Aires), con unos 220.000 residentes.

Entre las urbanizaciones de mayor tamaño surgieron los llamados megaemprendimientos: “conglomerados que suman individualmente en la cuenta general de los complejos urbanísticos, pero que en su interior albergan en algunos casos hasta dos decenas de barrios privados” (*ibid.*).

71 Navarra, P. y Claudio C (2014), “Se duplicó en quince años la superficie que los *countries* ocupaban en la década del 90”, en *Diario Perfil*, 29/11/2014.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Una semana solos e *Historia del miedo* se enmarcan en lo que algunos críticos engloban ya en un subgénero cinematográfico de los *countries*, dado el gran número de producciones que en los últimos años sitúa su acción en este escenario particular –*Las viudas de los jueves*, de Marcelo Piñeyro (2006); *La zona*, de Rodrigo Plá (2007)-, películas que proponen interesantes líneas de debate sobre las consecuencias a nivel social y emocional provocadas por este tipo de urbanismo.

En *Una semana solos* (2007), Celina Murga recrea con un registro a medio camino entre el documental y la ficción, el microcosmos en el que vive un grupo de niños y jóvenes de la alta burguesía porteña y la observación de sus horas muertas cuando sus padres se van de vacaciones y los dejan al cuidado de una canguro.

Es un dato muy significativo que los protagonistas del film residan en la vida real en este mismo *country*. Por tanto, y como explica la cineasta, hay una puesta en escena casi invisible que se limita a dos o tres pautas antes del rodaje de cada secuencia, pero estamos hablando de personajes reales en un escenario real, su escenario cotidiano.

La trama mínima observa sin intervenir apenas cómo los chavales pasan el tiempo en el *country* cuando, sin adultos y sin normas, tienen libertad absoluta para ejercer su libre albedrío y entrar, por ejemplo, en las casas ajenas a robar o destrozarse el mobiliario por mera diversión, sin discernir lo que está bien de lo que

está mal. A diferencia de lo que sucedía en un film como *Funny Games*, de Michael Haneke (1997), donde la violencia injustificada parecía inherente al ser humano, aquí la violencia se diría propiciada por un entorno represivo.

Formalmente, la cámara entomóloga de Celina Murga filma a sus personajes a través de marcos y ventanas, reflejos y cristales que hacen pensar en una pecera, en un hábitat viciado y constreñido definido por unos límites precisos, y en cierta manera, sin escapatoria. A diferencia de *Sonidos de barrio*, donde el encuadre situaba a los personajes detrás de verjas y barrotes, el encierro en estas dos películas es un encierro alegórico en un entorno de aparente tranquilidad y seguridad en el que los vecinos pueden permitirse dejar las puertas y las ventanas abiertas.

El film se inspira en el ensayo de la socióloga Maristella Svampa *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados* (2008). En él, la autora sostiene que “Una de las cuestiones que plantea este modelo de socialización se refiere a las dificultades que surgen a la hora de regular la explosión de *autonomía* de una importante población infantil y adolescente, sobreprotegida por un cuadro de seguridad ... donde el *exceso de libertad* encuentra allí sus derivas recurrentes a través del desarrollo de conductas delictivas”⁷².

72 Declaraciones de Maristella Svampa recogidas en el artículo de Saidón, G. (2009) “¡Pobres niños ricos!” en *Ñ, Revista de Cultura del Diario Clarín*, 20/6/2009. Consultada en mayo de 2016. Disponible en: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/06/20/_-01941730.htm

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Como se apuntó a propósito del espacio urbano, el entorno en el que habitan los individuos condiciona sin duda sus conductas y su estado emocional. Se plantean, entonces, cuestiones de índole filosófico acerca de la naturaleza buena o mala del ser humano y los factores que eventualmente pueden llevar a corromperlo; el debate excede, evidentemente, el ámbito de esta tesis, pero de aquí es posible extraer la hipótesis de que los protagonistas de esta película serían presumiblemente buenos, pero se corrompen ante un exceso de libertad, en un entorno de riqueza y abundancia en el que no se han fomentado valores como el respeto al prójimo y donde por tanto no debe extrañar que encuentren divertido entrar a robar en la casa de sus vecinos.

El entorno en el que habitan estos niños es un espacio verde y cuidado pero donde cámaras de seguridad, vigilantes y patrullas configuran el paisaje habitual de la urbanización. El acceso principal es un acceso de tipo carcelario que exige pasar por un control de identificación.

Estas comunidades fortificadas son el ejemplo más claro de la arquitectura del miedo: construcciones disuasorias e infranqueables que nos retrotraen a las ciudades amuralladas de la Edad Media. Los *countries* ejemplifican a la perfección el escapismo y la retribalización que mencionaba Ellin como características principales de la cultura del miedo. Una huida del centro urbano hacia zonas supuestamente más seguras, y una segregación comunitaria en función de la clase social. Para urbanistas como Jordi Borja, el fenómeno de los

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

countries es un “urbanicidio”, y criminales son “los que los hacen, los que los permiten, los que los diseñan y los que viven allí”⁷³.



Una semana solos, de Celina Murga (2007)

73 Perejil, F. (2014) “La fiebre argentina de los barrios amurallados”, en *El País*, 21/12/ 2014, consultado en diciembre de 2014.

Disponible en:

http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113092_143703.html

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

En el film, el miedo al otro aparece representado por la llegada del hermano de la niñera que está a cargo de los niños, un joven de una clase social inferior que encontrará no pocos problemas para acceder al interior del *country* en el control policial de entrada.

Al final de la película, cuando la policía pida explicaciones sobre los robos y destrozos perpetrados por los chavales, estos acusarán sin miramientos al joven recién llegado.

De manera similar, *Historia del miedo*, de Benjamin Naishtat (2014), pone en escena ese miedo al otro, esa desconfianza hacia el extraño al que se criminaliza solo en función de su pertenencia a otra raza o a una clase social inferior. El contexto en el que se desencadena este miedo es, de nuevo, el de un barrio privado.

El film arranca con una vista aérea de varios *countries* a las afueras de Buenos Aires. El planteamiento urbanístico que vemos desde arriba responde a un modelo de parcela chalet-piscina que se reproduce sobre el paisaje centenares de veces. Es lo contrario a una ciudad que crece orgánicamente, lo que algunos urbanistas denominan *urbanismo celular*, pues su expansión ilimitada, como ocurre con la favela, es metastásica y cancerígena. Incluso en 1929, Le Corbusier ya definía Buenos Aires como una “ciudad sin esperanza” aquejada de un “mal de crecimiento” (en Gutiérrez, 1983: 690).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Secuencia de apertura del film *Historia del Miedo*, de Benjamin Naishtat,
vista aérea de varios countries de Buenos Aires.

Desde el aire, un helicóptero ordena la evacuación de una de las fincas. Es solo una de las muchas situaciones que el film presenta y que no llega a resolver, pues conforman, simplemente, contextos para una historia del miedo; en esta primera secuencia de apertura, se desata una alarma social en la urbanización sin explicar el origen ni lo que ocurrirá después.

Como *Sonidos de barrio*, el de Naishtat no construye un relato, sino una película de “climas perturbadores; atmósferas ominosas”, en palabras del crítico

Diego Batlle⁷⁴, que conforman un mosaico del miedo sin causas ni consecuencias (es decir, sin historia). La historia de ese miedo es la que debe construir el espectador con el contexto que presenta la película: una Argentina socialmente segregada, donde las familias viven en comunidades cerradas, víctimas de los mensajes de alarma que lanzan los medios de comunicación.

Sucesos insignificantes pueden desencadenar el pánico y las reacciones de los personajes parecerán perfectamente justificadas, pues el miedo al otro lleva tiempo afianzado en el subconsciente colectivo.

Como Mendonça Filho, Naishtat recrea ese miedo a través de los ruidos y los ambientes, desarrollando un trabajo importante del fuera campo: situaciones aludidas, sospechas, sombras o sonidos sin identificar.

El resultado es una película coral en la que los personajes están unidos por un sentimiento de miedo común, pero donde la angustia que padecen se termina revelando ridícula. Como ejemplo, la escena de la noche de fin de año, en la que varios personajes cenan juntos en uno de los chalets. Los niños han salido a jugar al parque (dentro del perímetro del *country*) cuando de pronto se produce un apagón y se desata el pánico. El vigilante no está en su cabina, los sistemas de seguridad están desactivados, hay humo a lo lejos, luces al fondo del parque...

Después de algunos minutos de caos, vuelve la luz y cada personaje es

74 Batlle, D. (2014) "Crítica de Historia del miedo, de Benjamín Naishtat", en *Otros cines* (s.d.). Consultada en octubre de 2016.
Disponible en: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=8300>

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

descubierto en el absurdo de su propia pesadilla, como la anciana abrazada a una farola como quien se aferra a un tronco en la corriente de un río, pero que se encuentra en realidad en un hermoso y tranquilo parque.

Las tesis que plantean estas películas acerca de la arquitectura y la cultura del miedo sugieren, por un lado, que combatir el miedo con el miedo no solo no es eficaz, sino que tiene efectos negativos para el estado emocional de las personas. Las medidas de seguridad para frenar la delincuencia que se incorporan a las viviendas, tales como barrotes, verjas, alarmas, alambradas... militarizan el paisaje y transmiten a sus habitantes la sensación de estar expuestos a los peligros de forma permanente. Aumenta la paranoia y el miedo al otro. “It feeds an us-against-them mentality and a tendency to defend one’s borders”, afirma Ellin (1997: 49).

Los paisajes se fortifican y la libertad que se había alcanzado después de siglos de guerras vuelve a desaparecer, amurallando de nuevo los barrios con elementos propios del medievo o de ambientes carcelarios.

“We live in 'fortress cities' brutally divided between 'fortified cells' of affluent society and 'places of terror' where the police battle the criminalized poor” (Davis 2006: 224).

El *country* se convierte en una “prisión aceptada: nadie siquiera intenta huir de ahí” (Trerotola y Kairuz, 2009: 95). Los ciudadanos escogen vivir encerrados a cambio de ciertas garantías de seguridad, lo que pone sobre la mesa

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

el debate de la disminución de libertades que está teniendo lugar en la actualidad en las ciudades amenazadas por el terrorismo. Ante el peligro, los ciudadanos se resignan a ser observados por las cámaras de vigilancia y por todo el sistema de defensa que tiene lugar en segundo plano de forma menos perceptible (Muñoz, 2004).

El modelo urbanístico de las comunidades privadas aísla y divide a los ciudadanos y va en contra de la vida urbana. “*Fortress cities*” (Davis, 2006); “*lock living*” (Muñoz, 2004); “arquitectura de burbujas” (Buccolini, 2004); “ciudades cautivas” (Cortés, 2010); nuevas expresiones para definir los nuevos paraísos artificiales.

4.3. URBANISMO ESPONTÁNEO

ELEFANTE BLANCO, de Pablo Trapero (2012)

ESTRELLAS, de Federico León y Marcos Martínez (2007)

Ha sido Mike Davis uno de los sociólogos y teóricos urbanos que más ampliamente ha estudiado el fenómeno de la pobreza en las ciudades a nivel global. El denominado *urbanismo espontáneo* para referirse a la apropiación caótica del terreno por parte de los sectores marginales y desplazados de la sociedad, se manifiesta en América Latina de forma especialmente virulenta. En forma de favelas (Brasil), colonias populares (México), villas miseria (Argentina), o conventillos (Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay), se caracterizan siempre por el “hacinamiento, la vivienda pobre o informal, un acceso inadecuado a medidas sanitarias y a agua potable, e inseguridad respecto a la propiedad”. A pesar del origen diverso de cada palabra, estos asentamientos son “al mismo tiempo intercambiables por completo [en el mapa global] y espontáneamente únicos” (Davis, 2007: 12 y 14).

En su análisis de las consecuencias ambientales y sociales, Davis sostiene que la extensión de las zonas hiperdegradadas ha alcanzado tales dimensiones que ya no se limita a determinadas áreas de las ciudades, sino que constituyen ciudades enteras que en conjunto conforman un *Planeta de Ciudades Miseria*

(2007), título que da nombre a su investigación.

Tomando como punto de partida el primer gran tratado para el análisis de la pobreza mundial (*The Challenge of Slums, Global Report on Human Settlements*), publicado por Naciones Unidas en 2003⁷⁵, Davis señalaba entonces que el informe no mencionaba los daños más importantes que estaba ocasionando el avance por el territorio de este tipo de asentamientos: contaminación del agua y de la tierra, hiperurbanización, crecimiento demográfico en ciudades económicamente estancadas⁷⁶, etc.

Además, según Davis, “las poblaciones de las áreas urbanas hiperdegradadas están infrarrepresentadas en las estadísticas, con frecuencia deliberadamente, y a veces en un grado desorbitado”. El informe de NU reconocía haber cuantificado por debajo las cifras reales de pobreza en países como Angola o Liberia, aunque a menudo, estallidos de crecimiento repentinos imposibilitan una auditoría 100% real del fenómeno.

Un segundo informe data del año 2007, y en un intento por reducir la preocupación que despierta los datos que arroja, añade el antetítulo *Enhancing Urban Safety and Security*⁷⁷: *Global Report on Human Settlements 2007*. Dicho informe cuantifica en un billón el número de personas que viven en zonas hiperdegradadas (*slums*).

75 Revisado en 2010 y en 2012.

76 Las ciudades más pobladas del planeta son de hecho ciudades del Tercer Mundo, en gran medida debido al éxodo rural por motivos como la mecanización del campo, las guerras civiles o las sequías.

77 (Mejorando la seguridad urbana: Informe global sobre asentamientos humanos).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

“En América Latina, las ciudades principales monopolizaron durante mucho tiempo el crecimiento” mientras que “ciudades secundarias como Tijuana, Curitiba, Temuco, Salvador y Belém están en pleno auge en un momento en que el crecimiento más rápido está teniendo lugar en ciudades entre los 100.000 y los 500.000 habitantes” (Davis, 2007: 7).

La mayor parte de las veces, en Latinoamérica, los barrios hiperdegradados son colindantes con las áreas desarrolladas. En el cortometraje *La ciudad que huye* (2006), de la cineasta Lucrecia Martel, un montaje en multipantalla va alternando los dos lados de varias avenidas de la periferia de Buenos Aires: a la izquierda, la verja que rodea los *countries*, dejando entrever los árboles y las piscinas; otras veces disuasorios muros con alambradas. A la derecha, las chabolas. Verdaderamente limitrofes, el primer mundo y el tercer mundo separados tan solo por un camino de tierra.



La ciudad que huye (2006)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

La imagen, que de pronto mezcla las vistas de varias de esas murallas, adopta la apariencia de una sala de realización que retransmite la señal de varias cámaras de videovigilancia, uno de los elementos distintivos de los barrios privados.

Exceptuando las películas que quieren poner en primer plano los asentamientos irregulares, en el cine la favela suele aparecer de refilón –en segundo plano, desde un coche, o borrosa como una mancha-. Es, probablemente, la percepción habitual de estos lugares para quienes no viven en ellos, una mirada que da la espalda, un virus que mientras no se propague hacia este lado, no incumbe.

En *Una semana solos* (2007), película analizada a propósito de la arquitectura del miedo, las villas miseria se adivinan tras el cristal del autobús del colegio que, como una cápsula protectora, aísla a los chavales de la miseria de ese mundo ajeno que observan desde la ventana, visto además desde la superioridad de la altura del autocar con respecto a las chabolas.

En *El bonaerense*, de Pablo Trapero (2002), un cerrajero de provincias es acusado de un robo que no tenía intención de cometer. Para evitar la cárcel, su tío, un agente retirado, le envía a la comisaría más conflictiva del “Gran Buenos Aires” como aprendiz de policía. Así comienza su proceso de adaptación en la capital cruenta y hostil.

Conuerdo con Angela Prysthon cuando critica el estilo periodístico que

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Pablo Trapero imprime a sus imágenes temblorosas y saturadas, como de telediario, para ensuciar su relato e imprimirle esa pátina de realidad de suburbio: “estariamos quase que saindo do território do *efeito de real* para uma tentativa explícita da transposição do real no caso específico da representação das cidades, poderíamos estar tentando entrar na esfera de um *simulacro perfeito*” (2006: 7).

Trapero resalta el aspecto miserable de Buenos Aires con una estética artificialmente documental que hace de su película un espectáculo de realismo sucio.

En este sentido, no es fácil encontrar cineastas que a la hora de situar sus historias en los suburbios no acusen cierto sensacionalismo en la sublimación de la violencia y la pobreza, lo que en los años setenta los cineastas colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo denunciaron en su Manifiesto contra la Pornomiseria (circa 1970): “la miseria se convirtió en tema impactante, y por lo tanto en mercancía, fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores”. El debate, hoy, está lejos de resolverse, tal y como sugiere Luiz Vieira a propósito de los filmes centrados en los niños de la calle, uno de los géneros cinematográficos más populares de Brasil:

How do these films avoid representing their so-called Third World subjects merely as “The Other”? How do these filmic texts ... avoid an anachronistic specular regime in which the Third World is constructed for, and subjected to, the gaze of the First World?

(Luiz Vieira, 2010: 227)

Elefante Blanco, de Pablo Trapero (2012)

Después de rodar *El Bonaerense*, Pablo Trapero se sumerge de lleno en el laberinto claustrofóbico de las villas miseria. *Elefante Blanco* (2012) es el nombre de una ruina colosal que aspiraba a ser el hospital más grande de América Latina, promovido en 1923 por el partido socialista. Los gobiernos sucesivos y sus crisis respectivas paralizaron el proyecto a medio construir. En el film, el inmenso complejo languidece ahora ocupado por los yonkis de Villa Virgen y por un grupo de sacerdotes que trata de implicar a los vecinos en la construcción de viviendas y un comedor social.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Elefante Blanco, de Pablo Trapero (2012)

Situado en lo alto de la gran ruina, Trapero filma la villa miseria que se extiende a lo lejos rodeando la ciudad de Buenos Aires, en un plano que desvela la cercanía total entre la pobreza y la riqueza.

En 1958, en la sinfonía urbana *Buenos Aires*, de David José Kohon, el montaje ya alternaba las imágenes de la rica y creciente capital, que se llenaba a gran velocidad con edificios modernos, con las imágenes de la villa pobre de las afueras. El gesto ingenioso del cineasta para unir estos dos mundos consistió en enfocar la publicidad de una inmobiliaria que promueve la compra de apartamentos en un edificio de altura, pero que al invertir el zoom, resultaba ser un panfleto pegado en una chabola.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Buenos Aires (David José Kohon, 1958)

En *Elefante Blanco*, el movimiento del realizador para unir la ciudad y la villa se ha sofisticado ostensiblemente, y la cámara filma desde lo alto de la gran ruina una panorámica del horizonte de Buenos Aires que súbitamente desciende hacia las chabolas para avanzar veloz, ahora a escala humana, entre la chatarra y los ladrillos de estas viviendas sin techo por donde corren los niños y los perros. Es, precisamente, la cercanía de la villa con la ciudad, dice Carina González, lo que la convierte en una “presencia fantasmática que modifica el espacio público. No solo es la presencia del empobrecimiento, una fisura que contradice el automatismo infalible del mercado, sino la constatación de que lo público dejó de ocupar el lugar central de la intervención política para transformarse en el espacio de una circulación oscilante entre lo legal/ilegal, y lo privado y lo público, la metrópoli y el mercado” (2014: 32).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Elefante Blanco, de Pablo Trapero (2012)

El director filma el paisaje fragmentario de las villas (Ciudad Oculta, Rodrigo Bueno y Villa 31) con un estilo igualmente interrumpido a base de planos cortos y rápidos que impiden cualquier forma de continuidad. Como en *El Bonaerense*, el cineasta recurre a la cámara en mano para sugerir la inestabilidad y la falta de solidez del paisaje y de los propios personajes que lo habitan, en lucha permanente consigo mismos y enfrentándose a crisis de fe. Pero *Elefante Blanco*, con su carga de denuncia social, no deja de ser una gran producción para la que Trapero llevó a dos estrellas como Ricardo Darín y Jérémy Renier a filmar en la villa un melodrama estereotipado de gran impacto emocional.

Beneficiándose precisamente del pintoresquismo que el cine y la televisión suelen hacer de las villas y sus habitantes, surgió en la Villa 21 de Barracas la primera agencia de actores villeros, liderada por Julio Arrieta. Este vecino de la villa es el protagonista de *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez (2007), un documental que cuenta la historia de un hombre que reivindica la cultura

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

propia de la villa y que lucha porque el cine realizado en el barrio se lleve a cabo de forma digna y con habitantes reales capacitados. Arrieta pretende sindicarlos y reclama “que se les contrate para trabajar de pobres, puesto que es pobres lo que somos”, afirma; son “portadores de caras”. Si el rodaje lo requiere y no vale la villa tal y como es, ellos mismos se encargarán de levantar una chabola con sus villeros en menos de tres minutos. Con elocuente sarcasmo, el film termina navegando por la página web de la agencia, repasando el catálogo de rostros y localizaciones del barrio (callejón para peleas, casa tipo secuestro, casa tipo dealer...).



Estrellas, de Federico León y Marcos Martínez (2007)

Afirma Gonzalo Aguilar, que el cine argentino comprometido con las villas miseria se encuentra “atrapado entre la fatalidad y las tácticas de supervivencia, ... buscando las maneras de narrar una salida que tal vez esté en las

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

propias villas, no como lugares de la pobreza y la miseria, sino como espacios en los que el cambio es posible” (2013).

Al final del film brasileño *Casa Grande*, de Fellipe Barbosa (2014), un joven de la clase alta de Río que vive con su familia en un opulento chalet con varios mayordomos, termina refugiándose en la favela para huir del pensamiento clasista, racista e hipócrita que impera en su hábitat y su clase social. Por fin, la favela se muestra en el cine como un espacio de libertad.



Casa Grande, de Fellipe Barbosa (2014)

4.4. LA CIUDAD FRAGMENTADA:

AVENIDA BRASILIA FORMOSA y *UN LUGAR AL SOL*⁷⁸,

de Gabriel Mascaro (2009 – 2010)

En su famoso ensayo “No caos, sino muros: el postmodernismo y la ciudad compartimentada”, Peter Marcuse explica que la ciudad “parece caótica y fragmentada, pero debajo del caos hay órdenes; la fragmentación no es aleatoria. Está dividida pero no es dual o ilimitadamente plural” (en Ramos (ed), 2004: 84). Marcuse se sirve de los muros para plantear una metáfora sobre la jerarquía de la ciudad, tanto en el interior como fuera de ella; así, existen los muros de prisión, espacios de confinamiento propios de la “ciudad abandonada” de los excluidos; las barricadas, muros de protección de la “ciudad de los barrios de viviendas”; las estacadas, muros de superioridad de la “ciudad gentrificada”; los muros de estuco de las comunidades exclusivas, en la “ciudad suburbana”; y finalmente las murallas, los muros desarrollados tecnológicamente que definen la “ciudad dominante” (*ibid.*, p. 87).

Como se avanzó en la tercera parte, dedicada al urbanismo en Iberoamérica, Pérgolis (2015) concluía que la urbe actual en Latinoamérica es una

78 *Um lugar ao sol.*

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE
IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

ciudad fragmentada; el crecimiento ha roto el espacio urbano en mil fragmentos y se han eliminado gran parte de los espacios de conexión ciudadana que dan sentido a la ciudad.

En realidad, la estructura de esta ciudad es como la de la televisión. El acontecimiento televisivo más importante es el corte, la elisión entre bits de emisión, el paso sin interrupción de una telenovela a un docudrama, o a unas palabras de nuestro patrocinador. ... asignar el mismo valor a todos los elementos de la red, con el fin de que cualquiera de las infinitas combinaciones producidas por la transmisión diaria pueda tener un sentido. La nueva ciudad resultante elimina las peculiaridades genuinas a favor de un campo urbano continuo, una red conceptual de alcance infinito.

(Sorkin, 2004: 10)

En el film *Avenida Brasília Formosa* (2010), el cineasta Gabriel Mascaro refleja la brecha en el interior del barrio de una ciudad compartimentada en donde prácticamente ha desaparecido la unidad espacial. Se trata de la Avenida Teimosa, antiguo barrio de palafitos en Recife, inundado durante una crecida de la marea, y reconstruido después por el gobierno de Lula da Silva, de forma que 1.864 palafitos fueron sustituidos por 4.552 unidades habitacionales.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Mascaro no solo presenta la ruptura en el seno de esta zona marginal, sino su desconexión con el resto de la ciudad, que aun después de la renovación permanece como un horizonte en la distancia, con las dos grandes torres de lujosos apartamentos en primer término, símbolo de la verticalización y la especulación inmobiliaria que sufre el país (Brasil y Mesquita, 2012).

El cineasta utiliza un montaje sin continuidad para mostrar este territorio fragmentado en el que ni la sucesión de los eventos ni la presentación de los personajes es lineal; el espacio es discontinuo y la película se teje a través de relaciones y conexiones de planos, pasando de uno a otro como el zapping que define, según Sorkin, las dinámicas de comportamiento en el nuevo tipo de ciudad. El espacio –urbano o periurbano-, es el de una *ciudad relacional*, en palabras de Cezar Migliorin. En el cine, afirma, las ciudades relacionales existen como un mosaico de fragmentos donde entran en juego elementos del lenguaje cinematográfico tales como el corte, el contracampo o la elipsis: “As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas” (2011: 163).

Bajo la forma del documental híbrido, como la define Gabriel Mascaro⁷⁹, los habitantes del lugar interpretan pequeñas ficciones en un escenario real: un pescador, una esteticista que desea entrar en Gran Hermano, un niño y un

79 Mascaro, G. (org) (2012) *Avenida Brasília Formosa, Uma via de encontros e desejos*, Recife: Plano 9 Producciones. [Libreto DVD]

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

camarero que ocasionalmente trabaja como realizador de vídeos en bodas y eventos privados. El guion es apenas una guía para que los personajes (se) interpreten (a sí mismos) en una serie de situaciones que confluyen en el escenario de un barrio recién transformado.

Mascaro recupera el material de archivo que documentó la desaparición de la antigua Avenida Teimosa, y lo inserta en la película a través de este personaje que se dedica a la realización, y que en su casa, manipula y revisa los documentos que sirven de contexto al espectador.



Avenida Brasília Formosa (2009)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Las imágenes de archivo muestran al presidente Lula da Silva cuando llega a inaugurar la nueva Avenida Brasília Formosa en un baño de multitudes, a pesar de que la nueva urbanización presenta un paisaje remendado, mal construido, sin armonía urbana, atravesado por marañas de cables interminables que conectan un espacio desconectado entre sí y alejado del centro urbano.

La película pone en escena la fragmentación a varios niveles: por un lado, mediante un montaje discontinuo y no lineal que relaciona las imágenes en un mismo espacio en el que personajes independientes desarrollan sus propias subtramas; por otro lado, a nivel urbano, la favela representa la ruptura absoluta de cohesión constructiva. El proceso de reurbanización ha compartimentado la vida de los vecinos, cuyos espacios y circunstancias son recolocados como piezas intercambiables en un nuevo contexto: “O trabalho, as moradias, as relações privadas e profissionais e as circulações de pessoas e sons se alteram” (Migliorin, 2012: 20), por lo que a menudo, el individuo se siente desubicado y desarraigado, excluido de la ciudad a lo lejos.

Esta sensación aumenta en el escenario particular de la favela, construcción provisional que termina por devenir definitiva, desordenada, con diferentes alturas, con materiales diversos, con anexos. Un espacio roto que observa desde la distancia la riqueza que está a unos pocos kilómetros.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE
IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO



Avenida Brasília Formosa (2009)

La posición del realizador en la película viene dada por su situación en el espacio. En *Avenida Brasília Formosa*, el film nos habla no solo de la favela, sino *desde* la favela, y en ningún momento irrumpe en el espacio de la ciudad, que permanece siempre en el horizonte, con sus dos torres al fondo.

En estas mismas torres, un año antes, Gabriel Mascaro había filmado *Um lugar al sol*⁸⁰ (2009), el reverso de *Avenida Brasília Formosa*, la otra cara de la

80 *Um lugar ao sol.*

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

ciudad, la de los áticos del nuevo skyline. Toda la película funciona como un contraplano de la anterior.



En Avenida Brasilia Formosa nos encontramos en la favela



Un lugar al sol se sitúa en las torres, dando la espalda a la favela

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Un lugar al sol reúne las conversaciones con varios inquilinos de los áticos de Río de Janeiro, São Paulo y Recife, conformando una idea de Brasil a través de la síntesis de tres ciudades. Son los habitantes de clase alta, generalmente nuevos ricos que han alcanzado un elevado poder adquisitivo con sus negocios o con su patrimonio familiar, y cuya máxima aspiración en la vida es situarse en lo más alto de la ciudad.

Gabriel Mascaro parte de cuestiones como “quién vive en los apartamentos más altos del país”, “qué significa para ellos vivir aquí arriba”, “cómo son sus casas por dentro” ... para construir, a partir de las respuestas, intercaladas con la vista dominadora desde las terrazas, el retrato sociológico de aquellos que habitan el Brasil de la especulación, o lo que podríamos denominar, a la luz de los testimonios, como *el sueño brasileño*.

Para los propietarios de los áticos, vivir en las alturas es garantía de privacidad, seguridad y status social. El aislamiento y la privacidad se ponen de manifiesto de forma evidente en el hecho de no tener ventanas de otros edificios alrededor; pero también psicológicamente, a través del sentimiento de que los problemas están lejos, en la calle o allá en la favela que trepa por la montaña. Una cápsula en la ciudad a través de la cual las élites miran hacia otro lado –por ejemplo al mar-. El sonido de los tiroteos que se producen con frecuencia se percibe magnificado por la altitud; y los fogonazos de los disturbios callejeros, parecen fuegos artificiales. Resulta ofensivo escuchar cómo una de las

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

propietarias relata estos hechos como si fuesen un espectáculo que le gusta contemplar de vez en cuando.

En los áticos de dos pisos es posible aislarse también del servicio doméstico para que interrumpa lo menos posible la rutina de los inquilinos. En varias ocasiones se menciona la sensación de dominación desde arriba, y si bien pronto se apuran en aclarar que se refieren a un dominio espacial, es fácil adivinar que en el comentario subyace también una dominación de clase.

La mayor parte de los entrevistados afirma que la seguridad fue uno de los puntos clave a la hora de escoger residir en el ático, dada la elevada tasa de violencia que cada día tiene lugar a pie de calle. Ni que decir tiene que estos edificios son el paradigma de lo que Muñoz (2004) denomina *lock living* para referirse a un estilo de vida, más que a una tendencia, caracterizada por los *gadgets* y cámaras con que las clases acomodadas equipan sus viviendas.

A pesar de que Mascaro simplemente muestra los testimonios de los vecinos que se han prestado a participar en la película, sin emitir ningún juicio de valor sobre el material que está manejando, algunos planos revelan sutilmente la mirada crítica y reprobadora del director, como por ejemplo, los nombres de los edificios, bautizados de forma pomposa por los promotores inmobiliarios con nombres que evocan el lujo europeo (Cannes, Conde de Toulon, Versalles, Acrópolis...), lo cual no deja de sugerir cierto complejo de inferioridad a la sombra de las grandes ciudades del viejo mundo; o la imagen de una persona

tomando el sol en una de las azoteas, con la tan deseada privacidad, pero retratada como un insecto atrapado; o la sombra alargada de los edificios sobre la arena de Copacabana... ¿con qué derecho los especuladores han quitado el sol a los habitantes de Río?

Como afirma el director en una entrevista con el cineasta Kleber Mendonça Filho, “o filme traz um debate sobre desejo, visibilidade, insegurança, status e poder”, mediante una “reflexão que transcenderia a idéia de grupo social (evitando o olhar sociologizante), e abriria a possibilidade no filme de pensar sobre o modelo de cidades verticais que estamos construindo”⁸¹.

El autor no solo recoge un paisaje *urbanizado* (Muñoz, 2008), habitual ya en las grandes ciudades de Brasil, una arquitectura autista incapaz de dialogar con las aceras, como denunciaba un periódico de Recife⁸²; sino que dando voz a aquellos que lo habitan, permite sacar a la luz cuestiones que van mucho más allá de la epidermis de las ciudades, tales como los prejuicios de clase, la segregación social, el deseo de poder y dominación o la indiferencia frente a los problemas políticos y sociales. “O filme não arquiteta uma representação classista e não se propõe a tratar os personagens como um bloco de cimento homogêneo. Mas sim

81 “Gabriel Mascaro. *Um lugar ao sol*”. Entrevista realizada por Kleber Mendonça Filho, en *Cinemascope*, 11/4/2009. Disponible en: <http://cinemascopecannes.blogspot.com.es/2009/04/gabriel-mascaro-um-lugar-ao-sol.html>

82 “Procura-se um slogan” en *Gazeta do Povo*, 1/10/2011. Consultado en abril de 2017. Disponible en: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniaio/editoriais/procura-se-um-slogan-97cnmanxoh5c3jdwky9k2nmfi>

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

sobre o tipo de sedimento ideológico que estamos construyendo”⁸³—añade el autor.

¿Qué tipo de sociedades están fomentando los proyectos de vivienda enfocados hacia el individualismo compartimentado? ¿Qué queda de la experiencia urbana y comunal en estas ciudades?



La sombra de los edificios sobre la playa de Copacabana (*Un lugar al sol*, 2009)

83 *Op. cit.*, Mascaró (2009)

4.5. PAISAJES SOBRECSTRUIDOS

JEAN GENTIL, de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán (2010)

*EL ABISMO PLATEADO*⁸⁴ de Karim Aïnouz (2011)

La película dominicana *Jean Gentil*, de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán (2010), cuenta el destierro voluntario de un haitiano hacia la selva después de su fracaso en la ciudad de Santo Domingo tras verse incapaz de trabajar y relacionarse en un medio urbano hostil.

El film arranca en movimiento, con el protagonista, el tímido profesor y contable Jean Remy Genty, caminando por la frontera tropical que divide la isla de La Española entre Haití (en el tercio occidental) y República Dominicana (el resto occidental).

Como si saliera de la nada, llevando consigo nada más que a sí mismo, el hombre camina en la noche de la naturaleza para aterrizar, en la siguiente secuencia, en el caos urbano de la ciudad, ahora ataviado, curriculum bajo el brazo, con su mejor traje y sus gafas de lectura. Coches y personas se cruzan en su camino atropelladamente mientras mira a su alrededor desorientado.

84 *O abismo prateado.*

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

El escenario urbano está en pleno crecimiento, grúas y hormigoneras levantan rascacielos para la clase alta dominicana y para los turistas de sol y playa. Los cineastas lo describen así:

Santo Domingo está creciendo a un ritmo acelerado. Las casas son derribadas, ahora en su lugar se construyen apartamentos, todos iguales, donde la mano de obra es totalmente haitiana. ¿Cómo harán para meter de 25 a 50 familias en el lugar donde sólo había una? ¿Qué consecuencias tendrá? ¿De dónde viene tanta gente? Del campo seguramente, de la costa; han vendido sus tierras al desarrollo turístico para saciar el sueño de muchos turistas, el mar azul y el clima siempre cálido. Sentimos que toda la isla está en construcción, que para cada pedazo de tierra hay ya un dueño y planes para su desarrollo.

(Cárdenas y Guzmán, 2009)

Algunos planos generales de la ciudad muestran el mismo paisaje estándar y urbanizado (Muñoz, 2008) que hemos visto en Recife, en Río de Janeiro, en São Paulo, en Caracas; un escenario probable en cualquier ciudad del mundo.

Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán explican que estas panorámicas “casi con un enfoque arquitectónico, permiten visualizar la ciudad como una gran maqueta ... en construcción, mostrando a sus habitantes pequeños” (2009).

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE
IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

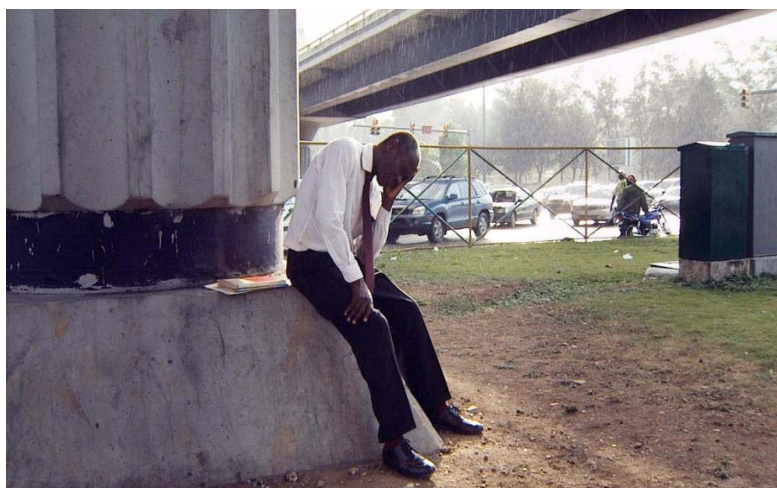


Jean Gentil (2010)

La ciudad pronto muestra su cara más cruel y Jean Remy se topará con el racismo, los prejuicios de clase y la falta de humanidad –le cobrarán incluso tres dólares por dejarle pasar la noche al raso en una obra. En esta escena el

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

protagonista observa la noche urbana con aflicción; vemos su silueta a contraluz, enmarcada por la estructura del edificio a medio construir, y cómo al poco vuelve la cabeza, evitando la ciudad. Como explica Imbert, “la ciudad es cada vez más un lugar de desrealización del sujeto” (2010: 256).



Jean Gentil

Jean Remy se refugiará en la religión –el film pone de relieve el fanatismo de muchas sectas y grupos de poder religiosos que cobran fuerza en Latinoamérica –desde Brasil, como muestra *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho (2016); hasta Colombia, como en *Los Hongos*, de Óscar Ruíz Navia (2014)-. Remy habla con Dios: “Cúrame, dame un hogar, dame una familia, déjame morir”.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Jean Gentil es un film espacial, lingüística y narrativamente transnacional, y como tal revela las fronteras físicas y simbólicas que perciben los habitantes de estos territorios, así como la babelia de lenguas de la isla: criollo, español, francés, inglés... Jean Remy dice dominarlas todas pero a menudo no consigue comunicarse.

Su abatimiento y tristeza en un mundo en el que ni siquiera comprende cómo la gente puede reír, le llevan a abandonar finalmente la ciudad para emprender una deriva hacia la selva. “Cuando la experiencia de la ciudad como *no lugar* se hace insoportable, los sujetos la abandonan, se lanzan a la carretera, emigran a otras latitudes en busca de espacios alternativos” (Imbert, 2010: 259).

Jean Gentil transcurre lentamente, con un tiempo que responde a una decisión de los cineastas para que el espectador sea consciente de que el espacio es un espacio narrativo:

buscamos generar del espacio un personaje, el cual nos hable no solo de una historia, en este caso la de Jean Remy, sino más bien nos deje inferir muchas otras de la gente que ha pasado por ahí, y sobre todo que nos deje tiempo para inferir lo que puede pasar en el futuro. Para nosotros, la cámara plantada al suelo, es como si la tierra fuera testigo del paso del hombre y del tiempo sobre ella.

(Cárdenas y Guzmán, 2009)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

La cámara y los planos varían en función de la situación del personaje en cada momento; las tomas son móviles y cercanas en su deriva por la selva, cuando Jean se siente más cerca de sí mismo y de Dios; pero el plano se detiene y se aleja de él cuando se encuentra en el caos urbano o la incompreensión.

En su viaje por el interior de la isla, lo primero que encuentra el haitiano es una excavación en medio de un cerro en donde se va a construir una autopista. No parece posible, en este punto, un desarrollo de las sociedades que no suponga una agresión al entorno natural.

Jean Remy terminará construyéndose una cabaña en el bosque, un refugio que no hará sino acrecentar su soledad hasta que en una de sus salidas hacia el mar se derrumbe finalmente en la orilla. Aquí la cámara comienza a alejarse del hombre y de la playa y vuela hasta cruzar las montañas, que de pronto descubren la favela haitiana amontonada por las laderas. Es el otro lado de la isla, el contrario a las torres con lujosos vestíbulos que se levantan en Santo Domingo.

***El abismo plateado*, de Karim Aïnouz (2011)**

Si para Jean Remy Genty la ciudad es un lugar prohibido, en tanto que espacio inaccesible y hostil, la ciudad que filma Karim Aïnouz en *El abismo plateado* (2011) lo es en un sentido espacial, observado como un paisaje de barreras físicas que obstaculiza visualmente la deriva de la protagonista por la noche de Río de Janeiro.

Como *Días extraños* y *Los Muertos*, películas analizadas a propósito de la idea de postmetrópolis, el espacio urbano de *El abismo plateado* carece de referencias; Aïnouz omite los tópicos de la ciudad (el Cristo Redentor, la playa de Ipanema, el Pao de Açúcar...), y Río aparece aquí como una gran ciudad cualquiera inhabitable, diluida en el tráfico y el ruido, una ciudad sorda en pleno desarrollo urbanístico; golpes, picos y taladradoras abriendo los cimientos de una ciudad en crecimiento.



El paisaje difuminado de *El abismo plateado* (2011)

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

La película narra la confusión y el vagar errático de Violeta (Alessandra Negrini), una mujer que una mañana recibe un mensaje en el contestador en el que su marido le dice que se marcha porque no puede más, ya no la quiere. A partir de este momento, Violeta sale a la calle en estado de shock para atravesar a lo largo de una sola noche, una serie de no lugares, espacios del anonimato (Augé, 2000) – hoteles, taxis, aeropuertos-.



El abismo plateado (2011)

La ciudad que filma Aïnouz es una ciudad cercada, vallada, a menudo hay elementos en el plano que impiden ver el horizonte. Una ciudad interrumpida, disuasoria, negada. La playa se adivina de vez en cuando entre los edificios, el

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

mar asoma a veces en la imagen borrando los contornos urbanos. Pero en este paisaje sobreconstruido, cualquier edificio constituye una negación del espacio para los individuos.

En los años sesenta y setenta, urbanistas como Henri Lefebvre y filósofos como Michel Foucault, consideraban que el espacio urbano –y cualquier espacio en general-, era un espacio de poder, dominador y representante de una jerarquía y un urbanismo de estado, tiránico en el ordenamiento de las calles.

Hoy el urbanismo actúa a menor escala, de forma mucho más localizada; una vez que las calles y avenidas ya han sido definidas, lo que queda susceptible de ser *ordenado* son los huecos entre los edificios. Así, en *El abismo plateado*, más que una ordenación del espacio, se sugiere una privación del mismo a través de barreras reales o figuradas (barrotes, vallas, cristales).

Este Río “negado” e imposible se aprecia especialmente en la escena en que Violeta, en su estado de confusión mental, se cae de la bicicleta y es socorrida por un operario de la construcción que la invita a descansar en la obra en la que trabaja. Aquí, entre los amasijos de hierro y hormigón de los cimientos, aparece de pronto un espacio de vegetación que intuimos será pronto eliminado para dejar sitio al nuevo edificio. Como afirma Aline Vaz, “Ela entra e sai do corredor, acaba por encontrar uma porta que se abre para uma paisagem natural, mas ao adentrar esse lugar tropeça em arames, vestígios das edificações que são construídas ao lado, a civilização invade a paisagem natural” (Vaz, 2016). Es la selva que forma

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

parte de la ciudad que ha crecido a su alrededor, pero que es continuamente arrasada por un desarrollo urbano sin límites que antepone el valor del suelo al valor ambiental.

Solo al amanecer, al final de esta deriva nocturna, el perfil de Copacabana se revela al fondo, sugiriendo que una nueva perspectiva se presenta para la protagonista. Es un “*abismo*, em referência ao caminho doloroso para onde Violeta se dirige” –explica Aïnouz-, pero es “*prateado*, por la sensação de esperança que a música deixa”⁸⁵.

85 Fonseca, R. (2013), “A nova caligrafia de Karim Aïnouz é vista em *O abismo prateado*”, en *O Globo*, 24/04/2013. Disponible en : <http://oglobo.globo.com/cultura/a-nova-caligrafia-de-karim-ainouz-vista-em-abismo-prateado-8193586>

4.6. LA HERENCIA COLONIAL:

ZONA SUR, de Juan Carlos Valdivia (2009)

Cierta tipología de vivienda neocolonial ha proliferado en las últimas décadas entre las clases pudientes de muchas ciudades latinoamericanas, a menudo como una forma de perpetuar la hegemonía criolla cuando la clase indígena ha empezado a adquirir derechos. El film boliviano *Zona Sur*, de Juan Carlos Valdivia (2009), pone el foco en esta clase que allá llaman *jailones*, a través de la decadencia de un matriarcado de la vieja aristocracia de La Paz, y su relación con una clase indígena que poco a poco ha ido ganando terreno en la ciudad, aumentando su poder socioeconómico y político.

El film coincide en el tiempo con la promulgación por parte del presidente Evo Morales (el primer presidente indígena), de una Constitución que reconoce un Estado plurinacional y multiétnico, otorgando derechos a los pueblos originarios y reconociendo que todos los idiomas indígenas son oficiales junto con el español.

La acción nos sitúa en una gran casona de estilo andaluz situada en la Zona Sur, barrio que da título a la película; aquí vive Carola con sus tres hijos y sus dos sirvientes aymaras. Es una casa de varios niveles, con jardín, blanca por fuera y por dentro, de un blanco impoluto. Explica el director, Juan Carlos Valdivia, cómo

el blanco, tradicionalmente asociado al status y a la riqueza, es empleado en la historia de forma paradójica para mostrar cómo todo se desmorona en un ambiente impecable, pues lo habitual habría sido mostrar la decadencia con colores oscuros y ocres, con sombras y oscuridad.

A medida que avanza la trama y esa clase blanca va perdiendo su poder hegemónico, ese blanco ostentoso empieza a leerse como un hábitat podrido. Es un blanco que miente y oculta la decadencia que lleva en su interior.

Habría tenido sentido formal filmar el microcosmos de esta familia de forma estática y pausada, sugiriendo que nada se mueve en esta prisión de apariencias; Valdivia, sin embargo, opta por una cámara siempre en movimiento, la mayor parte de las veces con panorámicas de 360° que recorren todo el espacio y los cambios que se producen en los personajes durante el tiempo en que la cámara gira. Copertari y Stitnisky señalan que “Este movimiento circular convierte cada escena en una burbuja” (2015: 84), y es así, de hecho, como tradicionalmente los ciudadanos de La Paz han percibido el barrio de la Zona Sur.

Este tipo de panorámicas contienen elipsis en su interior, y mientras la cámara gira por la estancia el personaje puede experimentar cambios con mayor o menor trascendencia; a veces pueden haber pasado horas desde que empieza el plano hasta que termina, otras tan solo los segundos que la cámara tarda en girar sobre sí misma. Los personajes son filmados con frecuencia de forma fragmentaria, como seres incompletos.

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Toda la película, salvo una sola secuencia, sucede en el interior de esta gran pecera blanca donde todos los personajes están atrapados de alguna manera. Varios planos los observan detrás de las ventanas, mirando con ensimismamiento hacia fuera, a veces con su mano apoyada en el cristal, como pidiendo ayuda; siempre, en este caso, la cámara asciende y se aleja de ellos mostrando la arquitectura de la casa, con múltiples tejados que se levantan unos sobre otros como en una fortaleza sin salida. Todo sucede en esta burbuja asfixiante mientras la realidad del mundo queda al otro lado. “La exterioridad ... merodea los bordes, habita en el fuera de campo, como una voz, como una imagen, en un *graffiti*, en un velorio” (Zapata, 2013).



Zona Sur

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

Solamente el niño Andrés no es retratado tras las ventanas mostrando su encierro metafórico; con un gran mundo interior, el pequeño pasa largos momentos en su casa del árbol o en el tejado con su amigo imaginario, Steven Spielberg, con quien habla, entre otras cosas, de la soledad de su madre. El niño es el único de la casa para quien no existe una barrera entre amo y criado, y su relación con el mayordomo Wilson es de igual a igual.

Zona Sur refleja asimismo el hecho de que en el contexto contemporáneo de La Paz, las comunidades indígenas han ido ocupando las zonas burguesas de la ciudad, y será precisamente una *comadre* aymara quien aparezca en la casa con una maleta con 250.000 dólares en efectivo para ofrecer a la endeudada señora blanca, comprarle su casona y construir apartamentos.

La relación de la señora Carola con su servicio, pasa entonces de la verticalidad a una horizontalidad forzada por las circunstancias, un cambio que evoluciona de un trato casi de esclavitud, a una relativa familiaridad con los sirvientes que culmina en una última escena en la que todos se sientan juntos a la mesa poco antes de abandonar la casa.

Las diferencias están ahora mediadas por la negociación, por un trato cordial y finalmente humano en la convivencia de dueños y empleados Sin embargo con esa misma calma y con una violencia velada se sugiere que en la tranquilidad de la Zona Sur la clase alta es desterritorializada, y

FENÓMENOS URBANOS CONTEMPORÁNEOS EN EL CINE IBEROAMERICANO DEL NUEVO MILENIO

la casa (o este lado de la nación boliviana) es comprada a la Señora por la Chola, creándose una nueva casta pudiente. En la “casa tomada” ... la discriminación no deja de existir. A la burguesía boliviana no le queda más que congraciarse con el cholaje, adoptar otro tono con la otredad si quiere sobrevivir. Diferente pero igual, juntos pero no revueltos, la película reproduce el consabido trato de poder donde en última instancia no se borran las diferencias, las tensiones sociales y raciales en un país que sufre inesperadas metamorfosis.

(Zapata, 2009)

Este cambio, que el film muestra a través de una sola familia, alude al gran cambio social que ha vivido Bolivia y a ese proceso paulatino mediante el cual la clase alta ha sido desplazada en detrimento de una clase indígena, que si bien no ha conformado todavía una nueva burguesía, ya tiene capacidad económica y sociopolítica.

En la secuencia del entierro del hijo de Wilson, la única filmada fuera de la casa, el mayordomo acude a su pueblo (sin permiso de Carola, que no consiente que deba salir por una urgencia), y se lleva a Andrés, que se ha escondido en el asiento trasero del viejo Mercedes (regalo de su patrona). Cerca de una zona rural, próxima al lago Titicata, vemos a lo lejos un típico cementerio aymara sobre un montículo. La escena es onírica, y su luz crepuscular muestra a Wilson y sus

parientes sentados en círculo en lo alto de un cerro, en una solemne ceremonia de hoja de coca, con el pequeño burgués como testigo respetuoso de este ritual milenario. La cámara, de nuevo, gira en círculo sobre el grupo de aymaras, pero sin entrar ni participar en el ritual, dejando al espectador fuera del mismo.

La decisión de no profanar la ceremonia con la cámara y abordarla desde fuera, tiene relación con otro aspecto importantísimo del film: la decisión de Valdivia de no traducir los diálogos que los dos sirvientes entablan en aymara, insinuando la indiferencia de la clase blanca hacia sus compatriotas indígenas. Esta decisión se aplicó en el estreno nacional, pero no en las versiones proyectadas fuera de Colombia, ya que un espectador extranjero sí necesitaba ese contexto, consideró Valdivia⁸⁶.

La llegada de Evo Morales a la presidencia ha supuesto que las relaciones entre las clases sociales y raciales en Bolivia, hayan experimentado importantes cambios en los últimos años. “¿Por qué me llamas racista? ¿Cómo se puede ser racista en este país?”, ironiza Carola con su hija mientras ojea el diario *El Tiempo*, con Morales en la portada.

Lo mismo sucedió en Brasil con la victoria del presidente Lula da Silva (un presidente de la clase trabajadora), y la nueva fuerza que adquirieron entonces las clases bajas y medias. “Las clases pobres y trabajadoras tienen ahora una

86 Entrevista con Juan Carlos Valdivia realizada por R. Sánchez (2009), *La mala palabra*. Consultada en agosto de 2016.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yyGlxIhyyi8>

mayor confianza en sí mismas y han comenzado a reclamar un tratamiento más respetuoso por parte de las clases altas” (“The poor and working class are more self-confident and have begun demanding more respectful treatment from the higher social classes over this time period”)⁸⁷, comenta Cutler a propósito del film *Sonidos de barrio*, analizado a propósito de la arquitectura del miedo (Cutler, 2012 citado por Draper, 2016: 121).

Si *Zona Sur* ha destacado entre el cine boliviano y ha trascendido sus fronteras, ha sido más por poner el foco en los *jailones* –perspectiva muy inusual en la tradición del cine boliviano, liderado por autores como Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, siempre posicionados del lado indígena-, que por sus cualidades cinematográficas, que pecan de un excesivo manierismo formal.

87 Traducción propia.

V

QUINTA PARTE: ESPACIOS DE IDENTIDAD

5.1. ESPACIO TRANSNACIONAL Y TERRITORIOS FRONTERIZOS:

EL FUTURO PERFECTO, de Nele Wohlatz (2016)

TERRAS, de Maya Da-Rin (2009)

COPACABANA, de Martin Rejtman (2007)

A finales de los años noventa, los estudios sobre cine empezaron a manejar el concepto de *transnacionalidad* para referirse al número creciente de producciones en las que, a diversos niveles, participaba más de una nación. Si en un primer momento, el concepto se utilizó con cierta ligereza para referirse a aquellos trabajos que contaban simplemente con un equipo técnico multicultural, o que discurrían en distintos escenarios geográficos, pronto los teóricos se apresuraron a señalar los distintos rasgos que realmente podían definir la transnacionalidad; rasgos que comenzaron a ser habituales en la creación cinematográfica del nuevo milenio: el aumento de coproducciones promovidas desde programas de apoyo como Ibermedia; la proliferación de los festivales y los mercados internacionales del cine; los movimientos de ida y vuelta de los cineastas entre distintos países; y en general, todo tipo de referencias y apropiaciones de otras cinematografías en el interior de los propios filmes.

Estas condiciones empezaron a configurar así un panorama novedoso para muchos cines que tradicionalmente solo habían operado en un único territorio. El cine comenzaba a ser transnacional, por otra parte, en un momento en que lo “nacional” empezaba a consolidarse como una estrategia artística y, sobre todo, política (y quizá hoy vuelva a ser así).

En el editorial del número de marzo de 2008, el director de *Cahiers du Cinéma España* anunciaba la transnacionalidad con las siguientes palabras:

En el mundo de la globalización, en una época en la que personas, capitales, mercancías y bienes culturales se mueven sin fronteras, también las energías creativas viven en continuo y creciente mestizaje. El cine convoca todos estos factores de manera poliédrica y simultánea, de manera que los cineastas, la industria, las películas, las ideas y las estéticas protagonizan migraciones, intercambios y contagios sin fin.

(Herederó, 2008)

Dos años después, se funda la revista de impacto *Transnational Cinemas* (Intellect Ltd.), donde sus fundadoras confirman que el concepto de transnacionalidad atañe a todos los aspectos de la práctica cinematográfica contemporánea:

Modes of production, distribution and exhibition; co-productions and collaborative networks ...; migration, journeying and other forms of border-crossing; exilic and diasporic film-making ...; cross-fertilization and cultural exchange ...; interrelationships between the local, national and the global.

(Shaw y De la Garza, 2010)

Si por un lado el término transnacional permitió, como sugiere Villarnea, “superar a dicotomía entre cinema nacional –entendido como cinema próprio- e cinema estrangeiro –entendido como cinema dos outros-” (2016: 1), por otro, como decíamos, en seguida se convirtió en un cajón de sastre para denominar a todas aquellas películas dirigidas, filmadas y producidas por personas de distintas nacionalidades en uno o varios escenarios extranjeros.

Con el propósito de delimitar una etiqueta rápidamente desvirtuada, la investigadora Libya Villazana (2013) advirtió entonces que el concepto de cine transnacional iba más allá del factor de coproducción internacional, o de contar con un equipo técnico y artístico multicultural, puesto que el término transnacional lleva implícito el componente migratorio y de asimilación de una cultura extranjera. Así, por ejemplo, los cineastas del Nuevo Cine

Latinoamericano⁸⁸ sí fueron verdaderamente transnacionales:

they left their countries of origin for different reasons such as political persecution, lack of film production prospects or just in search of better opportunities. ... spent time abroad in close contact with (and significantly influenced by) the European cinematic trends of the time, particularly, Italian Neorealism, Free Cinema, the French Nouvelle Vague, Griersonian social documentary, and American Independent Cinema, among other film waves.

(Villazana, 2013: 42)

El debate sobre el cine transnacional excede sin duda el ámbito de esta tesis, pero no debemos ignorar, pese a la dificultad de definición y acotación del término, un concepto que se construye sobre el componente geográfico y que atañe, por tanto, al espacio de las ciudades.

¿De qué manera la transnacionalidad se hace visible en el paisaje urbano (del cine) contemporáneo? ¿Cómo retrata un cineasta una ciudad en la que es

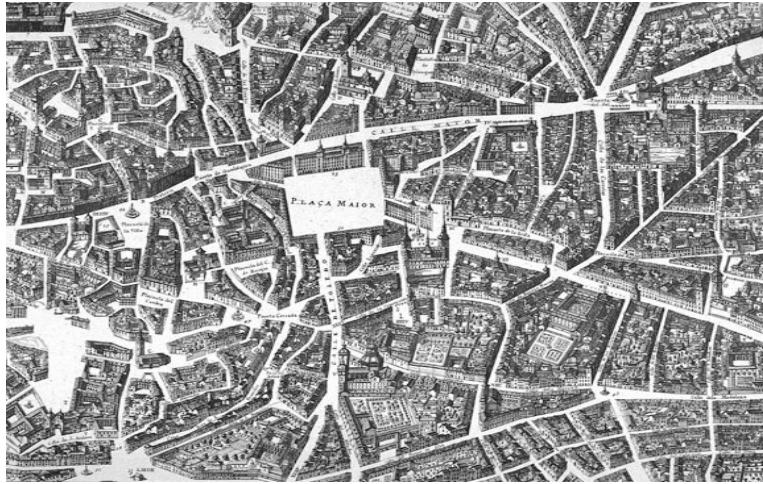
88 “the Argentinean Fernando Birri, the Cubans Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea ... who studied at Centro Sperimentale di Cinematografia, in Rome; ... the Brazilian Glauber Rocha, who also spent time in Italy; Argentinean Fernando 'Pino' Solanas, who took refuge in France together with Chilean Patricio Guzmán; Chilean Miguel Littín who went into exile in México; Octavio Getino, a Spanish-born and naturalised Argentinean filmmaker, and Bolivian Jorge Sanjinés” (Villazana, en Dennison, 2013: 42).

forastero? ¿Cómo se relacionan los inmigrantes con la ciudad? ¿Cómo afectan la globalización y el multiculturalismo a una determinada geografía? ¿Puede el espacio urbano, como el cine, ser también transnacional?

Como se avanzó en la reflexión sobre el espacio urbano en Iberoamérica, ya desde las primeras fundaciones en el Nuevo Mundo se produjo una “transferencia de experiencias” (Gutiérrez, 1983: 77), de forma que el trazado de las primeras ciudades semirregulares y regulares se realizó bajo la influencia de los trazados europeos. De la misma manera, las plazas de origen clásico (griego y romano) que se desarrollaron en América gracias al espacio generoso del territorio, llegarían luego a Europa, donde hasta entonces la tónica dominante en los cascos históricos había sido el abigarramiento impuesto por las murallas y defensas a causa de las hostilidades generalizadas tras la caída del Imperio Romano durante toda la Edad Media.

En España, por ejemplo, la Plaza Mayor de Toledo, de 1605, no se construye sobre modelos áulicos, sino “inspirándose más bien en los modelos americanos”, como explica Leonardo Benevolo (1981: 1034).

En el siglo XVI, mientras en América los conquistadores ya habían aplicado una serie de ordenamientos urbanos, Madrid continúa siendo “un gran pueblo desorganizado” (*ibid.*: 1093) en el que lo único que se destaca sobre el conjunto irregular son la calle Mayor y la Plaza Mayor, tal y como vemos en este plano realizado por Pedro Teixeira en 1656:



Plano de Madrid de Pedro Teixeira (1656).

La plaza Mayor fue una intervención rotunda sobre el tejido medieval tortuoso que conllevó una operación urbanística muy costosa sobre las antiguas huertas de Luján.

Es notable también el caso del palacio de Versalles, diseñado por orden de Luis XIV, y en general todas las arquitecturas absolutistas y sus trazados, de cuya influencia posterior en Europa no hay ninguna duda. Su trazado, con una plaza de la que parten tres grandes vías –una de ellas con dirección París-, sería posteriormente imitado tanto en Europa como en las colonias, donde el trazo radial, las retículas y las grandes avenidas, confluyen en una plaza central.

Otro tipo de transnacionalidad geográfica se manifiesta a través de la toponimia, como se deduce de las *reducciones*⁸⁹ que fundan los jesuitas en el Paraguay a partir del año 1575, después de la experiencia de los dominicos y los franciscanos en otras regiones de Sudamérica. Así, las reducciones son bautizadas con nombres en los que, como explica Benevolo, “se entremezclan las palabras indias con nombres de santos antiguos y modernos: San Ignacio Guazú (1609); San Ignacio Miní y Loreto (1610); Itapuá (1615); Yapeyú San Nicolás y Santa María la Mayor (1626)” (1981: 1259).

Los españoles instauraron sus templos sobre los antiguos lugares representativos de las culturas indígenas y cultos paganos, imponiendo el cristianismo y prohibiendo las manifestaciones religiosas nativas; sin embargo, todo un sincretismo se desarrollaba en estos lugares, y bajo la superficie de las ceremonias de la nueva religión europea, los nativos realmente adoraban a sus propios ídolos: Nuestra Señora del Cobre por Yemayá, Ogún o Obatalá, etc.

89 Así se denominaba legalmente a los nuevos emplazamientos indígenas promovidos por las órdenes religiosas para cristianizar a los indios (Benevolo, 1981 : 1259).

ESPACIOS DE IDENTIDAD



¡Que viva México!, de Sergei Eisenstein (1931)

Pero volviendo al espacio urbano del cine, ¿cómo abordan los cineastas los escenarios transnacionales?, ¿cómo se hacen visibles, en las películas, los signos de la globalización, el multiculturalismo o la transculturalidad? Dado que en el mundo desarrollado apenas quedan lugares que hayan escapado a la globalización, podemos constatar que prácticamente todos los filmes analizados en esta investigación muestran evidencias de transnacionalidad, tanto en los referentes importados de otras culturas y cinematografías, como en sus espacios urbanos transculturales, contruidos y poblados de símbolos y habitantes de otras identidades.

***El futuro perfecto*, de Nele Wohlatz (2016)**

El futuro perfecto es la ópera prima en solitario⁹⁰ de una cineasta alemana afincada en Buenos Aires que reconoce entre sus influencias a autores como el iraní Abbas Kiarostami, el francés Robert Bresson, la belga Chantal Akerman, o el mexicano Nicolás Pereda, circunstancias que, según Deborah Shaw, definen a un autor como un autor transnacional (*cultural exchange*) (2013: 56).

El futuro perfecto pone en escena el encuentro entre la cineasta y Xiaobin, una joven china recién llegada a Buenos Aires, así como su aprendizaje del idioma y su adaptación en un medio nuevo –proceso que intuimos que Wohlatz vivió de manera similar (“es una mezcla de la experiencia de ambas”, declaró en una entrevista⁹¹). Como film transnacional, por tanto, *El futuro perfecto* se ajustaría a lo que Shaw define como cine de la diáspora y el exilio (*Exilic and Diasporic Filmmaking*), tipología que esta investigadora desarrolla a partir del trabajo de Hamid Naficy (2001) y su concepto de “Accented Cinema”, según el cual los cineastas exploran sus experiencias y procesos de adaptación en el extranjero (Shaw, 2013: 56).

90 Nele Wohlatz realizó su primer largometraje, *Ricardo Bäar* (2013), junto a Gerardo Neumann.

91 Traducción propia. Wohlatz, N. (2017) “ND/NF Interview: Nele Wohlatz” [entrevista realizada por Girish, D.], en *Film Comment*, 20/3/2017. Consultada en marzo de 2017. Disponible en : <https://www.filmcomment.com/blog/ndnf-interview-nele-wohlatz/>

Xiaobin llega a la ciudad porteña para reunirse con sus padres emigrados y sus hermanos pequeños, a los que todavía no conoce. Su familia regenta una lavandería –uno de los sectores en donde los inmigrantes chinos en Argentina han encontrado un nicho de mercado, como refleja también el film *Días Extraños*, de Juan Sebastián Quebrada (2015).

Al principio, la joven comienza a trabajar en la charcutería de su tío, pero sus problemas con el idioma hacen que pierda en seguida el empleo. Su madre le sugiere que trabaje en la lavandería, lo que supone que la integración que desea Xiaobin sea imposible si permanece en el negocio familiar (auténticos *guettos* para las generaciones de chinos que salen al extranjero a trabajar sin mezclarse con la comunidad local). Xiaobin rompe pronto la tradición familiar, se apunta en secreto a clases de español, encuentra un trabajo en un supermercado y comienza una relación con un joven pakistaní.

La historia de Xiaobin es real, y Wohlatz la recrea en la pantalla a base de recuerdos y proyecciones de futuro que van construyendo esta película semificcional. Como explica Devika Girish, la trama de la película está anclada al aprendizaje de la protagonista: “as she learns new tenses in Spanish class, her narrative expands in parallel, moving from the past, to the present, to finally, the conditional future of the film’s title, which allows her to vividly imagine the possible paths her life might take”⁹².

92 Wohlatz, N. (2017), *op. cit.*

El futuro perfecto pone en escena temas universales como la identidad, la comunicación humana y el espacio social en el contexto voluntariamente poco definido de la capital argentina, que la directora retrata como un escenario urbano cualquiera.

Xiaobin recién había llegado y casi no hablaba español, pero su vida me generó mucha intriga. Tenía 17 años y justo se había reunido con sus padres a los que no había visto durante años porque la habían dejado sola en China Su familia vivía aislada en una suerte de Mini-China dentro de su lavandería, no hablaban español y no hacían ningún intento por volverse parte de su nueva sociedad. Querían que Xiaobin también se mantuviera lejos de los argentinos, pero ella sabía que acá podía realizar el ascenso social que en China no le estaba permitido. Después de haber pasado la adolescencia lejos de su familia, no aceptó que sus padres le dijeran qué hacer. A la vez, tenía una estrategia particular para preparar su futuro: no gastó energía en peleas, simplemente dijo que “sí” a todo y empezó a preparar su independencia en secreto, ahorrando dinero, inscribiéndose en la escuela de idiomas. Entendí que me encontraba con una persona de carácter muy fuerte, que tomaba sus propias decisiones. ...

*Así que le propuse hacer una película juntas, no sobre ella, sino junto a ella, sobre nuestras experiencias como extranjeras*⁹³.

A partir de su primer encuentro, que tiene lugar en la escuela de idiomas en la que Nele Wohlatz impartía entonces clases de alemán, comienza el diálogo entre la cineasta y la estudiante china para delimitar los distintos niveles de realidad y representación que conformarán la película, un trabajo realizado siempre en un español que Xiaobin no domina del todo, para no perder la distancia que Wohlatz quiere poner de manifiesto.

El futuro perfecto recrea los recuerdos reales de Xiaobin a partir de preguntas sobre su llegada a la ciudad; pero el film también escenifica la proyección de sus miedos e ilusiones sobre lo que puede suceder a partir de ahora. Xiaobin responde a estas preguntas en un hermoso plano frontal al tiempo que la directora intercala esta suerte de entrevista con la reconstrucción de sus primeros recuerdos sobre Buenos Aires.

La ciudad ni siquiera está en segundo plano, es un fragmento recortado de espacio urbano en el que a veces asoman los locales chinos. La ciudad, como la familia de Xiaobin o como los clientes de la carnicería, permanece casi en *off*, una decisión formal que contribuye a aislar al personaje en su incomunicación, ni comprende ni puede expresarse.

93 Wohlatz, N. (2017), [entrevista realizada por Batlle, D.] en *Otros cines*, 1/8/2016. Consultada en septiembre de 2016. Disponible en: <http://www.otroscines.com/nota?idnota=11188>



El futuro perfecto

En su ensayo “Semiología y Urbanismo”, Roland Barthes interpreta el espacio urbano como un texto que ha sido escrito (por un arquitecto o un urbanista) y que es leído por el ciudadano que comprende la narrativa de la ciudad. Por esta razón, afirma Barthes, “El espacio humano en general (y no solamente el espacio urbano), ha sido siempre significativo” (1993: 337).

Un espacio urbano recortado y omitido como el de *El futuro perfecto*, acompaña la psicología de la protagonista, en plena crisis de identidad. “En la película, y en la vida real” –explica Wohlatz- “Xiaobin se encuentra en una situación de limbo. Su vieja identidad china ya no está entera, y lo nuevo todavía está lleno de incertezas⁹⁴”. Esta sensación sitúa al personaje dislocado en un espacio sin contexto:

94 Wohlatz, N. (2016), op. cit.

Cuando estábamos buscando las localizaciones, decidimos que el film debía mostrar muy pocos lugares, solo los lugares esenciales. No los lugares esenciales de Buenos Aires, sino los lugares esenciales de un inmigrante, donde puede comer, dormir, trabajar o aprender español. Porque todo debe partir de cero. La ciudad no tiene historia para Xiaobin, y ella no tiene una historia para la ciudad⁹⁵.

Por esta razón, en la primera parte de la película, los planos son desnudos y superficiales, las escenas son cortas y bruscas, y hay pocos diálogos, pero a medida que Xiaobin se va integrando las cosas adquieren mayor profundidad y las escenas son más largas y suaves⁹⁶. Su nuevo mundo se va abriendo ante ella.

95 Wohlatz, N. (2017), op. cit.

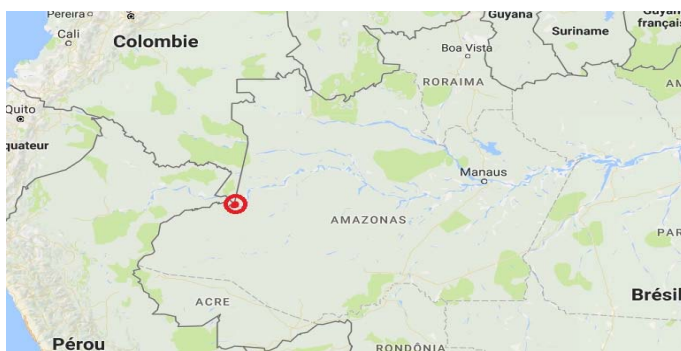
96 *Íbid.*

***Terras* (Maya Da-Rin, 2009)**

Hay, por otro lado, un tipo de transnacionalidad inmanente a las ciudades fronterizas; son espacios en los que confluyen distintos territorios y culturas, distintas leyes, distintas lenguas; lugares generalmente alejados de los grandes centros urbanos y a menudo sin historia.

Dada su condición de lugares de paso, y por tanto, efímeros, las ciudades de las fronteras se construyen de forma urgente y provisoria, aunque su arquitectura termina por devenir definitiva.

Terras (2009), de la brasileña Maya Da-rin, documenta la vida en la triple frontera de Brasil, Colombia y Perú, en las ciudades gemelas de Letícia y Tabatinga, situadas en una de las entradas del Amazonas y unidas por una única avenida. Es una región que comparte la identidad múltiple de tres países con un mestizaje único en el mundo. Un espacio, por otro lado, continuamente mermado por la pugna constante con el “hombre blanco”.



Punto exacto donde transcurre *Terras*.

Terras comienza con el primer plano de una grieta en el terreno, metáfora de un lugar disputado. Sin una frontera física, sin muros ni vallas más allá de los controles rutinarios de documentación, la frontera aquí es imaginaria.

Por esta gran arteria de tierra donde la brasileña Avenida da Amizade se convierte al punto en la colombiana Avenida Internacional, transita un torrente incesante de mercancías, personas y motocicletas. La frontera es sinónimo de puente, de nexo entre naciones, de intercambio, de entradas y salidas; como lo es de conflictos, de obstáculos y prohibiciones. Y la autora, Maya Da-Rin, trata a lo largo del film de capturar las distintas manifestaciones de la frontera trascendiendo aquella de las líneas de demarcación y buscando también fronteras personales o espirituales: “a fronteira, múltipla, complexa e não passível de ser definida por um único ponto de vista. As fronteiras, afinal, estão por toda parte e em parte alguma nessa região, ao mesmo tempo impedindo e promovendo a circulação”⁹⁷. En todas partes y en ninguna, en este lugar la identidad tiende a desdibujarse. Uno no es demasiado de allá ni demasiado de acá.

Un plano de las nubes sobre el río Solimões simboliza también la idea de un territorio difuso cuyos límites se desvanecen.

97 Da-Rin (2009), dossier de prensa de *Terras*, p.4



Terras

Explorando la frontera y sus habitantes la cineasta descubre que este lugar no es solo un lugar de transición, al contrario, es un lugar del que a menudo no se puede salir: “Mucha gente llega a la frontera con proyectos para pasar al otro lado, a otros países, y se equivocan, llegan aquí y quedan estancados”, explica un taxista. La frontera es un agujero, un espacio que frustra los deseos y retiene a los individuos: extranjeros, desplazados, huidos del conflicto armado colombiano...

A pocos metros, el río, cuya corriente se ha interpretado tradicionalmente como una alegoría del paso del tiempo, aquí parece condenado a llevar las mismas barcas entre sus tres orillas, pero no más lejos.

La falta de solidez del territorio se hace patente en su frágil arquitectura, de hábitat, decíamos, provisorio. En las ciudades de Letícia y Tabatinga abundan las construcciones sencillas realizadas con cemento; comercios y puestos de venta se levantan a pie de carretera; no hay un espacio urbano propiamente dicho, no

hay plazas, no hay parques. No hay diferencia entre el espacio del ocio, el espacio de trabajo y la vivienda. Todo está mezclado en el mismo caos.

En un determinado momento, el film se adentra en las lindes de la selva y observa las viviendas del Amazonas, de madera y ladrillo, a veces construidas sobre pilotis que se levantan sobre el río. El sentimiento es contradictorio, pues esta arquitectura de apariencia frágil y pobre lleva implícito un aprendizaje ancestral del hábitat amazónico.

En el Amazonas, como en otras regiones tropicales de clima extremo, el hábitat se define por su integración en el entorno sin tratar jamás de ignorarlo o trascenderlo. Las viviendas indígenas dialogan con el medio ambiente de forma discreta porque el hombre amazónico, como afirma el historiador Hugo Segawa, ha comprendido la naturaleza y sus interacciones. La vivienda indígena se construye con materiales como la madera, de la que el Amazonas posee la mayor reserva del planeta, pero también con viento y sombra que atenúen las temperaturas: “la arquitectura puede ser como un árbol, como una barraca: un techo generoso, un espacio abierto, ventilado, protegido del sol y de la lluvia, acogedor para los hábitos amazónicos. ... Es imposible evitar el *exterior*” (Segawa, 2005: 88).



Terras

En la selva, el film abandona los travellings que utilizaba en la ciudad para acompañar el ir y venir constante de vehículos y personas, y opta por planos fijos, en consonancia con la tradición de aquellas tierras y de quienes han habitado en ellas durante siglos: la movilidad de la cámara, dice la autora, “enfatisa o pertencimento e a relação com o território”⁹⁸.

Terras aborda la transnacionalidad geográfica a través de varios elementos: el idioma, que alterna el portugués, el español y las lenguas indígenas, como sucedía en *Jean Gentil*, de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán (2010); el movimiento, por tierra y por agua, trasladando personas y mercancías; los discursos políticos e históricos sobre las pugnas del territorio y los conflictos identitarios; y a través, por supuesto, de la puesta en escena y el montaje, donde

98 Da-Rin (2009) *op.cit.*

las imágenes pasan sin solución de continuidad, del Perú a Colombia o a Brasil. “Um filme sobre fissuras, lacunas e também confluências. Ao chegar na fronteira, eu percebi uma realidade multifacetada, onde as culturas ancestrais e contemporâneas mutuamente se influenciam” (Da-Rin, 2009: 10).

***Copacabana*, de Martin Rejtman (2006)**

En su primer y brillante acercamiento a la no ficción, Martin Rejtman recogió, en el año 2006, los preparativos de la fiesta de la comunidad boliviana en honor a la Virgen de Copacabana, en el barrio argentino de Charrúa. Un film de periferia, en los límites de Buenos Aires y en las afueras de lo urbano, en el descampado de villas miseria en donde el grado de pobreza parece directamente proporcional a la vitalidad y al sentimiento de comunidad de sus pobladores.

A Rejtman, que se formó en la Universidad de Nueva York (NYU) y que posteriormente trabajó como asistente de montaje en los estudios italianos de Cinecittá, se le consideró uno de los renovadores del cine argentino antes incluso de que se hablase de un Nuevo Cine, debido precisamente a esa mirada foránea alimentada de sus experiencias en el extranjero (Trerotola, 2009). Rejtman es un

forastero y con esa misma extrañeza se acerca esta vez a la comunidad boliviana de Buenos Aires:

La mayoría de los porteños jamás ha puesto un pie en un barrio boliviano, son lugares que quedan al borde de la ciudad, la gente se mueve en un circuito que va desde su casa a su lugar de trabajo -que queda generalmente en el centro- y esos bordes jamás los visitan, sobre todo si esos bordes son pobres. Empecé a ir a los barrios, a comer en esos los lugares, a hacer compras, no me lo tomaba como una investigación sino como una actividad, iba a pasear un rato, me daba cuenta que no podía ir a otro sitio teniendo eso en la ciudad, me parecía más interesante estar un día ahí que en aquellos lugares que ya son demasiado transitados⁹⁹.



Copacabana (2006)

99 Rejtman, M. (n.d.) [entrevista realizada por Alberdi, M. y Pinto, I.] en *laFuga*, 3. Consultado en febrero de 2017. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>

Copacabana comienza con una serie de travellings que desde un automóvil captan el bullicio y dinamismo de los mercados bolivianos. A continuación, y como si se tratase de anunciaciones, se despliegan una serie de destellos de los bailes y desfiles de las fiestas de la patrona de Bolivia, que con duración variable terminan fundiéndose a negro.

El resto del film emprenderá el camino inverso, desde los preparativos (la confección de los trajes folclóricos, los ensayos, las asambleas para organizar la participación de cada vecino), al viaje de los familiares que llegan desde Bolivia para festejar junto a los emigrados.

El sentido del ritmo –en el fondo, con su música y su baile; y en la forma, con ese montaje construido a base de contrapuntos-, hacen de *Copacabana* una película particularmente cinemática. El movimiento no solo se observa en la plasticidad de la imagen, sino también en el flujo de personas, más o menos visible, que cruza la frontera por La Quiaca, y que alude a un movimiento mucho mayor y trascendente de emigración e identidad que hacen de este un film definitivamente transnacional. “Rejtman no usa el cine para ilustrar una idea anterior, sino como forma libérrima de transcurrir, de generar un movimiento, una circulación que puede ir más allá de los márgenes del encuadre” (Trerotola, 2009: 105). Así, este film está lleno de fugas y de situaciones inconclusas que lo

expanden aun cuando el relato ha terminado pero los planos continúan flotando la mente del espectador.

El conflicto entre el dentro y el afuera, es manifestado por Rejtman a través de un montaje que alterna los ensayos filmados de cerca, con el sonido que se escucha desde la calle, insistiendo en su condición de extraño, en la distancia inevitable que media entre su mirada y lo que observa.



Copacabana (2006)

La idea de territorio solo se revela de forma fragmentaria a través de una única escena en la que un personaje habla directamente con el director; este hombre muestra un álbum de fotos de Bolivia: las ciudades del altiplano, como Potosí (con sus minas); Cochabamba (la primavera eterna); Oruro (la capital del

folclore)...; La Paz, rodeada de cerros, con sus avenidas, sus plazas, sus zonas comerciales, sus edificios, su estadio, la sede del gobierno...; Sucre, la capital...

La escena ilustra muy bien la nostalgia por esa tierra evocada y explicada desde el exilio con orgullo y admiración. Es la imagen idealizada de las postales, fuera quedan las razones que han llevado a estos bolivianos a emigrar a Argentina.



Copacabana (2006)

5.2. IDENTIDAD DILUIDA EN LA NO CIUDAD

INVIERNO, de Alberto Fuguet (2015)

Invierno (2015) es el gran relato coral del escritor y cineasta Alberto Fuguet, un film de casi cinco horas de duración protagonizado por Alejo Cortés (Matías Oviedo), probable alter ego del director, un joven escritor que decide acabar con su vida justo antes de la salida de su último libro, “Caída Libre”. Alrededor del personaje, antes y después de su muerte, la película irá tejiendo de manera cruzada, la relación con su hermana, con sus amigos y con Julieta, una mujer de su pasado a quien nadie parece conocer realmente.

El escenario de la acción, como a menudo en las películas urbanas de Fuguet, es el municipio de Providencia, en Santiago de Chile, *comuna* que engloba al conjunto de barrios de clase alta y media alta.

La imagen de la ciudad a través de la película, se corresponde con los estudios que afirman que Santiago es una de las ciudades con mayor calidad de vida de América Latina: espacios amplios, parques y alamedas; un entorno natural privilegiado, rodeado por la cordillera de Los Andes y atravesado por el río Mapocho junto a lo que los santiaguinos denominan *Sanhattan*; posibilidades profesionales; y una vida cultural efervescente. Hay que decir que Sanhattan fue

un acrónimo acuñado en 1995 por el diario *La Nación* para describir el paisaje del nuevo distrito financiero de Santiago. El término deriva del neologismo *manhattanización*, que los urbanistas y teóricos comienzan a utilizar en la década de los 60 para referirse peyorativamente a la reproducción del skyline neoyorkino en cualquier ciudad del globo económicamente pujante, de Tokyo a Londres, pasando por Frankfurt, Boston o Shanghai. Este concepto entronca con la idea de Muñoz (2008) de *urbanización* apuntada en capítulos anteriores; es, además, un concepto indudablemente transnacional, puesto que lleva implícita la unión de dos lugares geográficamente distantes.

En este entorno amable, sin embargo, hay lugar también para dos de las manifestaciones urbanas más problemáticas de las ciudades contemporáneas: los espacios basura (*junkspace*), un concepto del arquitecto y teórico de la arquitectura Rem Koolhaas (2002) que encuentra su paradigma en la vacuidad límpida del centro comercial; y los no lugares (*non-lieux*), espacios de tránsito y del anonimato con los que el antropólogo Marc Augé (2000) describe una tendencia dominante de la sobremodernidad (*surmodernité*).

Uno y otro funcionan como telón de fondo del conflicto de identidad al que se enfrentan los protagonistas de *Invierno*, un film en tres partes.

Parte I: Disolución y desaparición

En una película de casi cinco horas de duración, como *Invierno*, el metraje de 291 minutos permite que la narrativa se desarrolle en un arco temporal relativamente amplio que comienza en verano y termina en un invierno que no acaba.

Mientras Alejo finaliza su novela autobiográfica, durante las últimas noches febriles de agosto, la ciudad se ve infinita y vibrante desde la ventana de su apartamento. En ese espacio de creación donde “no entra nadie”, Alejo escribe compulsivamente, en la cama, en la mesa... a veces se asoma por la ventana hacia el abismo urbano.



Invierno (2015)

Pero como explica Jordi Balló en su ensayo *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, “la ventana no puede ser ningún espacio para el sueño de futuro, porque a través de ella solo puede verse el reflejo y la causa del propio dolor” (2000: 31).

Poco antes de morir vemos a Alejo en el cristal, fundido en la noche de la ciudad, quizá desvaneciéndose.

Con el frío llega la muerte y la publicación de “Caída Libre”, y con ellos, el colapso de cada uno de los personajes a partir de la pérdida del amigo.

Parte II: El drama en un espacio basura

La segunda parte del film arranca con José, mejor amigo de Alejo, a quien éste ha nombrado su albacea, deambulando por un centro comercial casi vacío. El edificio, que intuimos con un diseño similar al Guggenheim de Nueva York, proyectado por el arquitecto Frank Gehry, plantea una estructura en espiral para recorrer el espacio.

Rem Koolhaas acuñó el término de espacio basura (*junkspace*) para describir un espacio líquido que arrastra a las personas hacia corrientes invisibles de consumo y capital creadas por una iluminación aséptica y una arquitectura sinuosa. El centro comercial y el centro de negocios son el paradigma del espacio basura, afirma Koolhaas:

Continuity is the essence of Junkspace; it exploits any invention that enables expansion, deploys the infrastructure of seamlessness: escalator, air-conditioning, sprinkler, fire shutter, hot-air curtain. ... It is always interior, so extensive that you rarely perceive limits; it promotes disorientation by any means (mirror, polish, echo ..., a quasi-panoptical universe.

(Koolhaas, 2002: 175 y 177)

Koolhaas habla de la continuidad y la expansión como esencia de un espacio sin imperfecciones en el que los límites son imperceptibles. “Promueve la desorientación de cualquier modo: espejos, brillo, eco... casi un universo panóptico”.

Llevado por las curvas del espacio, sin fijar su atención hacia los escaparates de los comercios, José camina en una deriva impuesta por la espiral, desenfocándose cada cierto tiempo, fundiéndose, como Alejo en su escritorio, con las luces y reflejos del entorno. En un espacio basura, se puede desembocar sin previo aviso en el mayor de los vacíos para abandonarse al consumo, o como José, a los pensamientos, caminando sin objetivos ni propósitos: “Trajectories are launched as ramp, turn horizontal without any warning, intersect, fold down, suddenly emerge on a vertiginous balcony above a large void” (Koolhaas, 2002: 181).



Invierno (2015)

Koolhaas continúa su descripción del espacio basura como una apoteosis grandilocuente que en el fondo es un agujero terminal (“Seemingly an apotheosis, spatially grandiose, the effect of its richness is a terminal hollowness”, *ibid.*: 176); tiene sentido, por tanto, que Fuguet sitúe la escena en la que José va tomando poco a poco conciencia de la muerte de su amigo, en un espacio que a pesar de su

ostentosa arquitectónica, es en realidad un espacio hueco en el que la ausencia del amigo se materializa.

-“¿De qué habla tu novela?”

-“De mí... de mi familia... de ti... sobre todo de ti.”

En su vagar por el centro comercial, José recuerda las conversaciones que sucedieron en la primera parte de la película, que ahora se repiten en *off*. El desdoblamiento de personalidad que comienza a sufrir poco a poco, encaja con la condición “postexistencialista” que caracteriza al espacio por el que transita: “it makes you uncertain where you are, obscures where you go, undoes where you were. Who do you think you are? Who do you want to be?” (Koolhaas, 2002: 182). José quiere ser como Alejo, y el peso de su fantasma le irá anulando paulatinamente hasta que empiecen a ser la misma persona. Dos que devienen Uno.

A medida que los dos personajes se van entremezclando, vuelve la imagen del paseo nocturno que ambos dan al salir del cine en la primera parte del film. Fuguet encuadra las dos figuras de espaldas, tan parecidas entre sí, como hacía Gus Van Sant en *Gerry* (2002), cuando los dos protagonistas se perdían caminando por el desierto mientras sus identidades se desdoblaban, hasta sugerir que quizá solo uno de ellos existía realmente.



Arriba: *Invierno* (2015)

Abajo: *Gerry*, de Gus Van Sant (2002)

Parte III: No-lugar / No-identidad

Poco antes de publicar su libro, Tomás, amigo de Alejo y José, registra en vídeo una entrevista realizada por Paz, la novia periodista de Tomás. Es la última entrevista de Alejo antes de morir, la más exhaustiva. En ella, el escritor habla con honestidad acerca de la creatividad, del amor, de sus relaciones con los demás, de su necesidad de aislamiento... A veces, cuenta, pasa unos días en el Hotel Hilton,

junto al aeropuerto; le gusta ese no lugar que le permite no ser él mismo, fingir que es extranjero, abandonar su entorno habitual y su rutina, disfrutar de la sensación de estar de paso. Para Alejo, un hotel, es “un lugar totalmente liberador; un lugar abierto” que le permite ser otra persona.

La descripción que hace Alejo de la experiencia de un hotel remite sin duda a las palabras de Augé cuando describe los lugares de tránsito de la “sobremodernidad”, esos espacios del anonimato :

el espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor. Quizá se siente todavía molesto por las inquietudes de la víspera, o preocupado por el mañana, pero su entorno del momento aleja provisionalmente de todo eso. Objeto de una posesión suave, a la cual se abandona con mayor o menor talento o convicción, como cualquier poseído, saborea por un tiempo las alegrías pasivas de la desidentificación y el placer más activo del desempeño de un rol.

(Augé, 2000: 106)

Al escuchar las palabras de Alejo, José decide pasar un par de noches en el Hilton Aeropuerto. Como el centro comercial, el hotel, es un lugar donde la identidad se diluye en un entorno impersonal. Aquí, José encuentra la inspiración

que necesita para componer sus canciones, pero es también, la ocasión de Alberto Fuget para desplegar toda una puesta en escena de desdoblamiento identitario a través de los espejos y las verticales que dividen el espacio de esa habitación, la habitación aséptica de cadena hotelera; una habitación cualquiera, en un hotel cualquiera en una ciudad cualquiera. Como escribe Imbert, los no lugares son lugares “del *estar* más que del *ser*” (2010: 254).

Durante su estancia en el hotel, José baila, bebe, se baña, duerme, llora, lee la novela de su amigo. La escena es catártica, y parece tan liberado como definitivamente convertido en Alejo.



José lee la novela de Alejo en un plano *en abyme* (*Invierno*, 2015)

En *Invierno* sigue patente la idea de que la ciudad moderna propicia los conflictos identitarios y emocionales, como afirmaban Wirth, Simmel o Benjamin, y como décadas después repetía Soja a propósito de la postmetrópolis: en este tipo

de ciudad es difícil encontrar lazos físicos o emocionales entre sus habitantes; si los hay, como sucede en *Invierno*, estos se rompen o se confunden entre sí.

En *Invierno* la trama de vidas cruzadas desestructura la estabilidad de los personajes, el individuo está fuera de lugar; en varias escenas, los personajes caminan solitarios por las calles y los jardines, vagando a la deriva en un escenario habitado por fantasmas.

Retomamos las palabras de Imbert cuando afirma que en el cine contemporáneo “la ciudad es cada vez menos un entorno neutro que acompaña y realza las andanzas del sujeto, y más un agente narrativo activo que ... desvía a los personajes de su recorrido y los abre a la alteridad” (Imbert, 2010: 256).

VI

SEXTA PARTE: ELEGÍAS URBANAS

6.1. ESPAÑA Y PORTUGAL, UNA PENÍNSULA EN RUINAS

EL FUTURO, de Luis López Carrasco (2013)

PAÍS DE TODO A CIEN, de Pablo Llorca (2014)

RUINAS, de Manuel Mozos (2009)

N-VI, de Pela del Álamo (2012)

EN EL CUARTO DE VANDA y *JUVENTUD EN MARCHA*,

de Pedro Costa (2000 - 2006)

Gran parte del cine realizado en la península ibérica en los últimos quince años ha estado inevitablemente marcado por la crisis económica que surge –de manera oficial- en 2008, y por el abandono casi definitivo de la industrialización; ambos sucesos han dejado un paisaje que, o languidece, o ha muerto, o está a punto de hacerlo. En este contexto, varias películas se erigen como el testimonio filmico de una de las peores épocas que han vivido las sociedades de España y Portugal: desde el abandono en forma de emigración o desahucio, a las ruinas físicas y emocionales que se extienden por ciudades, periferias y pueblos, sin poder eludir, en ningún caso, cierto sentimiento apocalíptico.

En el cine español de los últimos años, *El futuro* (2013), de Luis López Carrasco, aparece como uno de los filmes más radicales de nuestra historia al

tiempo que un manifiesto políticamente demoledor. Su gran virtud reside en todo aquello que es capaz de insinuar y evocar fuera de las imágenes.

Nos encontramos en una fiesta, en un apartamento en Madrid en el año 1982; el clima es el de la euforia que ha desatado la victoria por mayoría absoluta del partido socialista en las elecciones. El discurso de Felipe González, en *off* sobre la pantalla negra, arranca esta película sin historia:

Quiero hacer un llamamiento a las fuerzas políticas, a las instituciones, a las comunidades autónomas, a las diputaciones y a los ayuntamientos, a los sindicatos, a las organizaciones empresariales, a los medios de comunicación y a todos los sectores de la vida nacional para que se sientan integrados y presten su apoyo participativo en la tarea común de consolidar definitivamente la democracia en España, superar la crisis económica y concluir la construcción del estado de las autonomías. ... Ningún ciudadano debe sentirse ajeno a la hermosa labor de modernización, de progreso y de solidaridad que hemos de realizar entre todos. La colaboración de cada español dentro de su ámbito es imprescindible para lograr el objetivo de sacar España adelante¹⁰⁰.

100 Discurso íntegro de Felipe González disponible en:
http://www.cadenaser.com/espana/audios/archivo-discurso-integrofelipe-gonzalez-triunfo-elecciones-1982/esrcsrpor/20121202csrsmac_8/Aes/.

Varios jóvenes bailan, beben, toman drogas, hablan de política, de amor, de sexo o de trabajo. La cámara de López Carrasco, con película de 16mm, que era la película amateur en los setenta y ochenta, participa en esa fiesta como un personaje tímido al que nadie presta atención, que va deteniéndose aquí y allá a observar y escuchar lo que dicen los demás. La música está a un nivel ligeramente superior al de las conversaciones, lo que, en palabras del director:

*incorpora la sensación de ruido difuso, de molestia perceptiva, de dificultad para articular un discurso. ... La película se comporta como una radio defectuosa, que no puede mantenerse mucho tiempo en una misma frecuencia. ... Nos queda, si acaso, la letra de alguna canción.*¹⁰¹

Desiertas ruinas con bellas piscinas,

mujeres resacas con voz de vampiras ...

Colinas ardientes de sol abrasadas y bosques de luces de pieles quemadas

Nuclear sí... nuclear, cómo no...

101 Luis López Carrasco, L. (2013), "El futuro ya no es lo que era" [entrevista realizada por De Pedro, G.] en *Blogs & Docs*, 1/10/2013. Consultada en marzo de 2016. Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=5736>

El espíritu en la fiesta es de máxima despreocupación. El mañana se presenta como la esperanza y la alegría frente a los oscuros años de represión franquista que quedan atrás. La apertura ha llegado y Madrid se sitúa a la vanguardia de lo que en este momento significa ser moderno. El film se puede leer como la evolución positiva del desencanto que sufrían los personajes de Philippe Garrel después del 68, aquellos que se desconyuntaban entre bocanadas de opio mientras sonaba *This Time Tomorrow*, de The Kinks.

O el contrapunto europeo de las fiestas burguesas de los jóvenes de Whit Stillman y sus conversaciones sobre filosofía en los grandes apartamentos del Upper Manhattan, por la misma época, con la solemnidad de quienes desempeñan el papel de grandes hombres del futuro.

Otras equivalencias han mencionado las veladas de los filmes de Eric Rohmer; la extrañeza de Adolpho Arrieta (Lepastier, 2015); o los ambientes de Andy Warhol o el primer Almodóvar (Pena, 2014). En cualquier caso, *El futuro*, en su apuesta formal, no se parece a nada que se haya hecho hasta ahora, y su radicalidad es incuestionable. El director reconoce su ambigüedad:

¿La película es de ficción? ¿Realmente lo es? Yo tengo dudas. Es decir, entiendo que al contemplar a unos actores y actrices con vestuario y maquillaje en una localización decorada y atrezada uno piense automáticamente en la ficción, pero lo cierto es que las tres cuartas partes del

*metraje están compuestas por imágenes robadas, imágenes documentales, entendiendo como tal que nuestro dispositivo estaba bastante oculto, nos hallábamos en un extremo de la habitación rodando a un grupo ... que se encontraba en una fiesta de verdad, con alcohol y música*¹⁰².

En la imagen de esa fiesta continua, aparece de vez en cuando un punto negro. Una mancha inquietante que detiene la película un instante. Es el futuro, que nos dice desde nuestro tiempo en la actualidad, que todo aquello iba a desaparecer.

Un círculo negro que interrumpe esa alegría como “un germen del mal” que estaría por venir, escribió Jaime Pena¹⁰³. Este efecto se presenta como una de las metáforas más potentes que ha dado el cine en mucho tiempo, y su poder destructor, de agujero negro, es tan evocador como implacable; un topo negro recortado directamente de la tira de fotogramas, abriendo un vacío que hacia el final se repite como una tragedia que ya está aquí para poner fin a todo, velar las últimas fotografías y apagar la música. Aquí es fácil pensar en *Arrebato*, de Iván Zulueta, donde Will More terminaba convertido en cine y pasando al otro lado de la cámara con la que filmaba la vida obsesivamente. O en las *Perforaciones* del

102 De Pedro, G. (2013), *op. cit.*

103 Pena, J. (2014) “Joyas perdidas del cine español. ‘El futuro’, de Luis López Carrasco. Madrid era una fiesta”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, 23, 74, enero 2014.

cineasta experimental Alberto Cabrera Bernal (2009), inspiradas por el artista Gordon Matta-Clark y sus cortes, recortes y extracciones sobre edificios¹⁰⁴.

Hacia el final de *El futuro*, con la música y las conversaciones prácticamente silenciadas, el sonido pasa a ser subjetivo, casi intradiegético, pues no pertenece a la escena, sino a la respiración de la propia cámara. Ya no queda nadie en esa casa y es “como si ... la cámara que filmó la fiesta hubiese vampirizado a toda la sociedad española”, escribe Jaime Pena¹⁰⁵, aludiendo también al film de Zulueta.



El futuro (2013)

104 Sobre este artista, ver mi artículo “Gordon Matta-Clark : Un escenario sin límites”, en *La Furia Umana*, N° 29. Disponible en : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/600-andrea-franco-gordon-matta-clark-un-escenario-sin-limites>

105 Pena, J. (2014), *op.cit.*

“Es entonces cuando la representación del desenfreno ... que llega a su fin comienza a descomponerse, los primeros planos de los personajes se congelan a tropezones y sus cuerpos se transforman en halos de luz inscritos en la textura de un soporte fotoquímico que se desgaja” (Rodríguez Ortega, 2014).

Cuando ese punto negro ha devorado todo lo que había en la imagen, el apartamento se ve vacío, las botellas sobre las mesas, las guirnaldas ondeando, las luces aún encendidas. No parece que se hayan marchado, parece que han sido absorbidos súbitamente dejando todo como estaba.

Quizá sea posible pensar que ese punto negro somos nosotros hoy, en ese año de 2013 en que se realiza la película, mirando por un catalejo nuestro pasado, tomando conciencia de que toda aquella euforia se quedó en nada. Este puente entre dos épocas, que más que un puente es un túnel del tiempo en forma de agujero negro, ha dado lugar a sugerentes titulares para analizar la película por parte de distintos críticos: “El futuro ya no es lo que era”, dice Gonzalo de Pedro (2013); Jordi Costa (2014) habla de “El principio del fin... Un viaje envenenado al punto cero de una catástrofe colectiva”; Joachim Lepastier (2015) se refiere a un “futur antérieur”; y Rodríguez Ortega (2014) a “la re-invencción fantasmagórica de algo que desapareció”.

Con la fiesta terminada, la cámara sale al exterior por primera vez para mostrar la arquitectura anodina de los años setenta y ochenta, barrios tristes y sin personalidad donde habita una generación que debe empezar a dar sus primeros

pasos en un mundo nuevo. Son edificios que, según Rodríguez Ortega (2014), pueden representar, indistintamente, la supuesta modernidad de los ochenta o el deterioro urbano causado por la especulación de la última burbuja inmobiliaria.



El futuro (2013)

En este momento la película nos recuerda que está filmada en 2013, que esos edificios siguen ahí, que ese futuro ya ha llegado y que esas calles son nuestras calles, tristes como hace cuarenta años.

País de todo a cien, de Pablo Llorca (2014)

La interesantísima película de Pablo Llorca, cineasta tan prolífico como invisible, adopta el (quizás falso) punto de vista de un expatriado que sale de España en el año de la crisis, 2008, y que viene de visita desde Berlín para constatar las transformaciones que ha sufrido el país en los cinco años que ha estado fuera. Su condición de *visitante* aumenta el sentimiento de extrañeza y perplejidad ante el entorno, así como la compañía de su amigo finlandés (quizás también falsa) sirve como un recurso para dirigir la curiosidad hacia determinados lugares en esa búsqueda de comprensión de un territorio mancillado por una política urbana y social escandalosa.

Pablo y su amigo aterrizan en Madrid, en la recién inaugurada Terminal 4 del aeropuerto de Barajas, un gran espacio basura (Koolhaas, 2002) que en su aparente liquidez y sensualidad obliga a realizar un recorrido prefijado que pasa por atravesar forzosamente el Duty Free. Es lo primero que señalan indignados los protagonistas.

Una vez en casa, en el barrio de Tribunal, el vecino comenta a los recién llegados cómo el ayuntamiento construyó un mercado provisional sobre la antigua plaza pública mientras renovaba las instalaciones del viejo mercado Barceló. Al finlandés le sorprende que en una ciudad de clima tan suave como Madrid, se construya un edificio tan complejo (tan caro) para ser desmontado a los pocos

años (el mercado provisional aún está ahí), levantado además sobre una plaza que era el espacio público más amplio del barrio. Un mercado en el que los vecinos apenas hacen la compra debido a sus precios elevados. Las tiendas de los chinos y paquistaníes que pueblan el barrio son los nuevos proveedores. Es la primera obra del gran desfile de despropósitos que, de norte a sur de España, ilustran nuestro *País de todo a cien*.

Como escribe Aarón Rodríguez, en esta película el autor desaparece (no así el enunciador, un narrador omnipresente –el actor Pedro Casablanc-) para construir una película colectiva, hecha de filmaciones de colaboradores más o menos anónimos que Llorca acredita a medias (Alberto J, Blanca M, Carlos C...):

Hablan imágenes del presente. Las imágenes de archivo –las plazas en las que los vecinos charlaban, bailaban o hacían vida cotidiana- tienen la belleza de un trazo anónimo, individual, casi como si hubieran sido tomadas con un teléfono móvil o con una cámara de bajo formato. No hay fragmentos de medios de comunicación ni de archivos “oficiales”. Habla esa suerte de enunciador fantaseado, enunciador-Frankenstein.

(Rodríguez, 2015)

ELEGÍAS URBANAS

Es una forma de posicionarse en consonancia con el *cine sin autor* que surgió durante el 15-M. Sin embargo, ese enunciador no es abstracto en absoluto y explica la historia con nombres y apellidos, aunque escudándose en el (quizás falso) testimonio de quienes se encuentra en el camino.

Lorca muestra España en el momento más crítico de su historia reciente: el despilfarro, el colapso económico, la explosión de la burbuja inmobiliaria, los desahucios, la crisis de la democracia, el auge del nacionalismo catalán... Pueblo tras pueblo, por toda la geografía, vemos el gran mausoleo de ladrillo a medio construir (La Muela, La Dehesa, Pulpí...); la imagen de la especulación, del blanqueo de dinero, del caciquismo, de los poceros...



País de todo a cien (2014)

O los faraónicos proyectos con que cada político quiere pasar a la historia, con grandes ejemplos en La Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia y en los edificios de la Expo de Zaragoza, “obras narcisistas y antisociales” fruto de nuestro “fetichismo por lo gigantesco” como describió Von Eckardt a este tipo de edificios que “como *vedettes*, reclaman toda la atención en el horizonte urbano, negándose a moderar sus pretensiones en compañía de la arquitectura más antigua” (1967: 10 y 11)¹⁰⁶.

La deshumanización más absoluta se hace patente en cada una de las periferias desoladas que prometían un nuevo *way of life* para la España de la clase media. Eslóganes como “Estrena ciudad” o “Relájate en el spa del barrio” aparecen en el paisaje como un chiste que da la bienvenida a las nuevas urbanizaciones fantasma y sin servicios. “¿Se convertirán algún día estos barrios en barrios reales?”, se pregunta Llorca. “Es difícil predecir su futuro”. Lo dijo Godard cuando París renovaba sus banlieux en *Dos o tres cosas que yo sé de ella*¹⁰⁷ (1967): “Nadie puede saber cómo será la ciudad del mañana”.

106 En su análisis sobre estos mastodónticos proyectos, entre los que son habituales los complejos que cuentan en un mismo espacio con teatro, auditorio, cine y sala de congresos, Von Eckardt señala el error que supone entender que la cultura en corporación sea más eficaz que la cultura a escala humana (1967: 11). A mi modo de ver, este tipo de moles no tiene nada que ver con la cultura, sino con proyectar una imagen grandilocuente de la misma, en cualquier caso, tan pretenciosa como intimidatoria y disuasoria.

107 *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.



El ensanche de Vallecas, *País de todo a cien* (2014)

Llorca relata que los centros urbanos amanecen saturados de indigencia mientras las viviendas vacías se pudren en manos de los bancos que las han embargado. Los ayuntamientos eliminan espacio público para convertirlo en espacio productivo, llenándolo de cafeterías que paguen impuestos y generen empleo y consumo. Desaparecen las plazas o son reconquistadas por los inmigrantes que no pueden permitirse ir a los bares.

Los últimos minutos observan la Puerta del Sol que, como la boca de un hormiguero, se ha convertido en un lugar de tránsito. La cámara mira desesperada en todas direcciones, como si buscara algo, algún rastro del sosiego que se supone deben tener las plazas. Solo algunos músicos y artistas callejeros consiguen congregar a algunas personas, pero la plaza, de la que se han eliminado bancos, fuentes y actividades, apenas guarda algo de su sentido original. Solo hay un ir y

venir de personas que la cruzan. En el nuevo tipo de ciudad, como explica Sorkin, desaparecen los “espacios intermedios, esas conexiones que dan sentido a las formas” (2004: 10). La ciudad queda desmembrada.

La plaza parece haberse desplazado a las calles de atrás, a la trastienda de las ciudades. Antes de regresar a Berlín, los visitantes se topan con una representación que los vecinos del barrio de Malasaña hacen desde los balcones ; la vida de la plaza surge así de forma espontánea como un gesto rebelde que deja un atisbo de esperanza; las personas buscarán y crearán siempre nuevos espacios de reunión.

***Ruínas*, de Manuel Mozos (2009)**

*aunque no son solo los hombres
los que han destruído la obra del hombre,
sino la naturaleza,
son sin embargo los hombres
quienes han permitido su destrucción.*

Georg Simmel

Ruínas (2009), de Manuel Mozos, es la película portuguesa de la crisis, como en España lo es *País de todo a cien*, de Pablo Llorca (2014).

El film arranca con la demolición del famoso complejo de apartamentos “Torralta”, en la península de Tróia, frente a la ciudad de Setúbal. El “Torralta, Clube Internacional de Férias”, fue uno de los grandes fracasos inmobiliarios de Portugal, una operación emprendida por el Ministerio de Turismo en los años 70 que jamás llegó a ver habitados sus casi 400 apartamentos.

El derrumbe controlado de las últimas dos torres, publicitado durante meses en los medios, deviene un espectáculo ante el cual se agolpa la multitud para fotografiar el acontecimiento: la caída del gran sueño de Tróia en el que tantos trabajadores se habían involucrado para convertir la región en la zona del

turismo de masas del país. Era, sin embargo, una demolición esperada por los habitantes de la zona, pues desde su construcción, esta lengua de arena no había sido más que un pueblo fantasma.

Manuel Mozos recupera el documento de este momento de 2005 como prólogo para su elegía sobre Portugal. Nos encontramos tan solo un año después de que la crisis financiera se declarase oficialmente en Europa; crisis de la que España, Portugal, Grecia e Irlanda serían los más perjudicados, aunque todo lo que veremos a continuación, es en realidad la imagen de una decadencia acumulada a lo largo de varias décadas. La escena de apertura, por tanto, marca simbólicamente el colapso definitivo de un país en ruinas.



Izquierda: El complejo Torralta en los años 70.

Derecha: *Ruinas*, de Manuel Mozos (2009)

A continuación la cámara se adentra en el subsuelo de un edificio en el centro de Oporto que parece sugerir la podredumbre desde los cimientos del sistema.

La cámara de Manuel Mozos, operada por dos figuras clave del cine portugués contemporáneo (Sandro Aguilar y João Nicolau), registra los espacios y objetos abandonados que aguantan en pie en paisajes remotos a lo largo de todo el país: teatros, barcos, fábricas, hospitales, escuelas, hoteles, restaurantes... “ruínas que invocam um desespero pelo que foi rejeitado e considerado inútil”, escribe Ana Bela Morais (2013: 192); como si las ciudades hubiesen absorbido a las poblaciones que podían utilizar estos espacios. Los movimientos del campo a la ciudad han concentrado la actividad en los centros urbanos de forma que estos edificios aparecen ahora como supervivientes de un naufragio, como colosos de otras épocas a la espera de ser demolidos o devorados por la naturaleza, pues no hay fondos para convertirlos en otra cosa, ni ciudadanos que puedan hacer uso de ellos. Detritus que han perdido su significado, pues cuando lo tienen (histórico, estético) se les llama monumentos y se convierten en lugares de peregrinación o se llevan a un museo, dice Luis Miguel Oliveira (2009).

Manuel Mozos pone todas las imágenes al mismo nivel, ya sean edificios, industrias obsoletas, barcos abandonados, teatros vacíos, ruinas históricas, o barrios al borde del derrumbe, de forma que un discurso que podría haber estado limitado a documentar un proceso de desindustrialización, un éxodo rural o una

ELEGÍAS URBANAS

degradación de las periferias, trasciende todas esas ideas para hablar de una ruina general. Un mosaico hecho de los pedazos de un país.



Ruinas, de Manuel Mozos (2009)

El director acompaña las imágenes que se suceden como un álbum de recuerdos, con la lectura en *off* de viejos documentos vinculados a esos lugares – los menús de un colegio, las normas de convivencia de un internado, las recetas de un restaurante, los informes médicos de un hospital, canciones populares, refranes, poemas (de Ruy Belo o Teixeira de Pascoaes)...

Voces masculinas y femeninas llenan de fantasmas esos espacios que de pronto es posible imaginar poblados de nuevo. Es una visión inquietante.

N-VI, de Pela del Álamo (2012)

Inspirado a nivel narrativo por el Lech Kowalski de *On Hitler's Highway* (2002), y a nivel visual por la obra de fotógrafos como William Eggleston y Stephen Shore (Paz, 2016: 21), el documental de Pela del Álamo también mira hacia el pasado de España desde una suerte de presente detenido. *N-VI* es un viaje por la antigua carretera nacional, la arteria que unía Galicia con Madrid y que hasta la construcción de la Autovía del Noroeste (A-6), cuyo último tramo se inauguró en el año 2007, era la única y gran vía de comunicación y transporte entre el norte y el centro del país¹⁰⁸. La carretera nacional sobrevive hoy como una vía obsoleta llena de vestigios del pasado: gasolineras abandonadas, persianas

108 “desde tiempos antiguos, la ruta natural para acceder al noroeste peninsular desde la meseta castellana ... De hecho, el milenario Camino de Santiago y la vieja N-VI ... transcurren paralelos a lo largo de 50km, desde Ponferrada hasta casi O Cebreiro. Las huellas de la Historia son constantes: puentes romanos, construcciones arrasadas por Napoleón a finales del s.XVIII o puntos kilométricos de piedra tallados a cincel en la época del rey Carlos IV ... hasta 1920 aproximadamente, este paso de caballerías no se convirtió en algo parecido a una carretera. Con la aparición del automóvil, comenzaron a empedrarse muchos de los caminos de tierra que cruzaban las regiones españolas. A finales de los años treinta, la ruta del noroeste fue asfaltada y pasó a llamarse Carretera Madrid-A Coruña, siendo utilizada, sobre todo, por los camiones que transportaban el pescado del Atlántico.

En los años 60, con el Plan Redia del Ministerio de Obras Públicas, se configuró el sistema radial de carreteras que tenía su eje en el KM.0 de la Puerta del Sol (Madrid). Así, se reformó su trazado y pasó a denominarse N-VI ...

Los años sesenta, setenta y ochenta fueron ... los años dorados de estas carreteras ... cuando la clase media se consolidó en España, las familias compraban autos y viajaban. Las carreteras ya no eran cosa de los camioneros y de unos pocos privilegiados. Aquel flujo demandaba servicios, y comenzaron así a abrirse restaurantes, hostales, clubes... Lugares de encuentro, de abastecimiento y de intercambio; lugares de paso donde los viajeros se relacionaban y hacían de la ruta un lugar cálido, con identidad. Pero con el tiempo, en los años 90, la N-VI, como tantas otras carreteras, quedaría relegada por una nueva autovía, la A-6. El flujo humano y económico ya no atravesaría pueblos y villas, sino que transcurriría por esa nueva vía, que, cercada por una valla ... atraviesa el territorio” (del Álamo, 2012).

ELEGÍAS URBANAS

bajadas, restaurantes y moteles cerrados, neones que languidecen, tragaperras que resuenan en el vacío.

Es una película silenciosa, su elocuencia se desprende más de la imagen que de la palabra, aunque el testimonio de los pocos habitantes que aún quedan rezagados en este mundo en desaparición, puntea este viaje por los restos de una España extinguida. Dos coches al día suenan como un cohete en el eco de ese paisaje desolado, antaño lleno de viajeros. Los vecinos se han quedado perplejos. Observan al fondo la nueva autopista, una serpiente atroz que ha agujereado las montañas y arrasado los árboles para imponernos la velocidad.



N-VI (2012)

La antigua carretera es ahora un lugar desvirtuado, inútil, huérfano. En este sentido, la *N-VI* podría entenderse como la prolongación del escenario postindustrial de las ciudades, pues aunque no nos encontremos ni en el territorio

urbano ni en sus periferias –allí donde se instalaban las fábricas y las sedes industriales que hoy se están reconvirtiendo en espacios de nuevo uso-, esta vía de interior está llena de elementos que la sitúan en una época anterior a la era de la terciarización, como la serrería y la estación minera, apariciones en el camino que sacan a la luz las profesiones que sobreviven al margen del nuevo ritmo de las ciudades.

Del Álamo evita las señalizaciones geográficas, de forma que en ningún momento se especifica en qué punto del camino se encuentra, tan solo sabemos que se dirige hacia el norte. Esta posición indeterminada convierte el territorio en una idea abstracta capaz de trascender lo particular para evocar el pasado en general: el de esta carretera, el de España o el de todos los lugares que han sufrido el mismo cambio de paradigma.

Como pasado o como futuro, pues sus imágenes se pueden interpretar también como anticipo y premonición de lo que ocurrirá en otros lugares cuando el progreso los alcance.

Para los habitantes de la N-VI, la desaparición del tráfico de vehículos y personas que tenía lugar en el pasado les ha conducido hasta el extrañamiento; no solo se ha interrumpido un contacto humano, sino toda una actividad profesional que ha quedado desmantelada. El abandono de la vida social y laboral de la N-VI ha dejado sin referencias a sus habitantes. Sin referencias es imposible mantener una identidad y un sentido de lugar (Von Eckardt, 1967). Solo la continuidad

histórica y el diálogo con el pasado pueden mantener la identidad del hombre con el mundo.



Antigua vía de comercio e intercambio, el nuevo escenario es el territorio de la ruina mientras la velocidad transcurre por la autopista de enfrente. *N-VI* (2012).

A diferencia de la vieja carretera “olvidada y sinuosa, perfectamente acoplada a la ladera”, Pela del Álamo intuye en la nueva autovía, que atraviesa “el valle en una insolente línea recta”, un reflejo de esa actitud tan avasalladora y poco respetuosa que define nuestro tiempo: “esa forma que tenemos de vivir ... como pasando por encima de todo”¹⁰⁹.

Hacia el final del viaje, ya en Galicia, Pela del Álamo incorpora a su material las imágenes de archivo registradas por los vecinos veinte años atrás, cuando sus terrenos fueron expropiados y las excavadoras tiraron abajo los

109 Del Álamo, P. (2012), dossier de prensa *N-VI*.

árboles de su huerto para construir la autopista. “Nos quitan un paisaje y nos dejan otro”, explica una señora entre lágrimas. ¿Es posible, para estos vecinos, experimentar un proceso de readaptación en un escenario amputado como el que les deja el progreso; en un escenario intercambiado en el que la huella de una vida anterior permanece visible en el paisaje?

Una cita de John Steinbeck¹¹⁰ tan lúcida como dramática introduce el dossier de prensa de *N-VI*: “Esas grandes carreteras, las autopistas, son maravillosas para transportar mercancías pero no para examinar un territorio ... Cuando tengamos este tipo de carreteras por todo el país, como tendremos y debemos tener, se podrá ir desde Nueva York hasta California sin ver ni una sola cosa”¹¹¹.

110 Steinbeck, J. (1962), *Viajes con Charley: en busca de América*.

111 Del Álamo, P. (2012), *op. cit.*

*En el cuarto de Vanda*¹¹² y *Juventud en marcha*¹¹³,

de Pedro Costa (2000 – 2006)

Ahí no hay ahí.

Gertrude Stein

Pedro Costa es, sin duda, una de las figuras más radicales del cine europeo contemporáneo, y probablemente el más importante cineasta vivo de Portugal, perteneciente a la llamada cuarta generación de cineastas portugueses, de la que también forman parte autores como Rita Azevedo Gomes (*La venganza de una mujer*¹¹⁴, 2012), Teresa Villaverde (*Os Mutantes*, 1998) o João Pedro Rodrigues (*A última vez que vi Macao*¹¹⁵, 2012).

En el cuarto de Vanda es un film realizado en el barrio lisboeta de Fontainhas, un área enormemente degradada situada en la *freguesia* de Venda Nova, en el municipio de Amadora, al noroeste de la ciudad, un barrio habitado principalmente por drogadictos e inmigrantes caboverdianos.

Estando en Cabo Verde realizando *Casa de Lava* (1994), aquellos que habían participado en la película pidieron a Pedro Costa que a su regreso en

112 *No quarto de Vanda.*

113 *Juventude em marcha.*

114 *A vingança de uma mulher.*

115 *A última vez que vi Macau.*

Portugal entregase cartas, paquetes de tabaco, café... a los familiares que tenían en Fontainhas. De esta manera, Costa estableció un primer contacto con el barrio del que surgiría poco después *Ossos* (1997). En ese momento el barrio recibe una orden de derribo como parte de un proyecto de regeneración urbanística.

El rodaje de *Ossos*, ficción con actores profesionales, fue catártico para Costa, que de pronto sintió la necesidad de tener que despojarse de todo el *aparato* cinematográfico (la cámara de 35mm, los técnicos, los actores, el guion, los productores...), y enfrentarse a aquel mundo brutal solo, con una pequeña cámara digital y el objetivo de que la vida real fuese construyendo la película.

En el cuarto de Vanda surge así de la honestidad y confianza que Costa consiguió a lo largo de tres años de convivencia con los vecinos de Fontainhas para acceder a ese microcosmos cerrado y olvidado en el que Vanda, su hermana y otros vecinos se abandonan a la heroína en la soledad miserable de sus casas insalubres mientras el tiempo avanza lentamente.

El film evita cualquier atisbo de sublimación de la miseria, así como cualquier discurso que pretenda revolver la conciencia del espectador. No hay sordidez, pese a recoger la imagen de la más absoluta destrucción –la autodestrucción de estas personas que han “escogido el camino de la droga”, y la destrucción de sus propios hogares entre las fauces de las excavadoras.

No hay superioridad moral alguna por parte del cineasta, como sucede a menudo cuando un autor se beneficia de su posición artística para introducirse en un mundo pobre y crear un drama de impacto emocional.

En el cuarto de Vanda es un logro cinematográfico y estético que se manifiesta a través de la complicidad entre el director y los sujetos que filma; un logro de entendimiento del espacio en el que se encuentra y cuya visión fotográfica ilumina aquí y allá para crear un juego constante de claroscuros que nada tiene que ver con la opresividad, sino con la plasticidad; con la belleza de estos cuerpos medio vivos, medio muertos en un lugar en desaparición.

Lo que vemos en la película fue el fruto de un arduo trabajo en el que el cineasta escuchó atentamente las conversaciones de Vanda y los otros para luego seleccionar aquellos hechos y anécdotas sobre los que construiría una ensayada puesta en escena de lo real. En esta película, Costa abandona, como decíamos, la producción semi industrial con la que había trabajado hasta entonces y pasa a un sistema de autoproducción y a un rodaje con equipo mínimo. Solo a través de esta renuncia, que en un momento dado sintió como una obligación política y moral, fue posible conseguir esa intimidad desde *En el cuarto de Vanda* en adelante; así como la libertad y el tiempo necesarios para trabajar pacientemente los rostros, los cuerpos y la palabra.



En el cuarto de Vanda (2000)

La desnudez de la habitación en la que Vanda y su hermana, que viven en casa de su madre, preparan sus dosis con dulce parsimonia, contrasta con el salón de la casa, un espacio abigarrado donde se agolpan las cajas de fruta con las que Vanda se gana la droga cada día. El caos de ese espacio opresivo es lo contrario al sosiego que Vanda encuentra en su cuarto, sin más objetos que una cama sucia y una guía telefónica.

La lente aumenta la cercanía de las callejuelas, filmadas con una plana perspectiva, y el interior de los cuartos, observados desde ángulos aberrantes que crean un volumen singular. Algunos rayos de luz iluminan de vez en cuando un universo que languidece; fuera, el sonido magnificado de las excavadoras atrona las conciencias adormiladas de los *personajes* a medida que van cayendo las últimas casas de Fontainhas, laberinto de perdición.

Aunque el cuarto de Vanda no era más que un fragmento diminuto del barrio, Costa encontró allí ... el relato en bruto de la vida en Fontainhas contado por sus propios habitantes, con sus propias palabras y desde su propia perspectiva.

(Villarme, 2016: 7)



En el cuarto de Vanda (2000)

La crítica y los investigadores han entendido esta película como metáfora de la ruina de la sociedad portuguesa y el fracaso de sus valores, encarnados a través de estos cuerpos enfermos encerrados en espacios miserables. El derribo de las casas y el realojo de sus habitantes en nuevas viviendas de protección oficial – edificios, como describe Jacques Rancière, “más claros, más modernos, pero no necesariamente más habitables” (Rancière citado por Villarme, 2016: 2)-, se ha

interpretado también como punto de inflexión en la historia de un país en crisis que debe reconstruirse desde sus cimientos. En este sentido, el film no cesa de recordar el sufrimiento de quienes abandonaron su tierra para gloria y desarrollo de una metrópoli esclavista que ahora les da la espalda.

El nuevo barrio, conocido como Casal da Boba, será el escenario de la siguiente película de Costa, *Juventud en marcha* (2006), que junto con *Ossos* (1997) y *En el cuarto de Vanda*, conforman la llamada “Trilogía de Fontainhas”; todas ellas, documento histórico de un barrio desaparecido cuyos habitantes fueron obligados a “mudar de vida”¹¹⁶.

116 *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha (1966), y *Os verdes anos*, del mismo director (1963), fueron otras dos influencias fundamentales en el cine de Pedro Costa y en particular en esta trilogía.

'Às vezes tenho medo de construir essas paredes.

Eu com a picareta e o cimento. E tu, com o teu silêncio'

Juventud en marcha retoma a Vanda, que ha dejado la droga, se ha casado y ha tenido una niña, y presenta a Ventura, figura impresionante que llegó a Fontainhas en la primera oleada de inmigrantes de Cabo Verde, en los años setenta, y que Costa describe como “uno de los mitos de fundación del barrio ... el más grande y hermoso, [pero también] uno de sus dramas más visibles. Estamos condenados, destruidos, somos hombres destruidos”¹¹⁷.

Vanda aparece ahora reubicada en un luminoso apartamento de protección oficial en el complejo Casal da Boba. En los primeros minutos de la película, Ventura, en un hermoso (y ya antológico) plano en contrapicado, grita hacia los bloques, girando sobre sí mismo, y enfocando su mirada inerte hacia las ventanas alineadas:

- “¡Vanda!, ¡Vanda!, ¿Dónde vives?”

La voz llega desde abajo: “¿Qué quieres?”

- “¿Te han dado un sótano?” -sus voces resuenan en el eco.

117 Costa, P. (2007) [entrevista realizada por Burdeau, E. y Lounas, T.], “Mi mirada y la de los actores es la misma”, en *Cahiers du Cinéma. España*, Nº 1, Mayo de 2007, pp.114-15.



Juventud en marcha (2006)

Como en el film anterior, Vanda, Nhurro y Paulo el Muletas, se interpretan a sí mismos a fuerza de repetir varias tomas, de forma que una relativa puesta en escena vuelve a surgir en un contexto documental. La figura de Ventura, por el contrario, representa al padre simbólico de Fontainhas, padre de todos sus habitantes (“necesito un piso más grande para alojar a todos mis hijos”, le dirá al agente inmobiliario cuando le adjudiquen su nueva vivienda).

Ventura interpreta (sin rastro de la ambigüedad que podía haber en *En el cuarto de Vanda*) un discurso a menudo recitado con ensimismamiento. La acción, en ambas películas, afirma Villarme (2016), es una acción de la palabra.

Ventura es una suerte de espectro –Pedro Costa ha citado en numerosas ocasiones la influencia clave en esta película del clásico de Jacques Tourneur *Yo anduve con un zombie* (*I walked with a zombie*, 1943)-, que transita entre las

últimas casas ruinosas que aún quedan en pie en la Rua das Fontainhas, y los nuevos y asépticos espacios del Casal da Boba; se diría que se mueve llevado por una fuerza desconocida entre un mundo de vivos y uno de muertos.

Pero este limbo es sobre todo emocional, como veremos a continuación: “estoy aquí contigo, pero mi cabeza está allí, con mi madre...”, le dice Lento a Ventura; Lento, a quien Pedro Costa define como “un Ventura más joven: el mismo hombre con un poco de pasado y un poco de futuro”¹¹⁸.

En la escena de apertura, donde el conjunto de casas aparece en la noche como un escenario expresionista, un hombre tira los muebles por la ventana. Ventura dirá luego que ha sido su mujer quien ha destrozado la casa, cuando en realidad ha sido él mismo¹¹⁹.



Juventud en marcha (2006)

118 *Ibid.*: 114.

119 Esto revela la desorientación que sufre el personaje, que ya no distingue a las personas o a él mismo. A continuación, va a visitar a una mujer que le dirá: “Te has equivocado de puerta y de hija”.

Este vaciamiento del espacio se puede interpretar como un vaciamiento de la identidad determinado por la expulsión de los vecinos del lugar en el que habitan, que hace que los personajes ya no sepan quiénes son ellos o quiénes son los otros (“no sé si era Clotilde u otra mujer que se acostó conmigo”, dice Ventura); por otro lado, se produce también un vaciamiento de cualquier tipo de retórica formal que se traduce en la inmovilidad casi total de las imágenes (a excepción de dos o tres cortas panorámicas), y en el minimalismo de los espacios en los que se encuentran los personajes. Esta inmovilidad, tanto de los cuerpos como de la cámara, acompaña el tiempo estancado en el que Vanda, Ventura y los demás, relatan sus ensoñaciones, sus recuerdos o sus deseos.

Ventura recita varias veces a lo largo del film, la carta que su amigo Lento no es capaz de escribirle a su mujer, que le espera en Cabo Verde, cada vez de forma más automática. Parece que su cometido es escuchar y aconsejar a la comunidad para después salir por la puerta como un fantasma. Un fantasma de enorme presencia, en cualquier caso.

Con respecto al lugar que ha reemplazado las viejas casas de Fontainhas, Costa explicó que tanto él como los personajes llegaron al Casal da Boba al mismo tiempo, de modo que el escenario era una *tabula rasa* para todos; cineasta y actores/habitantes se enfrentaron a la vez a la decisión de dónde situarse en el nuevo espacio:

Es una suerte: mi mirada y la de los actores era la misma. ¿Dónde nos colocamos?, ¿dónde instalamos el sofá?, ¿dónde situaremos el dormitorio, la cocina? No hacemos nada, observamos, prolongamos la espera. La película ... aún no tenía vida. Los personajes no pueden habitar ese lugar porque no lo han construido. Esos muros blancos no les pertenecen¹²⁰.



Juventud en marcha (2006)

En una masterclass celebrada en A Coruña, el realizador explicó que el nuevo barrio ha sustituido la horizontalidad que existía en las viejas casas (las puertas abiertas, los vecinos que asomaban aquí y allá, los intercambios por la ventana, las barbacoas en la calle...) por una verticalidad que ha tapado los horizontes y ha eliminado el contacto humano. La violencia física que pudiera

120 Costa, P. (2007), *op. cit.*

existir en Fontainhas (pequeños hurtos, alguna pelea) ha sido reemplazada por una nueva violencia psicológica ejecutada a través del borrado de la memoria y la pérdida de identidad. “Drogadictos, alcohólicos o amnésicos”, dice Costa; no hay diferencia.

La otrora “juventud en marcha”, lema de la revolución caboverdiana, es ahora una generación perdida y dislocada que cuando no está atrapada en la droga, lo está en un barrio de exclusión. Como escribió João Bénard da Costa, “Do quarto da Vanda não se sai mais”¹²¹.

A los inmigrantes no les queda ya ni su memoria. ¿Cómo empezar a vivir entre esas cuatro paredes blancas? ¿Cómo se puede construir un futuro si el pasado ha sido borrado completamente?



Juventud en marcha (2006)

121 Bénard da Costa, J. (2009), “No quarto de Vanda, Pedro Costa, 2000”, en *Foco, Revista de Cinema*, 1. Consultado en diciembre de 2016.
Disponible en: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-vanda.htm>

6.2. LA DECADENCIA DE LAS VIEJAS UTOPIÁS

6.2.1. BRASILIA: PARAÍSO (PERDIDO)

A IDADE DA PEDRA (Ana Vaz, 2013)

BRASÍLIA (Cao Guimarães, 2011)

La ciudad debía nacer como Minerva, ya pronta.

Ramón Gutiérrez

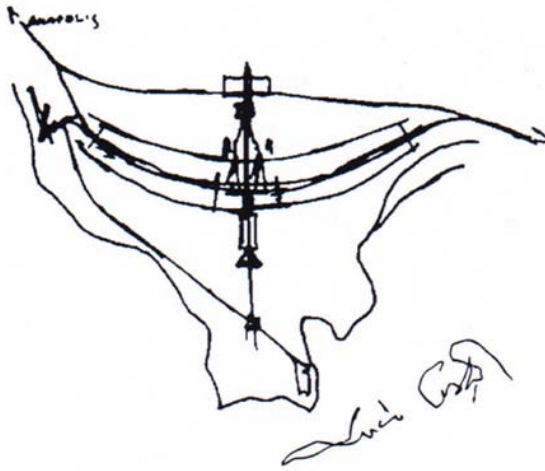
Diseñada por Lúcio Costa, quien dijo que su creación fue “un acto deliberado de posesión” (Gutiérrez, 1983: 693), Brasilia es una de las grandes utopías del siglo XX. Construida con el fin de convertirse en el centro político del país –residencia del presidente de la República y sede de todos los edificios oficiales-, Oscar Niemeyer sería el encargado de proyectar la impoluta arquitectura de la nueva capital, hasta entonces Río de Janeiro (y anteriormente, Salvador de Bahía).

La decisión de trasladar la capital al interior del país tenía el doble objetivo de, por un lado, desvincular la costa del histórico dominio portugués, y por otro,

poblar una zona vacía y selvática. Brasilia –así bautizada por el líder independentista José Bonifácio- es, por tanto, una ciudad de nueva fundación, es decir, su origen no responde a un asentamiento espontáneo sino que fue trazada de acuerdo con decisiones territoriales, políticas, económicas e industriales. En América, en tanto que Nuevo Mundo, los ejemplos de ciudades de nueva fundación son numerosos, desde las colonias agrícolas de inmigrantes del siglo XIX –Tovar (Venezuela), Nueva Burdeos (Paraguay), Esperanza (Santa Fe), las colonias de Antioquía (Colombia)-, hasta las fundaciones del siglo XX: Ciudad Guayana (Venezuela), Nueva Federación (Argentina), Guatavita (Colombia)...

Brasilia, cuya arquitectura orgullosa tal vez solo haya encontrado parangón en Chandigarh, en La India, constituye uno de los grandes fracasos urbanos de la historia de las ciudades.

Inspirada en gran medida por el proyecto mecanicista de Le Corbusier, el diseño de la ciudad daba prioridad absoluta al automóvil, relegando el espacio peatonal a las zonas residenciales y a las cercanías de los edificios oficiales. Trazada a partir de una X, símbolo de la posesión del espacio ya desde el antiguo *castrum* romano (Gutiérrez, 1983: 693), el Plan Piloto de Costa proponía un trazado en forma de avión o pájaro, con dos grandes ejes para el tráfico rodado en cuyos márgenes se levantaban las viviendas. La estación de autobuses se situaba en la confluencia de ambos ejes.



Plano de Brasília diseñado por Lúcio Costa

El plan original, diseñado para albergar 500.000 habitantes, proponía terminar con la división de las clases sociales, de forma que burguesía y proletariado debían convivir en perfecta armonía; esto hizo que durante un tiempo a Brasília se la conociera como la *Ciudad de la Esperanza*. Pero incluso durante su construcción, dos tercios de la población ya habitaban excluidos en los límites de la ciudad. A aquellos que la estaban levantando, los denominados *candangos*, se les negaba el derecho a vivir en ella.

A esta discriminación ordenada desde las altas esferas, se unió la mala gestión de las inmobiliarias. Gutiérrez señala cómo ya en 1961, año de su fundación, Lúcio Costa denunció “el erróneo manejo de las ventas de terrenos correspondientes a los bloques a proyectar, definiendo calidades de niveles de vivienda según la ubicación de las supercuadras” (1983: 698).

Cuando las obras finalizaron la demanda de trabajadores de la construcción cayó en picado, y gran parte de los sesenta mil hombres que habían llegado de todo el país perdió su empleo. A las puertas de Brasilia, los operarios esperaban para volver a integrarse en la ciudad que ellos mismos habían levantado. Surgió así la gran brecha entre la *ciudad libre* de los trabajadores, y la *ciudad rígida* e impracticable de la administración y los políticos.

Las sucesivas crisis económicas y políticas que atravesó el país mancharon la utópica y blanca Brasilia, que se erige hoy como un hermoso monumento de desigualdades.

Se analiza a continuación la mirada sobre esta ciudad ideal de dos cineastas brasileños que aluden en su trabajo a la ciudad que habría de ser (*A idade da pedra*, de Ana Vaz, 2013), y a la que ha resultado ser (*Brasília*, de Cao Guimarães, 2011). Realizamos de esta manera una elipsis sobre el presente urbano para interpretar Brasilia a través de su pasado y su evocación futura.

A idade da pedra (2013), título que remite abiertamente a la última película de Glauber Rocha, *La edad de la tierra*¹²², 1980), se sitúa en un tiempo remoto e hipotético en el que la construcción de la capital es presentada como una hazaña propia de las grandes civilizaciones de la Antigüedad.

El film alude a una simbólica edad de piedra para evocar el horizonte mitificado de la Brasilia actual. La autora, Ana Vaz, lo describe de la siguiente

122 *A idade da terra*.

manera:

A idade da pedra rechaza la cronología lineal e insiste en un movimiento entre el tiempo geológico y el tiempo histórico, mítico y prosaico. ... Brasília se convierte en el monumento-Frankenstein de un futuro arcaico. ... La película se propone reemplazar la utopía con la entropía, lo rígido por lo poroso, la totalidad por la parcialidad¹²³.

El plano inicial reescribe el arranque de *La edad de la tierra*, exótico principio de los tiempos que aquí funciona como prólogo a la exploración de un territorio virgen sobre el que se construirá una ciudad entera desde cero.



Izda. *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980)

Dcha. *A idade da pedra* (Ana Vaz, 2013)

123 Traducción propia de declaraciones de Ana Vaz publicadas en inglés en la Plataforma Videobrasil, julio de 2015. Consultadas en febrero de 2017. Disponibles en: <http://plataforma.videobrasil.org.br/en/#aidadedapedra>

Si el film de Rocha comienza con una panorámica, una de las señas formales del Cinema Novo que la investigadora Raquel Schefer entiende como una forma filmica emancipatoria empleada para aludir a la descolonización política, cultural, estética, perceptiva y cognitiva (Schefer, 2016), el de Ana Vaz lo hace con un zoom, retroceso y estrechamiento que podemos leer como un regreso a esos tiempos de dependencia y desigualdad de los que Brasilia es hoy heredera.



A idade da pedra (2013)

Una acción lenta y pausada muestra la actividad en una cantera de cuarcita en medio de la selva del Goiás, en el estado de Minas Gerais.

Una escultura realizada con un software en 3D se inserta en este paisaje filmado con la textura rugosa de la película en 16mm, creando una interesante ambigüedad espacial y temporal que aumenta el contraste entre el presente y el

pasado. Pero la forma de esta escultura que anticipa el futuro podría sugerir también que se trata de los restos de estructuras y columnas que forman parte de edificios oficiales de la ciudad actual, como el Palácio da Alvorada, el Pálacio de Planalto, la Sede del Tribunal Supremo o el Instituto de Ciencias, conocido como *Minhocão*. Una ruina hecha de “estratos naturales y artificiales¹²⁴” –reales y digitales.



A idade da pedra (2013)

Lejos de focalizar su crítica en el contexto de la capital, Ana Vaz pretende aludir a todos los procesos de exploración, colonización y evangelización a lo largo de las Américas. Al mismo tiempo, *A idade da pedra* se presenta el año en que el descontento de los brasileños hacia la corrupción de la clase política

124 *Íbid.*

termina con estallidos de violencia por todo el país, lo que para la autora supone “una premonición, una suerte de pesadilla anacrónica, la intuición delirante de que algo está podrido en el reino de la distopía”¹²⁵.

De un modo u otro, todos los filmes que se realizan en Brasil en esta década predicen el colapso del sistema y la brecha de la nueva pirámide social: desde los ya mencionados *Un lugar al sol* (Gabriel Mascará, 2009) y *Sonidos de barrio* (Kleber Mendonça Filho, 2012), a otros como *A cidade é uma só?*, de Adirley Queiros (2012) o *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso (2014). Protestas que años después están lejos de haberse resuelto.

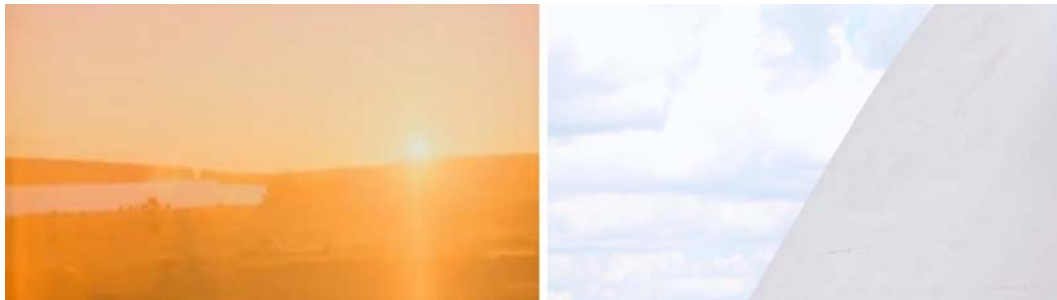
En el año 2016, el equipo de la película *Doña Clara* se presenta en el Festival de Cannes con pancartas contra el golpe de Estado que terminó con la destitución forzosa de la presidenta Dilma Rousseff, pero es que además, según Carlos Alberto Mattos, “el papel de este film en la escena político-cultural brasileña es también la culminación de un proceso de repolitización del cine¹²⁶”, adormilado desde la decadencia del Cinema Novo pero que ahora encuentra en la especulación, la terciarización, las privatizaciones o el despilfarro de proyectos como la Copa del Mundo de Río (2014), o los Juegos Olímpicos (2016), motivos suficientes para pasar a la acción.

125 *Íbid.*

126 Mattos, C.A. (2017), “El cine redescubre la política en la tierra de *Aquarius*”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, marzo 2017, 58 (109), pp. 6-10.

***Brasília*, de Cao Guimarães (2011)**

Si el amanecer de cuatro minutos de *A idade da terra*, de Glauber Rocha, terminaba cuando la salida del sol inundaba la pantalla de blanco velando el paisaje, la *Brasília* de Cao Guimarães empieza de forma inversa, pasando de lo blanco velado a lo concreto, como un fantasma que empieza a tomar forma. Son los edificios de Niemeyer que empiezan a dibujarse sobre el fondo, las líneas y curvas blancas sobre el cielo azul.



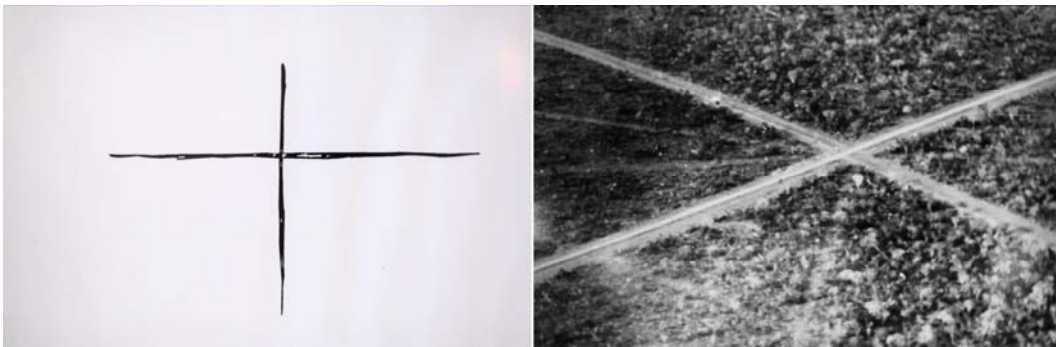
Izda. *A idade da terra* (Glauber Rocha, 1980)

Dcha. *Brasília* (Cao Guimarães, 2011)

La obra de Guimarães, de corte más videoartístico, presenta la realidad de contrastes y contradicciones que define Brasilia. Frente a la monumentalidad de los edificios administrativos, “de retórica simbólica y futurista” (Gutiérrez, 1983:

695), la basura y el abandono, los hombres-anuncio con sus carromatos, los campamentos de protesta social.

Un sonido alucinado convierte las imágenes en una distopía. Las cruces trazadas sobre la tierra parecen estigmas en una tierra mancillada desde su creación que evoca la expresión de Henri Lefebvre sobre la calle como una *herida-sutura*.



Izda. Croquis del trazado de Brasilia realizado por Oscar Niemeyer en un fotograma de *Brasília*, de Cao Guimarães (2011)

Dcha. Trazado peatonal de la ciudad sobre la tierra en *Brasília*, de Cao Guimarães (2011)

En este trabajo, el autor se propone investigar:

lo que transgrede la utopía de una ciudad planificada y la memoria previa a su existencia; las capas de polvo que quedan sobre su cuerpo, lo que se

ha convertido en una ruina, o lo que ya nació como una ruina. También, los pequeños hábitos y costumbres, los hechos que hacen que sus habitantes se sientan orgullosos o avergonzados; la relación impuesta con el tiempo de la ciudad y sus espacios. La utopía socialista de líneas y formas de los primeros arquitectos, frente a la realidad de un país capitalista.

... El film sigue la vida diaria de una serie de trabajadores para quienes la ciudad fue diseñada; la vida de alguien que tiene que inventarse a sí mismo para responder a las demandas y necesidades de servicios impuestos por el crecimiento urbano¹²⁷.

La palabra ruina vuelve a aparecer para referirse, no solo a la imagen de la ciudad (a su arquitectura y espacio urbano), sino a la ruina del sistema que la rige y a la sociedad perfecta que quiso crear. Ana Vaz filmaba los restos geológicos; Cao Guimarães filma lo que queda de un progreso que nunca llegó a materializar la idea del Gran Brasil que propugnaba en sus inicios.

La importancia de la red vial heredada de Le Corbusier priorizó el uso del automóvil hasta tal punto que hizo de Brasilia una ciudad sin peatones que se agolpan en la terminal de autobuses para pernoctar en las ciudades satélite de la

127 Traducción propia de un texto escrito por Cao Guimarães para la exposición “And then it became a city” como parte de la Bienal de Arquitectura y Urbanismo Bi-City, Shenzhen/Hong Kong Bi-City (2011).

ELEGÍAS URBANAS

periferia (Taguatinga, Gama, Planaltina, Sobradinho, Jardim...), creadas lejos de la capital para no ensuciar el ideal del Plan Piloto.



Brasília, de Cao Guimarães (2011)

Mientras la estación de autobuses se colapsa cada día, las plazas son enormes espacios vacíos en una ciudad que no ha sabido integrar a sus ciudadanos y que no ha fomentado la experiencia urbana.

La basura se acumula en los jardines o a pie de carretera como un gesto de rebelión. La pretensión, sin duda cínica, de que la ciudad no contemplase diferencias entre clases altas y bajas cuando toda la ciudad fue dividida espacialmente en funciones, hace que esta basura aparezca ahora como el símbolo de todas las dualidades de la vida urbana, en palabras de Robert Stam:

ELEGÍAS URBANAS

La basura es antes que nada un híbrido. Es el ámbito diasporizado y heterotópico de la promiscua mezcla de ricos y pobres, de centro y periferia, de lo industrial y lo artesanal, de lo doméstico y lo público, de lo duradero y lo transitorio, de lo orgánico y lo inorgánico, de lo nacional y lo internacional, de lo local y lo global.

(Stam, 2001: 171)



Brasília, de Cao Guimarães (2011)

En el ínterin de estas dos piezas existe la ciudad tal y como la conocemos hoy. Estas dos películas se sitúan antes y después, entre el horizonte y el paraíso artificial. Una Brasília por venir y una Brasília en descomposición.

6.2.2. EL SUEÑO CUBANO

LA OBRA DEL SIGLO, de Carlos Machado Quintela (2015)

En 1982, la Unión Soviética y el régimen cubano escogieron una llanura en la región de Juraguá, provincia de Cienfuegos, para instalar el mayor reactor nuclear del Caribe, una planta que habría de iluminar toda la isla. Diez años después, con la caída de la URSS, las obras se paralizan y el proyecto se abandona a medio construir. Hoy, esa ciudad de nueva fundación, denominada Ciudad Electro-Nuclear (CEN), con sus bloques de viviendas a la manera de las periferias de Europa del Este, languidece fantasmal entre los últimos trabajadores de un sueño frustrado. Es la primera película de la historia del cine cubano que retrata este lugar y lo que allí sucedió.

Su director, Carlos Machado Quintela, trata de reflejar la “fascinante mutación cultural de lo soviético y lo cubano”¹²⁸ que se desprende de los testimonios de quienes partieron orgullosos hacia Rusia como los elegidos para participar en la carrera por el progreso, así como de las huellas que esa influencia dejó en el imaginario de una sociedad en crónica decadencia. Ciudad Nuclear es un escenario de melancolía en el que la gran cúpula del reactor asoma en el

128 Machado Quintela, C. (2017), en *Diario de Cuba* el 22/2/2017. Consultada en marzo de 2017. Disponible en: http://www.diariodecuba.com/cultura/1487787948_29160.html

horizonte desde todos los balcones, como una sombra imposible de ignorar que recuerda cada día el fracaso de un ideal político. Pero al mismo tiempo, la ciudad no está ni señalizada en las carreteras, ni figura en los mapas, como si la historia oficial hubiese querido enterrar este capítulo, ensombrecido también por el desastre de Chernóbil.



La planta en la Ciudad Electro Nuclear (*La obra del siglo*)

Esta melancolía se resalta formalmente con un blanco y negro apagado y gris, frío y sin contraste. Solo hay color en las imágenes de archivo –que el realizador obtuvo de un fondo privado-, de acuerdo con el “optimismo desmedido que había en esa época”¹²⁹.

La obra del siglo, que así se llamaba el noticiero que entonces informaba de los avances del proyecto, combina ese documento con la puesta en escena de la

129 *Íbid.*

rutina desencantada en un apartamento de microbrigadas¹³⁰ en el que viven un abuelo, un padre y un hijo con diferentes formas de enfrentar la realidad y la historia. Esa visión del pasado es la del propio director, reconoce Machado Quintela: “no a todo el mundo le gusta”, pero sirve para visibilizar “a unas personas que “ni siquiera existen en la cinematografía cubana”¹³¹. Algunos de los vecinos del CEN emigraron, otros se dedicaron al ganado o comenzaron a trabajar en las plantaciones de tabaco, pero los que no pudieron hacer ninguna de las dos cosas se suicidaron. Ciudad Nuclear tiene la mayor tasa de suicidios de Cuba. El grupo de teatro La Fortaleza, en el que el director participó durante la preparación del film, fue creado precisamente para aliviar la tristeza vital de estos vecinos y evitar los suicidios.

130 Urbanizaciones levantadas por oficinistas, obreros de fábricas, y empleados de otras unidades de producción, que trabajaban durante un año o dos sin remuneración a cambio de la obtención de viviendas para ellos o para quienes las necesitaran, al tiempo que mantenían el salario de su empleo original. El plan de viviendas autoconstruidas por los futuros operadores de Juraguá tenía su precedente en el distrito de Alamar, la primera urbanización construida por microbrigadistas en los años 70 por iniciativa de Fidel Castro con el objeto de solucionar el problema de la vivienda obrera. En el año 78 ya se habían construido 80.000 viviendas y cada vez más microbrigadistas se unían a la cooperativa; barrios como Altahabana, Reparto Eléctrico, San Agustín o Cotorro, se construyeron también *por esfuerzo propio*, como se denominaba comúnmente a un sistema participativo sin precedentes en América Latina o en otros países del Tercer Mundo (Mathéy, 1988).

131 Machado Quintela, C. (2017), *op.cit.*



Rafael (Mario Guerra) en el interior del reactor (*La obra del siglo*)

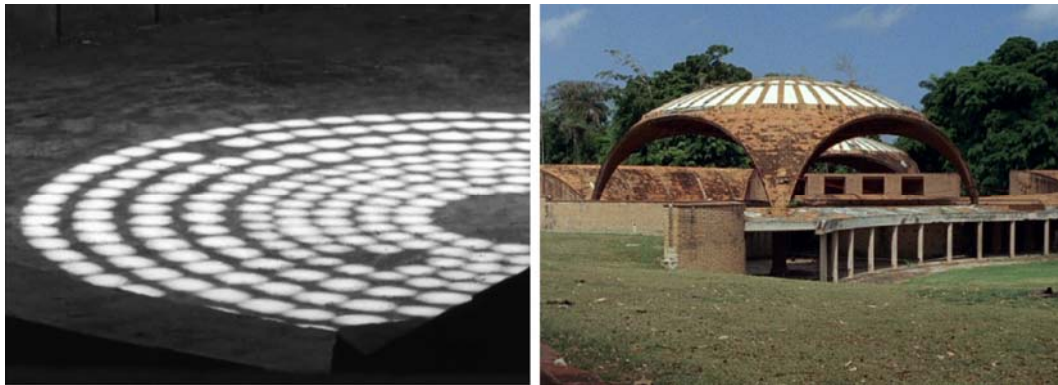
Son muchos los proyectos que adormecen en un eterno letargo por toda la isla de Cuba como parte de antiguos sueños revolucionarios y utópicos. Destaca sobre el resto, el conjunto de las Escuelas Nacionales de Arte¹³², proyectadas por Vittorio Garatti, Ricardo Porro y Roberto Gottardi sobre un antiguo campo de golf abandonado, por impulso de Fidel Castro y el Che Guevara para enardecer la cultura nacional. La falta de fondos paralizó la construcción en innumerables ocasiones, y a pesar de que en la actualidad se imparten clases en su interior inacabado, los edificios están, como La Habana entera, en un estado alarmante de ruina.

La obra, de enorme valor arquitectónico, se inspira en los cementerios etruscos, enterrando sus edificios bajo el suelo y creando cavidades cubiertas con

132 Danza Contemporánea, Artes Plásticas, Arte Dramático, Música y Ballet.

bóvedas a la catalana. Los colores de la tierra y los materiales locales, como el ladrillo y la terracota, se emplearon de forma ingeniosa debido a la falta de acero y hormigón por el bloqueo. A pesar de su singularidad, o precisamente por ello, el conjunto fue enormemente criticado por algunos sectores del régimen, que lo consideraron individualista y burgués, contrario a los ideales del comunismo; además de haber sido encomendado a arquitectos italianos.

El realizador británico Stephen Connolly filmó el conjunto en su pieza *Más se perdió* (2009), alternando, como *La obra del siglo*, el blanco y negro y el color para establecer un diálogo entre un presente y un pasado que se conjugan de forma inequívoca en un espacio como este.



Más se perdió (Stephen Connolly, 2009)

VII

SEPTIMA PARTE: CONCLUSIONES

7. CONCLUSIONES

En 1967, Jean Luc Godard realiza *Dos o tres cosas que yo sé de ella*; ella es París, “la région parisienne”, un París que se renueva y se moderniza con las nuevas unidades habitacionales diseñadas por Le Corbusier, primero ensayadas en Marsella. La ciudad, en este momento, es un escenario abierto en canal, lleno de grúas y socavones que están dejando espacio a los nuevos e higienizantes modelos de vivienda. Pero en París –advierte Godard- esta transformación responde a una conspiración del capitalismo y del consumo y no a un verdadero deseo de mejorar el espacio urbano. Este proceso, además, se lleva a cabo de manera subrepticia, quizá por eso, en los planos de las obras y las excavadoras, que funcionan como escenas de transición, el cineasta elimina el sonido.

Godard, cuyo interés por el lenguaje en todas sus formas define toda su obra, interpreta aquí la ciudad como un “gran tebeo” de fragmentos de imágenes; como un conjunto de señales, símbolos y advertencias, como escribió Aldo Rossi (1984: 31), que casi nunca se corresponden con la realidad que sugieren las palabras y que por ello suponen un conflicto para quien trata de pensar el entorno.

“¿Qué es el lenguaje?”, le pregunta el niño a su madre. “El lenguaje es la casa del hombre”, responde ella. Si el lenguaje es la casa del hombre y no comprendemos el lenguaje de la ciudad, difícilmente podemos habitarla o, cuando menos, interactuar con ella. Una ciudad que se renueva, o que se reescribe, se

CONCLUSIONES

arriesga a devenir incomprensible, a convertirse en un sinsentido, “parte de su riqueza semántica del pasado se perderá”, dice la voz en *off* de Jean Luc en la película.

La investigación del suceso urbano contemporáneo en Iberoamérica a través del cine confirma que casi ninguna ciudad es ajena a las grandes transformaciones de las últimas décadas ocasionadas por la globalización, la especulación, los éxodos rurales, las migraciones... En última instancia todas son, a menudo, víctimas de la mala gestión de sus gobernantes y de la falta de respeto y conocimiento de la historia y el patrimonio. Además, como afirma Ramón Gutiérrez, son las regiones con una identidad débil las más vulnerables a estos ataques contra su pasado (1998), por ello el carácter de muchas grandes ciudades de América Latina se ha diluido en los últimos procesos urbanos. Hay, excepciones, por supuesto, ejemplos magníficos de conservación y recuperación patrimonial: el casco histórico de Salvador de Bahía o el de Puerto Rico; la ciudad de Antigua, en Guatemala; Mérida, en el Estado de Yucatán; Cartagena de Indias. Por desgracia este tipo de ciudades pocas veces aparecen en el cine.

La visión de los cineastas es más crítica y oscura y tiende a resaltar los aspectos negativos de las ciudades como marco para desarrollar los dramas humanos. Así, en filmes como *Sonidos de barrio* (2012) y *Doña Clara* (2016), situados en Recife, la especulación urbanística es motivo de la melancolía de los personajes; o el reflejo de la vanidad y el clasismo cuando se trata de quienes

CONCLUSIONES

habitan en sus edificios, como muestra *Un lugar al sol* (2009), filmada en los áticos de Recife, São Paulo y Río de Janeiro.

El paisaje *urbanizado* domina las ciudades más importantes del territorio (Caracas, Bogotá, Lima, Córdoba, Buenos Aires), pero empieza a afectar también a lugares hasta hace poco casi vírgenes, como República Dominicana a la luz del aspecto de Santo Domingo en un film como *Jean Gentil* (2010).

Ningún lugar como España, sin embargo, para hablar de especulación; la explosión de la burbuja inmobiliaria, que en nuestro país marcó el comienzo oficial de la crisis, nos deja un escenario inquietante de pueblos fantasma a medio construir, proyectos megalómanos en estado de abandono¹³³ y periferias desiertas. *País de todo a cien*, de Pablo Llorca (2014) es el gran testimonio filmico de las causas y consecuencias de la última crisis española, pero no es el único (*Cinco metros cuadrados*, de Max Lemke, 2011; *Edificio España*, de Víctor Moreno, 2012; *Os fenómenos*, de Alfonso Zarauza, 2014...).

También Portugal languidece de norte a sur con espacios abandonados a una entropía inevitable –como muestra *Ruínas*, 2009–, mientras ciudades como Lisboa se han llevado la memoria de los habitantes de los viejos barrios al reubicarlos en inertes e impersonales viviendas de protección oficial, como les sucedió a los vecinos de Fontainhas (*En el cuarto de Vanda*, 2000; *Juventud en marcha*, 2006).

133 “Construcciones que son una difamación” (Von Eckardt, 1967: 12)

CONCLUSIONES

Aumenta la población y crecen las ciudades, sobre todo en los países en vías de desarrollo. América Latina es la segunda región más urbanizada del mundo, pero la falta de políticas que regulen un crecimiento ordenado y sostenible hace que las periferias continúen desbordándose; Mike Davis se preguntaba por “la temperatura social a la que las nuevas ciudades de la pobreza entrarían en combustión de manera espontánea” (2007: 30). Filmes como *Copacabana* (2007), *Estrellas* (2007), *Elefante Blanco* (2012) o *Avenida Brasilia Formosa* (2010), muestran la gran extensión de asentamientos irregulares que bajo sus múltiples denominaciones –villas miseria, villas de urgencia, chabolas, favelas, callampas, cantegriles, tugurios, conventillos, guasmos, ranchos o chacaritas- se extienden por toda la región.

Mientras crezcan las ciudades aumentarán las desigualdades. Si en Brasil la antigua pirámide social parece ahora un trapecio ligeramente inclinado hacia uno de sus lados (Marsh, 2015), en países como Bolivia, la presidencia de Evo Morales, primer gobernante indígena, también ha reconfigurado el paisaje social. *Zona Sur* (2010) ha sido analizado como ejemplo de la herencia colonial en un contexto en el que la antigua hegemonía de la clase blanca (representada en el film por una casona de estilo andaluz), desaparece paulatinamente en manos de un poder aymara que ha ido ascendiendo silenciosa y pacientemente en ciudades como La Paz.

El nuevo milenio está siendo testigo también del fracaso de las utopías del

CONCLUSIONES

siglo XX. Se analizó el caso paradigmático de Brasilia, el gran monumento urbano de la desigualdad, evocado en pasado por Ana Vaz, que plantea la construcción de esta ciudad de nueva fundación como una hazaña propia de las grandes epopeyas clásicas, pero aludiendo en realidad a todos los procesos de colonización pasados; y evocado en futuro por Cao Guimarães, por cuyas impolutas arquitecturas asoma la basura de un sistema podrido, metáfora de la pervivencia de una pobreza que los dirigentes quisieron relegar a las ciudades satélite.

En Cuba, la Ciudad Nuclear de Juraguá, recuerda la utopía de la revolución; ciudad fantasma de habitantes melancólicos, escenario de *La obra del siglo* (2015).

La actual idea de ciudad parece definitivamente obsoleta, sustituida por una nueva ciudad virtual que extiende su influencia y su actividad económica mediante redes virtuales y flujos de capital (Sassen, 1999) repartidos entre unas pocas ciudades globales que dictan las dinámicas planetarias. Urbanistas como Edward Soja (2008) han propuesto términos como *postmetrópolis* para definir un nuevo escenario urbano que de ninguna manera se puede seguir denominando ciudad. Una postmetrópolis, afirma Soja, ha sufrido un proceso de desterritorialización y reterritorialización a partir de reformas llevadas a cabo sobre las estructuras anteriores, ocultando un tejido urbano de múltiples capas y estratos que da lugar a expresiones como *ciudad collage* (Rowe & Koetter, 1981)

o *ciudad hojaldre* (García Vázquez, 2004); la ciudad se desintegra y la incoherencia evoca un “carnaval de máscaras” (Gutiérrez, 1982: 43). Filmes como *Días extraños* (2015) muestran este tipo de ciudad palimpsesto, como Buenos Aires, reescrita una y otra vez sobre restos de períodos urbanos previos¹³⁴.

En una postmetrópolis se han estirado tanto los límites que ya no es posible distinguir entre el centro y la periferia –Michael Sorkin habla de una *ciudad ageográfica*, convertida en región (2004), en donde la distancia impide la experiencia urbana, ahora sustituida por una experiencia individual en el automóvil. Se ha constatado en películas como *En el hoyo*, de Juan Carlos Rulfo (2006), documento de la construcción de la tentacular circunvalación del Periférico de Ciudad de México, obra de apenas diez años de antigüedad cuyo actual alcalde ya está lamentando por haber fomentado el uso del vehículo privado en detrimento del transporte público¹³⁵.

Una postmetrópolis es también la *suburbia* que surge cuando la ciudad se ha convertido en un lugar indeseable. En este contexto las áreas suburbanas se fortifican en barrios privados para protegerse de las amenazas y la suciedad urbana –como muestran filmes como *Una semana solos* (2007) o *Historia del*

134 “Un libro que no se termina y que contiene muchas páginas blancas o desgarradas” (Lefebvre, 1976: 127).

135 Ciudades como Curitiba, fundada en 1963 al sur de Brasil, han sido ejemplos de sostenibilidad hacia los que debían mirar los territorios con problemas de tráfico, movilidad y polución. El modelo del arquitecto y urbanista Jaime Lerner, tres veces alcalde de Curitiba, fue implantado en más de 300 ciudades del mundo, aunque hoy, el aumento de población la ha hecho igualmente víctima de la especulación, la inseguridad y la contaminación.

CONCLUSIONES

miedo (2014)-, mientras quienes permanecen en la ciudad se equipan con todos los *gadgets* que el mercado de la seguridad pone a su alcance (*Sonidos de barrio, Un lugar al sol*). Tanto los *countries –arquitectura de burbujas* (Valenzuela Buccolini, 2004)- como el nuevo estilo de vida denominado *lock living* (Muñoz, 2004), se enmarcan dentro de la llamada *arquitectura del miedo* (Davis, 1990, 1998; Ellin, 1997), iniciada en Estados Unidos pero cada vez más extendida en América Latina.

El urbanismo ha desplazado a la arquitectura, que ahora permanece relegada a las áreas centrales, como denuncia Rosario Pavia: “el rechazo a reconocer las nuevas partes de la ciudad como objeto de reflexión estética equivale a desconocerlas, a anularlas. ... La arquitectura ... ha olvidado las periferias (en Martín Ramos (ed) 2004: 108-9). Fue uno de los grandes males que aparecieron en la ciudad moderna, cuando el racionalismo llenó las ciudades de arquitecturas idénticas e impersonales y desplazó a los habitantes hacia los grises extrarradios de bloques de viviendas en hilera; pero hoy, la postmetrópolis no parece anunciar un panorama más esperanzador, por eso, los espacios urbanos continúan siendo el escenario de historias y personajes cuyos dramas son inherentes a la vida urbana: miedo, desarraigo, alienación, desencanto, inadaptación, individualismo...

La mayor parte de las veces los cineastas son conscientes de lo que sucede en el espacio urbano y saben cómo fotografiarlo para que éste hable por sí mismo

CONCLUSIONES

en la película. Las declaraciones de los cineastas que puntúan los análisis a lo largo de este trabajo, confirman que aunque sus filmes no sean divulgativos, sus imágenes son críticas con las ciudades: Kleber Mendonça Filho mencionaba la “plaga arquitectónica” de las torres de apartamentos en Recife y la obligación de los ciudadanos de adaptarse a ese tipo de urbanismo, cuando debería ser al revés; se construyen arquitecturas autistas, como denunciaba un periódico de Brasil, “incapaz da mais simples das tarefas: dialogar com a calçada”¹³⁶.

También Cao Guimarães, a propósito de Brasilia, señalaba que los “ciudadanos tienen que inventarse a sí mismos para responder a las demandas y necesidades de servicios impuestos por el crecimiento urbano”. Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán denunciaban cómo Santo Domingo se está vendiendo al turismo. Pedro Costa ha filmado los derribos del viejo barrio lisboeta de Fontainhas y cómo con esas casas se ha ido también la memoria de sus moradores. Martín Rejtman ha encontrado en la comunidad de bolivianos que vive en los márgenes de Buenos Aires, un sentimiento de comunidad desaparecido en la capital. Carlos Machado Quintela denuncia la elevada tasa de suicidios de la Ciudad Nuclear de Juraguá ante la frustración de los trabajadores de un proyecto que nunca se materializó. Pela del Álamo critica la “insolencia” con que las

136 Procura-se um slogan, en *Gazeta do Povo*, 1/10/2011. Consultado en abril de 2017.
Disponible en: <http://www.gazetadopovo.com.br/opiniaio/editoriais/procura-se-um-slogan-97cnmanxoh5c3jdwky9k2nmfi>

CONCLUSIONES

nuevas vías de transporte han pasado por encima de las casas de la gente, cómo las nuevas dinámicas del progreso han eliminado de golpe la vida de los pueblos de carretera, condenándolos a desaparecer. “En verdad, la patria puede ser tan solo una calle o una ventana”, afirmó Rossi (1984: 22), pero si desaparece esa calle o esa ventana, desaparece nuestro lugar.

Todas estas transformaciones tienen, además, un impacto importantísimo sobre los individuos a nivel emocional. Se ha constatado a través de dramas que solo pueden explicarse en el contexto específico de ciudades anónimas y genéricas; en estos casos, los escenarios urbanos se despersonalizan para aludir a conflictos personales de personajes desorientados (*El abismo plateado*), alterados (*Los Muertos*), desubicados (*El futuro perfecto*, *Jean Gentil*).

El presente de las ciudades, cada vez más pobladas, más inseguras, más congestionadas y más contaminadas, parece descorazonador. Las visiones cinematográficas sugieren un desasosiego generalizado en el reino de lo urbano: Recife opresiva y sobreconstruida en *Doña Clara*, *Sonidos de barrio* y *Un lugar al sol*; Ciudad de México nihilista y oscura, en *Los Muertos*; Buenos Aires remendada y decadente, en *Días Extraños*; inaccesible en *El futuro perfecto*; Santo Domingo cruel y hostil, en *Jean Gentil*; Río como una ciudad que aturde, con un ruido que no cesa, en *El abismo plateado*; Santiago de Chile, fría, impersonal y estandarizada, en *Invierno*.

El cine, arte de fantasmas, tiene la capacidad de invocar el pasado (*A idade*

CONCLUSIONES

da pedra; La obra del siglo) e imaginar el porvenir (*El futuro; Brasília*). Y nos está diciendo que es hora de cambiar algunas ciudades, de proponer nuevos lugares para vivir, más verdes, más comunitarios, más peatonales; cambios que deben hacerse sin olvidar el pasado, preservando los lugares de memoria.

El análisis de la última producción cinematográfica iberoamericana refleja que la ciudad sigue siendo un espejo de la sociedad de nuestro tiempo, mostrando en su paisaje las transformaciones urbanas más recientes y cómo éstas afectan a sus ciudadanos. Se han identificado, a través del cine iberoamericano contemporáneo, los fenómenos urbanos descritos por urbanistas, sociólogos y filósofos. Esta tesis aporta filmografía iberoamericana a los estudios sobre cine y espacio urbano, enfocados a menudo en las cinematografías hegemónicas de Estados Unidos, Europa y, en menor medida, Asia; además de poner en valor una serie de trabajos cinematográficos invisibles o poco difundidos en España.

La ciudad del cine, así como los límites y paisajes que la rodean, son elementos operativos para analizar los cambios que experimenta la sociedad; por ejemplo, los paisajes sobreconstruidos en las películas de Mendonça Filho, Gabriel Mascaro o Karim Aïnouz, muestran el problema de especulación al que se enfrentan las ciudades brasileñas. Las tramas inquietantes de los filmes de Celina Murga y Benjamin Naishtat, sugieren el impacto emocional que el modelo de urbanismo de los *countries* está teniendo sobre unos ciudadanos aislados en paraísos artificiales y alejados de la vida urbana.

CONCLUSIONES

Las ciudades iberoamericanas experimentan, antes o después, los mismos fenómenos que los expertos detectaron primero en otras ciudades del mundo. Edward Soja afirmó que la nueva condición de Los Angeles como una postmetrópolis, también podría observarse:

en Peoria, Scuthorpe, Belo Horizonte y Kaohsiung, con variadas intensidades seguro, y nunca exactamente de la misma manera. Los nuevos procesos de urbanización son evidentes en todas partes si uno sabe qué es lo que tiene que mirar, pero asumen una rica diversidad de formas y expresiones cuando se localizan y sitúan en contextos geográficos particulares.

(Soja, 2008: 24)

Por esta razón, ha sido posible extrapolar al contexto iberoamericano las teorías urbanas de autores como Mike Davis, David Harvey, Henri Lefebvre, Rem Koolhaas, Peter Marcuse, Nan Ellin o Michael Sorkin.

El buen momento que vive el cine iberoamericano, debido principalmente al aumento de las coproducciones a través de programas como Ibermedia; a los incentivos de las leyes de fomento del audiovisual; a la proliferación de festivales de cine y escuelas de formación; a los foros y laboratorios de creación... está llamando la atención de investigadores de todas las nacionalidades en el campo del cine y el espacio urbano, como muestra la filmografía iberoamericana que

CONCLUSIONES

nutre las publicaciones recientes de autores como Angela Pryshton, Leslie Marsh, César Migliorin, Jack Draper, Bruno Saphira, Libia Villazana o Iván Villarrea... o la aparición de revistas de impacto como *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* (antes *Studies in Hispanic Cinemas*), fundada en 2004.

Una de las principales dificultades a la hora de desarrollar esta investigación vino dada por la complejidad del suceso urbano, que influye sobre aspectos de la vida cotidiana que van de lo geográfico a lo cultural pasando por lo sociológico y lo estructural, motivo que ha inspirado teorías sobre la ciudad desde ámbitos tan variados como la filosofía, la antropología, la semiología, y evidentemente, el urbanismo.

Por esta razón, y ante la falta de una teoría urbana definitiva, esta metodología ha seleccionado los textos que mejor podían representar las peculiaridades de los fenómenos en Iberoamérica, recogiendo la invitación de Edward Soja a extrapolar sus ideas sobre la postmetrópolis a otros escenarios del mundo.

Otra dificultad se presentó a la hora de acceder a los materiales; el cine iberoamericano del nuevo milenio continúa siendo tan inaccesible como lo ha sido siempre: ni se exhibe en las pantallas comerciales, ni se edita en DVD, ni está presente en las plataformas de Vídeo On Demand. Una vez que ha finalizado su recorrido por los festivales internacionales, queda en suspensión hasta que un programador lo saca de nuevo a la luz.

CONCLUSIONES

Una última conclusión permite sugerir que este trabajo abre nuevas vías de investigación en el campo de los estudios sobre cine y ciudad. Esta metodología comparativa entre el cine y los fenómenos urbanos se puede ampliar a los contextos de otras regiones; sería de gran interés poner el foco en las cinematografías de países en vías de desarrollo, como África o la India, cuyas ciudades han sido poco estudiadas en este ámbito.

Una investigación retrospectiva sobre la evolución de las ciudades en Iberoamérica a través del cine sería también un documento valioso aún por explorar; por ejemplo, la evolución del espacio urbano brasileño desde el Cinema Novo hasta el cine contemporáneo ; o las transformaciones del espacio urbano argentino antes y después del Nuevo Cine. Las posibilidades son tan variadas como numerosas.

VIII

OCTAVA PARTE: ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA

8.1. ANEXOS

8.1.1. ANEXO I: FILMOGEOGRAFÍA



8.1.2. ANEXO II: SINOPSIS Y FICHAS TÉCNICAS

El abismo plateado (Abismo prateado, O)

Director: Karim Aïnouz

Año: 2011

País: Brasil

Duración: 82 min

Guion: Beatriz Bracher y Karim Aïnouz

Dirección de Fotografía: Mauro Pinheiro, Jr.

Producción: RT Features

Con: Alessandra Negrini, Thiago Martins, Gabi Pereira, Otto Jr., Carla Ribas, Camila Amado, Milton Gonçalves

Sinopsis: Violeta es una mujer de cuarenta años, dentista, casada y con un hijo adolescente. Un día, cuando está a punto de reanudar su rutina entre el consultorio y su apartamento de Copacabana, recibe un desconcertante mensaje en su móvil que la lleva a emprender una aventura por las calles de Río de Janeiro

Avenida Brasilia Formosa

Director: Gabriel Mascaro

Año: 2010

País: Brasil

Duración: 85 min

Guion: Gabriel Mascaro

Dirección de Fotografía: Mauro Pinheiro, Jr.

Producción: RT Features

Con: Alexandro José de Oliveira, Cauan Fonseca, Débora Leite, Fabio Gomes de Melo.

Sinopsis: Fabio es camarero y cineasta. Registra importantes eventos en el barrio de Brasília Teimosa (Recife). Entre su archivo, raras imágenes de la

visita del presidente Lula a los palafitos. Fabio es contratado por Debora, la depiladora de su barrio, para hacerle un videobook que presentará a Gran Hermano, donde intentará entrar. La película contruye toda una visión sobre la arquitectura y hace de la Avenida una vía de encuentros y deseos.

Brasília

Director: Cao Guimarães

Año: 2011

País: Brasil

Duración: 13'35 min

Dirección de Fotografía: Cao Guimarães

Producción: Beto Magalhães

Sinopsis: Uma cidade desenhada e projetada só se torna uma cidade quando seus diversos elementos ganham autonomia; quando eles aprendem a falar por si, inventando uma gramática com suas próprias regras gramaticais. Uma cidade torna-se uma cidade quando uma folha cai de uma árvore e reconhece o terreno em que ela pousou ou quando a cidade adormecida suspira quietamente a dor e o prazer da existência

Copacabana

Director: Martin Rejtman

Año: 2006

País: Argentina

Duración: 56 min

Dirección de Fotografía: Diego Poleri

Producción: Ruda Cine

Sinopsis: La comunidad boliviana asentada en Argentina celebra durante dos domingos consecutivos de octubre a su patrona: Nuestra Señora de Copacabana. De todo el país llegan grupos de música y baile en un peregrinaje que se cita en el barrio bonaerense de Charrúa. Esta celebración es el acontecimiento por excelencia de los emigrantes

bolivianos y más allá del folklore o la religión, supone un encuentro vibrante y la cohesión cultural de tradiciones profundamente arraigadas en la memoria colectiva de todo un pueblo.

Días Extraños

Director: Juan Sebastián Quebrada

Año: 2015

País: Argentina

Duración: 70 min

Guion: Juan Sebastián Quebrada

Dirección de Fotografía: Mauricio Reyes Serrano

Producción: Montañero Cine / movi Cine

Con: Luna Acosta, Juan Lugo, Magdalena Nin Ott, Cai Weixiang

Sinopsis: Un chico y una chica, extranjeros en una Argentina en blanco y negro, luchan día tras día para mantenerse a ellos y a su relación apasionada e irracional, a flote.

Doña Clara (Aquarius)

Director: Kleber Mendonça Filho

Año: 2016

País: Brasil

Duración: 140 min

Guion: Kleber Mendonça Filho

Dirección de Fotografía: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu

Producción: cinemascópio Produções / SBS Productions

Con: Sonia Braga, Jeff Rosick, Irandhir Santos, Maeve Jinkings, Julia Bernat, Carla Ribas, Fernando Teixeira, Rubens Santos, Humberto Carrão

Sinopsis: Clara, una ex-crítica musical de Recife de 65 años, vive retirada en un edificio particular, el Aquarius, construido en la década de 1940 sobre la chic Avenida Boa Viagem, que bordea el océano. Un importante promotor ha comprado todos los apartamentos, pero ella se niega a

vender el suyo y emprende una guerra fría contra la empresa que la acosa. La estresante situación le perturba y le lleva a pensar en su vida, en su pasado, en sus seres queridos

Estrellas

Director: Federico León y Marcos Martínez

Año: 2007

País: Argentina

Duración: 64 min

Guion: Federico León, Marcos Martínez

Dirección de Fotografía: Guillermo Nieto, Julian Apezteguía

Producción: Tres Planos

Con: Julio Arrieta

Sinopsis: Los habitantes de Villa 21, barriada de Buenos Aires, deciden sacar partido de su paupérrima situación: ¿Por qué contratar actores para que hagan de pobres cuando se puede contratar a pobres verdaderos? Y así, liderados por Julio Arrieta, se constituyen en factoría cinematográfica independiente que ofrece personajes de caracterización para el cine (alcohólicos, drogadictos, delincuentes) reales, constructores de decorados capaces de levantar una casa en tres minutos. Villa 21 se convierte de esta forma en un set de rodaje que incluso Alan Parker llega a visitar en busca de localizaciones para su película "Evita".

El futuro

Director: Luis López Carrasco

Año: 2013

País: España

Duración: 67 min

Guion: Brays Efe, Luis López Carrasco, Luis E. Parés

Dirección de Fotografía: Ion de Sosa

Producción: De Sosa / Elamedia / Encanta Films

Con: Lucía Alonso, Rafael Ayuso, Queta Herrero, Marta Bassols, Marina Blanco, Manuel Calvo, Sara Campos, Juan Ceacero, Borja Domínguez, Brays Efe, Susana Ford, Luis E. Parés

Sinopsis: Tras la reciente victoria del PSOE en 1982, un grupo de jóvenes celebran alegremente una fiesta. El intento de golpe de Estado del 23F, un año antes, ya pertenece al pasado. En 1982, domina la fe en el futuro. Sin embargo, ese futuro parece aproximarse a gran velocidad, como un agujero negro que devora todo lo que encuentra a su paso. Debut en solitario de López Carrasco, miembro del colectivo audiovisual "Los hijos".

El futuro perfecto

Director: Nele Wohlatz

Año: 2016

País: Argentina

Duración: 65 min

Guion: Pío Longo, Nele Wohlatz

Dirección de Fotografía: Roman Kasseroller, Agustina San Martín

Producción: Murillo Cine

Con: Xiaobin Zhang, Saroj Kumar Malik, Mian Jiang, Dong Xi Wang, Nahuel Pérez Biscayart

Sinopsis: Xiaobin tiene 17 años y no habla una palabra de español cuando llega a Argentina. Pero unos días después ya tiene un nuevo nombre, Beatriz, y un trabajo en un supermercado chino. Su familia vive en un mundo paralelo en una lavandería, lejos de los argentinos. Xiaobin ahorra dinero en secreto y se apunta a una escuela de idiomas.

Juventud en marcha (Juventude em marcha)

Director: Pedro Costa

Año: 2006

País: Portugal

Duración: 150 min

Dirección de Fotografía: Pedro Costa, Leonardo Simões

Producción: Coproducción Portugal-Francia-Suiza; Contracosta Poducções / Les films de l'etranger

Con: Silva 'Nana' Alexandre, Alberto 'Lento' Barros, Paula Barrulas, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Beatriz Duarte, Vanda Duarte, Paulo Nunes, José Maria Pina

Sinopsis: Ventura es un obrero jubilado procedente de Cabo Verde que vive en las afueras de Lisboa. Su esposa lo acaba de abandonar, y él se pasa los días deambulando entre el ruinoso alojamiento en el que pasó los últimos 34 años y su nueva residencia, un piso de protección oficial recién construido. Ni él mismo sabe cuántos hijos tiene, ya que todas las pobres almas con las que se encuentra le tratan como padre, aunque no tenga reconocido a ninguno.

Historia del miedo

Director: Benjamín Naishtat

Año: 2014

País: Argentina, Francia, Uruguay, Alemania, Qatar

Duración: 79 min

Guion: Benjamín Naishtat

Dirección de Fotografía: Soledad Rodríguez

Producción: Vitakuben / Ecce Films / Rei Cine / Mutante Cine

Con: Jonathan Da Rosa, Tatiana Jiménez, César Bordón, Claudia Cantero, Mara Bestelli, Valeria Lois, Elsa Bois, Mirella Pascual.

Sinopsis: Un verano caluroso. Una acomodada urbanización, un barrio privado con un gigantesco parque. Un terreno abandonado en las afueras y una ola incontrolable de humo desatan la incertidumbre y el caos.

Hoyo, En el

Director: Juan Carlos Rulfo

Año: 2006

País: México

Duración: 80 min

Guion: Juan Carlos Rulfo

Dirección de Fotografía: Juan Carlos Rulfo

Producción: La Media Luna Producciones / Euphoria Films México

Sinopsis: Una leyenda mexicana cuenta que el diablo pide almas para que los puentes al construirse no se caigan. Esta película sigue la historia de algunos obreros que trabajan en la construcción del segundo piso del Puente Periférico de la ciudad de México DF. Aunque, en realidad, esto no es más que un pretexto para acercar al espectador a la vida cotidiana, a los sueños y a la dignidad de estos trabajadores.

Idade da pedra, A

Director: Ana Vaz

Año: 2013

País: Francia

Duración: 29 min

Dirección de Fotografía: Jacques Cheuiche

Producción: Le Fresnoy (Studio national des Arts contemporains)

Sinopsis: Una viaje al extremo oeste de Brasil nos lleva a una estructura monumental petrificada en el centro de la savana. A través de los vestigios geológicos de este monumento ficticio, el film desentierra una historia de exploración, profecía y mito.

Invierno

Director: Alberto Fuguet

Año: 2015

País: Chile

Duración: 291 min

Guion: Alberto Fuguet, Rene Martin

Dirección de Fotografía: Jorge González

Producción: Cinémeta

Con: Pablo Cerda, Katherine Salosny, Matías Oviedo, Pedro Campos, Nicolás Bosman, Daniela Estay, Pablo Casals, Tomás Verdejo Urzúa, Renata Casale

Síntesis: *Invierno* es una cinta coral, con el joven escritor Alejo Cortés al centro, rodeado de amigos, familia, rivales, conocidos... En este Santiago urbano, conectado, de intelectuales y posers, donde hay muchas fiestas y mucha soledad, un grupo de vidas están interconectadas por un escritor, un libro que alterará todo, afectos que no están tan definidos o no son tan sólidos y que el invierno se encargará de helar todo.

Jean Gentil

Director: Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán

Año: 2010

País: República Dominicana

Duración: 84 min

Guion: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán

Dirección de Fotografía: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán

Producción: Coproducción Rep. Dominicana-México-Alemania; Canana Films / Panamericana de P. / World Cinema Fund / Bärbel Mauch Film / Hubert Bals Fund / Ibermedia

Con: Jean Remy Genty, Paul Henri Presume, Lys Ambroise, Nadal Walcott, Yanmarco King Encarnación

Síntesis: *Jean Gentil* es un profesor haitiano que busca empleo en una ciudad dominicana. Sin embargo, la mala suerte lo persigue y no logra encontrar algo digno de sus conocimientos, por lo que decide emprender una nueva vida en una de las islas, de la mano de su fe y creencias. El futuro le

deparará una enorme sorpresa...

Más se perdió

Director: Stephen Connolly

Año: 2008

País: Reino Unido

Duración: 14 min

Dirección de Fotografía: Stephen Connolly

Producción: Pinky Ghundale, Maggie Ellis

Sinopsis: Más Se Perdió explora distintas formas filmicas de mostrar un lugar, todas ellas en La Habana, Cuba, a través de distintos tratamientos de sonido que cuestionan cada vez la suficiencia de la representación.

Muertos, Los

Director: Santiago Mohar Volkow

Año: 2014

País: México

Duración: 92 min

Guion: Santiago Mohar Volkow

Dirección de Fotografía: Luis Sols

Producción: Purgatorio Films

Con: Santiago Corcuera, Elena Larrea, Ignacio Beteta, Tessa Ia, Florencia Ríos, Jorge Caballero, Aldo Escalante, David Perlo, Marcos Manuel Radosh, José Miguel Puig, Patricia Amalia, Natalia Volkow, Juana Ochoa, Juan Antonio Correa, Oscar Enrique Serrano, Patricia Kurczyn, Néctor Ulises Chavez, Anna Paola Mansi, Daniel Bello Torres, Paloma Corcuera Mansi

Sinopsis: Un fin de semana en la vida de cinco jóvenes adinerados, cuya característica común es la apatía y los excesos, se ve interrumpido por la aparición momentánea de la violencia nacional y la muerte accidental de uno de sus integrantes.

N-VI

Director: Pela del Álamo

Año: 2012

País: España

Duración: 86' (56' versión televisión)

Producción: Pela Del Álamo, Diplodocus Produccións

Dirección de Fotografía: Francisco Arnosó «Pixi»

Sinopsis: Antes viajábamos por carreteras que atravesaban lugares habitados. Hoy, aquellas carreteras han sido sustituidas por autopistas aisladas del paisaje que atraviesan. Durante mucho tiempo, la N-VI fue una de las carreteras más importantes de España. Unía Madrid con Galicia a lo largo de 600 kilómetros. Ahora la autovía A-6 cubre todo el trayecto. Algunos tramos de la vieja N-VI han desaparecido, otros han quedado casi abandonados, como islas a la deriva, kilómetros de asfalto que empiezan y terminan en ninguna parte, y con ellos las aldeas y pueblos que atravesaban. En los márgenes de aquella carretera permanecen sus habitantes, cuyas vidas han quedado encalladas en un presente sin demasiado futuro.

Obra del siglo, La

Director: Carlos Machado Quintela

Año: 2015

País: Cuba

Duración: 101 min

Guion: Abel Arcos, Carlos Machado Quintela

Dirección de Fotografía: Marcos B. Bohórquez

Producción: Coproducción Cuba-Argentina-Alemania-Suiza; Rizoma; Rizoma Films / Uranio Films LTD / Ventura Film / Raspberry, Cream

Con: Mario Balmaseda, Leonardo Gascón, Mario Guerra

Sinopsis: En medio de una plaga de mosquitos, Leonardo, lucha con la ruptura de su relación y se traslada a vivir con su abuelo que lucha contra todos y todo, y un padre que vive con la melancolía de lo inconcluso. En una ciudad que alguna vez se comprometió a convertirse en el centro del proyecto nuclear soviético en el Caribe, los escasos restos de este mundo

pesan sobre estos tres hombres solitarios, que, a diferencia de su pez mascota Benjamin, todavía tienen que aprender a respirar bajo el agua.

País de todo a cien

Director: Pablo Llorca

Año: 2014

País: España

Duración: 95 min

Guion: Pablo Llorca

Producción: La cicatriz / La bañera roja

Sinopsis: Dos amigos llegan a España para hacer un viaje alrededor del país. Uno es español; dejó Madrid hace cinco años, al comienzo de la crisis, y se instaló en Berlín. El otro es finlandés, y solo había estado en España una vez pero hace muchos años, cuando tenía ocho. A lo largo de varias semanas, alrededor del otoño de 2012, pasean por el país, anotando lo que ven y los enormes cambios sufridos en todos esos años: crisis económica, el desempleo y la pobreza, la lucha por los servicios básicos, las urbanizaciones en ruinas, la ruptura generacional, etc.

Ruínas

Director: Manuel Mozos

Año: 2009

País: Portugal

Duración: 60 min

Guion: Manuel Mozos

Dirección de Fotografía: Sandro Aguilar, João Nicolau

Producción: O Som e a Fúria

Sinopsis: Fragmentos de espacios, edificios y estructuras, memoria y recuerdos de tiempos pasados, lugares de trabajo o de placer ahora deshabitados por memorias perdidas, o directamente olvidados. Zonas muertas o auténticas pruebas del paso del tiempo, elementos naturales y depredadores humanos al mismo tiempo.

Semana solos, Una

Director: Celina Murga

Año: 2007

País: Argentina

Duración: 110 min

Guion: Celina Murga, Juan Villegas

Dirección de Fotografía: Marcelo Lavintman

Producción: Tresmilmundos Cine

Con: Natalia Gomez Alarcón, Manuel Aparicio, Mateo Braun, Eleonora Capobianco, Magdalena Capobianco, Ignacio Giménez, Lucas Del Bo, Gastón Luparo, Ramiro Saludas, Federico Peña.

Sinopsis: Un grupo de chicos y chicas, de entre 7 y 14 años, van a vivir la breve fantasía de un mundo sin adultos. Sus respectivos padres les han dejado solos. Una enorme casa, en una lujosa urbanización fuertemente vigilada, es el escenario donde transcurrirán los días entre chapoteos en la piscina, videojuegos y los primeros escauceos amorosos de estos jóvenes privilegiados que simplemente tienen que desear un Nesquik para que este aparezca sobre la mesa. Y, sin embargo, el tedio; ese ciclón al ralentí. No parece haber vida más allá del delicioso decorado que parecen conformar los perfectos jardines, las enormes mansiones y los uniformes de colegio a cuadros. El mejor entretenimiento, colarse en las casas de los vecinos. Inocentes incursiones para curiosear en los armarios ajenos que derivan en episodios de naif vandalismo. No hay problema. Alguien pagará las facturas.

Sonidos de barrio (O som ao redor):

Director: Kleber Mendonça Filho

Año: 2012

País: Brasil

Duración: 131 min

Guion: Kleber Mendonça Filho

Dirección de Fotografía: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu

Producción: Cinemascope

Con: Irma Brown, Sebastião Formiga, Gustavo Jahn, Maeve Jinkings, Irandhir Santos, W.J. Solha, Lula Terra

Sinopsis: Los habitantes de un barrio de la ciudad brasileña de Recife se sienten inseguros y contratan a una empresa que les proteja. Esta incursión, que pretende luchar contra la desconfianza que se ha instalado entre los miembros de una comunidad relativamente tranquila, altera la vida de sus calles, aunque la cotidianidad pronto encuentra su rumbo.

Terras

Director: Maya Da-Rin

Año: 2009

País: Brasil

Duración: 79 min

Dirección de Fotografía: Pedro Urano

Producción: Sandra Werneck, Synapse sb tv Programming

Sinopsis: En la triple frontera entre Brasil, Colombia y Perú, las ciudades gemelas de Letícia y Tabatinga forman una isla urbana cercada por el inmenso bosque amazónico.

Un lugar al sol (Um lugar ao sol)

Director: Gabriel Mascaro

Año: 2009

País: Brasil

Duración: 71 min

Guion: Gabriel Mascaro

Dirección de Fotografía: Pedro Sotero

Producción: Símio Filmes, Plano 9

Sinopsis: Exploración del pensamiento social y cultural de la elite brasilera a través de diálogos con los dueños de ocho penthouses de Río de Janeiro, San Pablo y Recife. Impregnando a las entrevistas de una poética visual y una narrativa sonora particulares, se ofrece una mirada aguda sobre la “verticalización” del paisaje urbano brasilero. Es una película sobre la altura, el status, el poder y las cuestiones de las elites en una manera nunca antes vista en el cine brasilero.

Zona Sur:

Director: Juan Carlo Valdivia

Año: 2009

País: Bolivia

Duración: 109 min

Guion: Juan Carlo Valdivia

Dirección de Fotografía: Paul de Lumen

Producción: Cinenómada

Con: Ninón del Castillo, Pascual Loayza, Nicolás Fernández, Juan Pablo Koría, Mariana Vargas, Viviana Condori, Luisa de Orioste, Glenda Rodríguez

Sinopsis: La historia narra los últimos días de una familia de clase alta, en un momento en el que el país ha elegido llevar a cabo grandes cambios sociales.

8.1.3. ANEXO III: FILMOGRAFÍAS

AÏNOUZ, KARIM

2015, Diego Velázquez ou le réalisme sauvage (TV)

2014, Short Plays (segmento: "Brazil")

2014, Praia do Futuro

2014, Cathedrals of Culture (segmento "Centre Pompidou")

2013, Venice 70: Future Reloaded (segmento: "O Homen Que Desarmava Bombas")

2011, O Abismo Prateado

2011, Sunny Lane (C)

2010, Alice: O Primeiro Dia do Resto da Minha Vida (TV)

2009, Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo

2008, Alice (Serie TV)

2006, O Céu de Suely

2002, Madame Satã

1996, Paixao Nacional (C)

1993, Seams (C)

ÁLAMO, PELA DEL

2012, N-VI

2006, A cuarta pista

BARBOSA, FELLIPE

2014, Casa Grande

2011, Laura

2007, Salt Kiss (C)

2005, La muerte es pequeña (C)

CÁRDENAS, ISRAEL

2017, Sambá

2014, Dólares de arena

2013, Carmita

2010, Jean Gentil

2007, Cochochi

COSTA, PEDRO

2014, Cavalo Dinheiro

2012, Centro Histórico (segmento "Sweet Exorcism")

2010, O nosso Homem (C)

2009, Ne change rien

2007, Memories (segmento "The Rabbit Hunters")

2007, O Estado do Mundo (segmento "Tarrafal")

2006, Juventude Em Marcha

2005, Ne change rien (C)

2003, The End of a Love Affair (C)

2001, 6 Bagatelas (C)

2001, Où gît votre sourire enfoui?

2001, Cinéma, de notre temps: «Danièle Huillet/Jean-Marie Straub: Où gît votre sourire enfoui?»)

2000, No Quarto da Vanda

1997, Ossos

1994, Casa de Lava

1989, O Sangue

1984, É Tudo Invenção Nossa (C)

DA-RIN, MAYA

2011, Version Française (C)

2009, Terras

2007, Margem

2002, E Agora, José? (C)

FUGUET, ALBERTO

2015, Invierno

2013, Locaciones: Buscando a Rusty James

2011, Música Campesina

2010, Velódromo

2009, 2 horas (C)

2005, Se arrienda

2004, Las hormigas asesinas (C)

GUIMARÃES, CAO

2016, Ex isto

2013, O Homem das Multidões

2012, Otto

2009, O Sonho da Casa Própria (C)

2007, Acidente

2007, Andarilho

2004, A Alma do Osso

2004, Da Janela do Meu Quarto (C)

2004, Rua de Mão Dupla

2000, O Fim do Sem-Fim

GUZMÁN, LAURA AMELIA

2017, Sambá

2014, Dólares de arena

2013, Carmita

2010, Jean Gentil

2007, Cochochi

LEÓN, FEDERICO

2009, Entrenamiento elemental para actores

2007, Estrellas

2002, Todo juntos

LLORCA, PABLO

2016, Días color naranja

2014, El gran salto adelante

2014, País de todo a 100

2013, Un ramo de cactus

2012, Recoletos (arriba y abajo)

2011, El mundo que fue y el que es

2007, Uno de los dos no puede estar equivocado

2005, La cicatriz

2004, Las olas (C)

2003, Pizcas de paraíso 1-2-3 (C)

2001, La espalda de Dios

1998, Todas hieren

1994, Una historia europea (C)

1993, Jardines colgantes

1990, La cocina en casa (C)

1989, Venecias

LÓPEZ CARRASCO, LUIS

2013, El futuro

2010, Los materiales (con Los Hijos)

2007, Para ser cajera del súper siempre hay tiempo (C)

MACHADO QUINTELA, CARLOS

2016, El lugar preciso (C)

2015, La obra del siglo

2014, Buey C)

2011, La piscina

2008, Contenedores (C)

2007, Stand By (C)

2006, Ciudad sobre ruedas (C)

MARTÍNEZ, MARCOS

2015, Tras la pantalla

2014, Sordo

2007, Estrellas

MASCARO, GABRIEL

2015, Boi Neon

2014, Vientos de agosto

2012, Doméstica

2012, A Onda Traz, O Vento Leva

2010, As Aventuras de Paulo Bruscky (C)

2010, Avenida Brasília Formosa

2009, Um Lugar ao Sol

2008, The Beetle KFZ-1348

MENDONÇA FILHO, KLEBER

2016, Doña Clara

2015, A Copa do Mundo no Recife (Serie de TV)

2012, O Som ao Redor

2009, Recife Frio (C)

2008, Critico

2007, Friday Night Saturday Morning (C)

2005, Eletrodoméstica (C)

2004, Vinil Verde (C)

2002, A Menina do Algodão (C)

1997, Enjaulado (C)

MOHAR, SANTIAGO

2016, Silvestre (C)

2016, Silvestre, pederastia clerical en Oaxaca (C)

2014, Los muertos

2013, Sofia of Bucharest (C)

2012, Dios Nunca Muere

MOZOS, MANUEL

2017, Ramiro

2015, Cinema: Alguns Cortes - Censura III

2015, Cinzas e Brazas (C)

2015, A Glória de Fazer Cinema em Portugal (C)

2014, João Bénard da Costa: Outros Amarão as Coisas que eu Amei

2014, Cinema: Alguns Cortes - Censura II (C)

2010, Tóbis Portuguesa

2009, Ruínas

2008, 4 Copas

- 2000, Crescei e Multiplicai-vos (C)
- 1999, Censura: Alguns Cortes
- 1999, ...Quando Troveja
- 1998, José Cardoso Pires - Diário de Bordo
- 1997, Olhar o Cinema Português: 1896-2006
- 1996, Solitarium
- 1994, Lisboa No Cinema, Um Ponto De Vista
- 1992, Xavier
- 1991, Um Passo, Outro Passo e Depois...
- 1991, Corações Periféricos (TV)

MURGA, CELINA

- 2014, La tercera orilla
- 2013, Venice 70: Future Reloaded
- 2012, Escuela normal
- 2010, Pavón (C)
- 2010, 25 miradas, 200 minutos (Serie TV) (1 episodio: «Pavón»)
- 2007, Una semana solos
- 2003, Ana y los otros

2002, Una tarde feliz (C)

1999, Interior-Noche

QUEBRADA, JUAN SEBASTIÁN

2015, Días extraños

REJTMAN, MARTIN

2014, Dos disparos

2009, Entrenamiento elemental para actores

2006, Copacabana

2003, Los guantes mágicos

1999, Silvia Prieto

1992, Rapado

1988, Sistema español

1986, Doli vuelve a casa (C)

RULFO, JUAN CARLOS

2015, Grandes figuras del arte mexicano (Serie TV) (1 episodio «Juan Rulfo, palabras que saben a vida»).

2014, Héroes cotidianos (Serie TV) (1 episodio «La Cosecha (2014)

2012, Diario de un Cocinero (Mini serie TV)

- 2012, ¡De panzazo!
- 2011, Carrière, 250 metros
- 2010, Será por eso (Corto para TV)
- 2008, Los que se quedan
- 2006, El crucero (C)
- 2006, En el hoyo
- 2000, Diminutos del calvario (C)
- 1999, Del olvido al no me acuerdo
- 1998, Las despedidas (C)
- 1994, El abuelo Cheno y otras historias (C)

TRAPERO, PABLO

- 2015, El Clan
- 2013, Venice 70: Future Reloaded
- 2012, 7 días en La Habana (segmento "Jam Session")
- 2012, Elefante blanco
- 2010, Nómade (C)
- 2010, Carancho
- 2010, 25 miradas, 200 minutos (Serie TV) (1 episodio: «Nómade»)

2008, Stories on Human Rights (segmento "Sobras")

2008, Leonera

2006, Nacido y criado

2004, Familia rodante

2003, Ensayo (Serie TV)

2002, El bonaerense

2001, Naikor, la estación de servicio

1999, Mundo grúa

1995, Negocios (C)

1993, Mocosos malcriados (C)

VALDIVIA, JUAN CARLOS

2014, Short Plays (segmento "Bolivia")

2014, Mi Mar Adentro (C)

2013, Yvy Maraey. Tierra sin mal

2009, Zona sur

2008, El último evangelio

2007, El Laberinto (Mini serie TV)

2005, American Visa

1999, La vida en el espejo (Serie TV) (1 episodio: «1.1.)

1999, Cuentos para solitarios (Serie TV) (1 episodio: Pasó la tarde de ayer)

1995, Jonás y la ballena rosada

WOHLATZ, NELE

2016, El futuro perfecto

2014, La mochila perfecta (C)

2013, Ricardo Bär

2009, Novios del campo (C)

VAZ, ANA

2016, Há terra! (C)

2015, Occidente (C)

2013, A Idade da Pedra (C)

2013, Entre temps (C)

2008, Sacris Pulso (C)

8.1.4. ANEXO IV:INDICE DE TRABAJOS CITADOS

POR TÍTULO

- 2013: Rescate en L.A. 98
 Abismo plateado, El 153, 159, 160, 161, 162, 279
 Alemania Año Cero 17
 Amanecer 49
 Amantes del Pont Neuf, Los 18
 Amantes habituales, Los 50
 Ángeles caídos 88
 Arrebato 217
 Avenida Brasilia Formosa 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 274
 Berlín Express 17
 Blade Runner 18
 Blow-up 88
 Bonaerense, El 132, 134, 137
 Bosque, El 100
 Brasil S/A 256
 Brasilia 249, 252, 257, 258, 259, 260, 261
 Brazil 18
 Buenos Aires 48, 135, 136
 Casa de Lava 236
 Casa Grande 139
 Calle Mayor 59
 Chungking Express 88
 Cidade é uma só?, A 256
 Cinco metros cuadrados 273
 Ciudad desnuda, La 48
 Ciudad que huye, La 131
 Cohecito, El 62
 Copacabana 82, 173, 193, 194, 195, 196, 197, 274
 Cuarto de Vanda, En el 213, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 273
 Cruising 49
 Días extraños 83, 91, 92, 93, 159, 183, 276, 279
 Doña Clara (Aquarius) 97, 103, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 256, 272
 Dos hombres en Manhattan 48
 Dos o tres cosas que yo sé de ella 53, 224, 271
 Douro, faina fluvial 48
 Duerme, duerme, mi amor 64
 Eclipse, El 88
 Edad de la tierra, La 252, 253
 Edificio España 273
 Empleo, El 41, 43
 Enemigo público, El 48
 Estrellas 129, 137, 138, 274
 Fenómenos, Os 273
 Funny Games 121
 Frontera del alba, La 50
 Fuego fatuo, El 20
 Futuro, El 213, 215, 216, 217, 218, 220, 280
 Futuro perfecto, El 173, 182, 184, 185, 186, 279
 French Connection, The 49
 Gente Prefabricada 18
 Gerry 205, 206
 J'entends plus la guitare 50
 Juventud en marcha 213, 236, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 273
 Her 55
 Historia del miedo 97, 103, 119, 120, 124, 125, 126
 Hombre que duerme, Un 20
 Hombre robado, El 69, 70
 Hongos, Los 91, 156

- Hoyo, En el 96, 276
 Idade da Pedra, A 249, 252, 253, 254, 255
 Invierno 199, 200, 201, 204, 206, 208, 209, 279
 Jean Gentil 153, 155, 156, 157, 192, 273, 279
 Knight of Cups 98
 Ladrón de bicicletas 17
 Más se perdió 267
 Mudar de Vida 41, 241
 Muertos, Los 83, 94, 95, 159, 279
 Mujeres de la noche 17
 Mutantes, Os 236
 Nice Time 42, 43
 N-VI 213, 231, 232, 233, 234, 235
 Obra del siglo, La 263, 264, 266, 267, 275, 280
 Olvidados, Los 73, 87
 On Hitler's Highway 231
 One Way Boogie Woogie 49
 Os verdes anos 17, 241
 Óssos 237, 241
 País de todo a cien 213, 221, 222, 223, 225, 227, 273
 Paranoid Park 88
 Perforaciones 217
 Perro, El 74
 Perversidad 48
 Playtime 17
 Primera noche de quietud, La 49
 Proceso, El 17, 20
 Propósito de Niza, A 48
 ¡Que viva México! 67, 68, 180
 Rapsodia en Bogotá 48
 Rey de Nueva York, El 40
 Ruinas 213, 227, 228, 230, 273
 São Paulo, sinfonia da metrópole 48
 Sábado noche, domingo mañana 17
 Savage Eye, The 43
 Scarface, el terror del Hampa 48
 Synechdoque New York 56
 Sin Peso 95
 Sonidos de barrio 97, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 125, 169, 256, 272, 277
 Semana solos, Una 97, 103, 119, 120, 123, 132, 276
 Terras 173, 188, 189, 190, 192
 Terrorizers 109
 Última vez que vi Macau, La 236
 Un lugar al sol 141, 146, 147, 148, 151, 256, 273, 277, 279
 Valparaíso, A 48
 Venganza de una mujer, La 236
 Vida en vídeo, La 54
 Vídeo de Benny, El 54, 55
 Videodrome 49
 Visita, La 55
 Viudas de los jueves, La 120
 Verdes Anos, Os 17, 241
 World, The 44
 Yo anduve con un zombie 243
 Zona, La 120
 Zona Sur 163, 164, 165, 166, 169, 274

POR AUTOR

- Aguilar, Sandro 229
 Aïnouz, Karim 20, 21, 153, 159, 162, 280
 Akerman, Chantal 182
 Álamo, Pela del 213, 231, 233, 234, 235, 278
 Almodóvar, Pedro 216
 Alonso, Lisandro 19, 21
 Antonioni, Michelangelo 20, 88
 Arrieta, Adolpho 216
 Arzuaga, José María 48
 Azevedo Gomes, Rita 237
 Barbosa, Fellipe 139
 Bardem, Juan Antonio 59
 Benning, James 49
 Birri, Fernando 176
 Bize, Matías 20
 Bresson, Robert 182
 Buñuel, Luis 73, 87
 Cabrera Bernal, Alberto 218
 Carax, Leos 18
 Cárdenas, Israel 153, 154, 157, 192, 278
 Carpenter, John 98
 Cavalcanti, Alberto 48
 Connolly, Stephen 267
 Costa, Pedro 20, 213, 236, 241, 243, 244, 247, 278
 Cronenberg, David 49
 Cuesta, Alexandra 21
 Da-rin, Maya 173, 188, 189
 Dassin, Jules 48
 Del Omar, Val 61
 De Sica, Vittorio 17
 Encina, Paz 20, 21
 Egoyan, Atom 54
 Eisenstein, Sergei M. 67, 68, 180
 Ferrara, Abel 40
 Ferreri, Marco 63
 Friedkin, William 49
 Fuguet, Alberto 199, 204, 205
 Garrel, Philippe 50, 216
 Gilliam, Terry 18
 Giroud, Pavel 20
 Godard, Jean-Luc 53, 224, 271
 Gomes, Marcelo 20, 21
 Goretta, Claude 42, 43
 Guimarães, Cao 20, 95, 249, 252, 257, 258, 259, 260, 261, 275, 278
 Guzmán, Laura Amelia 153, 154, 192, 278
 Haneke, Michael 55, 121
 Hawks, Howard 48
 Ivens, Joris 48
 Isasi-Isasmendi, Antonio 74
 Jonze, Spike 55
 Kar-Wai, Wong 88
 Kaufman, Charlie 56
 Kemeny, Adalberto 48
 Kiarostami, Abbas 182
 Kohon, David José 48, 135
 Kowalski, Lech 231
 Kuleshov, Lev 46
 Lang, Fritz 48
 Larraín, Pablo 20
 Lelio, Sebastián 20
 Lemke, Max 273
 León, Federico 129, 137, 138
 Le Prince, Louis 51
 Llinás, Mariano 19

- Llorca, Pablo 213, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 273
 López Carrasco, Luis 213, 215, 217
 Lumière (Auguste y Louis) 51
 Machado Quintela, Carlos 20, 263, 265, 278
 Malick, Terrence 98
 Malle, Louis 20
 Martel, Lucrecia 19, 131
 Martínez, Marcos 129, 137, 138
 Mascaro, Gabriel 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 256, 280
 Matta-Clark, Gordon 108, 218
 Melville, Jean-Pierre 48
 Mendonça Filho, Kleber 20, 97, 103, 104, 108, 112, 113, 114, 116, 118, 126, 150, 156, 256, 278, 280
 Ming Liang, Tsai 21
 Mizoguchi, Kenji 17
 Mohar, Santiago 83, 94
 Moreno, Víctor 273
 Mozos, Manuel 213, 227, 228, 229, 230
 Murga, Celina 19, 97, 103, 119, 120, 121, 123, 280
 Murnau, F.W. 49
 Nicolau, João 229
 Oliveira, Manoel de 48
 Olmi, Ermanno 41
 Pedroso, Marcelo 256
 Pereda, Nicolás 19, 21, 182
 Piñeiro, Matías 19, 69, 70
 Piñeyro, Marcelo 120
 Plá, Rodrigo 120
 Quebrada, Juan Sebastián 83, 91, 92, 93, 183
 Queirós, Adirley 256
 Queysanne, Bernard 20
 Ragueiro, Francisco 64
 Reisz, Karel 17
 Rejtman, Martin 19, 82, 173, 193, 194, 195, 196, 278
 Rex Lustig, Rudolf 48
 Rocha, Paulo 17, 41
 Rodrigues, João Pedro 236
 Rohmer, Eric 216
 Rossellini, Roberto 17
 Ruíz Navia, Óscar 91, 156
 Rulfo, Juan Carlos 96, 276
 Ruttmann, Walter 48
 Scherson, Alicia 20
 Scott, Ridley 18
 Searer, Charles 48
 Shyamalan, M. Night 55, 100
 Silva, Sebastián 20
 Skladanowsky (Max y Emil) 51
 Stillman, Whit 216
 Strand, Paul 48
 Strick, Joseph 43
 Tanner, Alain 42, 43
 Tarr, Béla 18
 Tati, Jacques 17, 18
 Tourneur, Jacques 17, 243
 Trapero, Pablo 19, 129, 132, 133, 134, 135, 137
 Valdivia, Juan Carlos 163, 164, 168
 Van Sant, Gus 88
 Vaz, Ana 249, 252, 253, 254, 255, 259, 275
 Vertov, Dziga 48
 Vigo, Jean 48
 Villaverde, Teresa 236
 Warhol, Andy 216
 Welles, Orson 17, 20
 Wellman, William 48
 Wohlatz, Nele 173, 182, 183, 185, 186, 187
 Wood, Andrés 20
 Yang, Edward 109
 Zulueta, Iván 217, 218
 Zurlini, Valerio 49
 Zarauza, Alfonso 273
 Zhang-ké, Jia 44

8.2. BIBLIOGRAFÍA

1. Aitken, S.C. y Zonn, L.E. (eds) (1994) *Place, Power, Situation and Spectacle: a Geography of Film*, Lanham: Rowman & Littlefield.
2. Augé, M. (2000) *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa editorial.
3. Aumont, J. (1990) *Análisis del film*, Barcelona: Paidós.
4. Azúa et al. (2004) *La arquitectura de la no-ciudad*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra.
5. Balló, J. (2000) *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama.
6. Baudrillard, J. (1987) *América*, Barcelona: Anagrama.
7. Barber, S. (2002) *Projected Cities: Cinema and Urban Space*, London: Reaktion Books Ltd.
8. Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
9. _____ (1993) *La aventura semiológica*, 2ª ed., Barcelona: Paidós.
10. Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?*, Barcelona: Rialp.
11. Bela Morais, A. (2013) “O que quase se perdeu - reflexões sobre *Censura: alguns cortes*, de Manuel Mozos”, Centro de Investigação Media e Jornalismo, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
12. Bénard da Costa, J. (2009), “No quarto de Vanda, Pedro Costa, 2000”, en

- Foco, Revista de Cinema*, 1.
13. Benevolo, L. (1981) *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (Del siglo XV al XVII)*, 4ª ed., Barcelona: Gustavo Gili.
 14. Benjamin, W. (2014), *Baudelaire*, Madrid: Abada.
 15. Berthier, N. y Del Rey Reguillo, A. (eds) (2014) *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos*. Valencia: Tirant Humanidades.
 16. Brandão, A., Juliano, D. y Lira, R. (orgs) (2012) *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Unisul.
 17. Brasil A. y Mesquita, C. (2012) “O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta. Notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa”, en Brandão, A.; Juliano, D.; y Lira, R. (orgs) (2012) *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos: múltiplos olhares sobre cinematografia latino-americana atual*. Palhoça: Unisul.
 18. Bruno, G. (2007) *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, New York: Verso.
 19. Burch, N. (1986) *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
 20. _____ (1987) *El tragaluz del infinito*, Barcelona: Cátedra.
 21. Calvino, I. [1972] (1963), *Las ciudades invisibles*, Barcelona: Minotauro.
 22. Castells, M. (1995) *La ciudad informacional*, Madrid: Alianza Editorial.
 23. Choay, F. (1994) “El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad” en Martin

- Ramos, A. (ed) (2004) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL.
24. Clarke, D. B. (ed) (1997) *The Cinematic City*, London: Routledge.
25. Clarke, D. B. y Doel, M. A. (2016) “Cinematicity: City and cinema after Deleuze”, *Journal of Urban Cultural Studies*, 3, 1.
26. Comolli, J.L. y Althabe, G. (1994) *Regards sur la ville*, Paris: Éditions du Centre Pompidou.
27. Copertari, G. y Sitnisky C. (eds) (2015) *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana.
28. Cortés, J.M. (2010) *La ciudad cautiva. Orden y vigilancia en el espacio urbano*, Madrid: Akal.
29. Costa, M.H. (2002), “O espaço, tempo e a cidade cinemática”, *Espaço e Cultura*, UERJ, 13.
30. Davis, M. [1990] (2006) *City of Quartz. Excavating the future in Los Angeles*, New York: Verso.
31. _____ (1998) *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books.
32. _____ (2007) *Planeta de Ciudades Miseria*, Madrid: Foca, Ediciones y Distribuciones Generales S.L.
33. De Baecque, A. (2005) *Teoría y crítica del cine*, Barcelona: Paidós.
34. De Baecque, A. (comp) (2003) *La política de los autores. Manifiestos de una*

- generación de cinéfilos*, Barcelona: Paidós.
35. Debord, G. [1967] (2013) *La sociedad del espectáculo*, 2ª ed. Valencia: Pre-Textos.
 36. De Certeau, Michel (1999) *La invención de lo cotidiano*, México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
 37. Del Río, J., y Cumaná, M.C. (2008) *Latitudes del margen: El cine latinoamericano ante el tercer milenio*. La Habana: Ediciones ICAIC.
 38. Deleuze, G. (1984) *Estudios sobre cine 1: La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.
 39. _____ (1987) *Estudios sobre cine 2: La imagen-tiempo*, Barcelona: Paidós.
 40. Deleuze, G. y Guattari, F. (2010) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 3ª ed., Valencia: Pre-Textos.
 41. Dennison, S. (2013) *Contemporary Hispanic Cinema, Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, Suffolk: Tamesis Books.
 42. Draper, J. (2016), “Materialist horror and the portrayal of middle-class fear in recent Brazilian film drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012)”, en *Studies in Spanish y Latin American Cinemas*, 13, 2.
 43. Ďurovičová, N. y Newman, K. (eds) (2010) *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge.
 44. Duque, F. (2004), “*La Mépolis: Bit City, Old City, Sim City*”, en Azúa et al. (2004) *La arquitectura de la no-ciudad*, Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza,

Universidad Pública de Navarra.

45. Echeverría, J. (1994) *Telépolis*, Barcelona: Ediciones Destino.
46. Ellin, N. (1997) *Architecture of Fear*. Princeton: Princeton Architectural Press.
47. Elssaeser, T. (2008) “City of Light, Gardens of Delight” en Webber y Wilson (eds) *Cities in transition: the moving image and the modern metropolis*. New York: Wallflower Press.
48. Foucault, M (1989) “El ojo del poder”, en Bentham, J., *El Panóptico*, Madrid: La piqueta.
49. _____ [1975] (2002) *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
50. _____ [1966] (2010) *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
51. Franco, A. (2016) “Gordon Matta-Clark: Un escenario sin límites”, en *La Furia Humana*, 29.
52. _____ (2017) “Edward Soja's Postmetropolis. A contemporary urban phenomena as seen in Latin American Cinema”, *Journal of Urban Cultural Studies*, 4, 1.
53. García Vázquez, C. (2004) *Ciudad hojaldre: Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili.
54. González, C. (2014) “Pobreza y representación. Barrios cerrados y villas de

- emergencia en la ciudad de Buenos Aires después de 2001”, *Taller de Letras*, 55.
55. Gorostiza, J. (2008) *La profundidad de la pantalla. Arquitectura + Cine*. Santa Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, y Madrid: Editorial 8 1/2 (coed).
56. Gutiérrez, R. (1982), “Arquitectura e identidad”, Seminario dirigido por Ramón Gutiérrez en el Centro de Arte y Comunicación de la Escuela de Altos Estudios, Buenos Aires. Celebrado en julio 1982.
57. _____ (1983) *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra.
58. _____ (1998) “Patrimonio, globalidad e identidad”, *Habitat*, Año 4, 16 febrero 1998, pp. 8-10
59. Hampf, M.T., (2004) “La ciudad dual: su interpretación en el sur”, *Vitruvius*, 47, abril de 2004.
60. Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers.
61. _____ (2000) “Possible Urban Worlds”, Megacities Congress, organizado por Megacities Foundation, Celebrado el 14 noviembre 2000 en La Haya.
62. Heredero, C. (2008), Editorial, *Cahiers du Cinéma España*, 10, marzo 2008, p. 3.
63. Imbert, G. (2010) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid: Cátedra.

64. Jacobs, J. (1973) [1967] *Muerte y vida de las grandes ciudades*, 2ª ed., Madrid: Ediciones Península.
65. Jaguaribe, B. (2004) “Favelas and the aesthetics of realism: representations in film and literature. Favelas and the crisis of the city”, *Journal Of Latin American Cultural Studies*, 13, 3.
66. Jameson, F. (1995) [1992] *La estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós.
67. Koolhaas, R. (2002) “Junkspace”, *October*, Obsolescence, 1000, Spring 2002.
68. _____ (2006) *La ciudad genérica*, Barcelona: Gustavo Gili.
69. Koza, R. (2014) “La brecha. *Sonidos vecinos/O som ao redor*”, en *Otros cines*.
70. Kracauer, S. (2008) *El ornamento de la masa 1. La fotografía y otros ensayos*, Barcelona: Gedisa.
71. _____ (2009) *El ornamento de la masa 2. Construcciones y perspectivas*, Barcelona: Gedisa.
72. Lefebvre, H. [1968] (1969) *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Ediciones Península.
73. _____ [1970] (1976) *La revolución urbana*, 2ª ed., Madrid: Alianza Editorial.
74. _____ [1974] (2013) *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.
75. Lepastier, J. (2015) “Une Espagne au futur antérieur”, en *Cahiers du Cinéma*,

712, junio de 2015.

76. Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009) *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
77. Losilla, C. (2003) *La invención de Hollywood: O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona: Paidós.
78. _____ (2009) *En tránsito: Berlín – París – Hollywood: Más allá de la historia del cine*, Madrid: T&B Editores.
79. _____ (2011) *Flujos de la melancolía: De la historia al relato del cine*, Valencia: Generalitat Valenciana.
80. Luiz Vieira, J. (2010) “The Transnational Other: Street Kids in Contemporary Cinema”, en Ďurovičová, N. y Newman, K. (eds) (2010) *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge.
81. Martín Ramos, A. (ed.) (2004) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL.
82. Marcuse, P. (1995) en Martín Ramos, A. (ed.) (2004) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL.
83. Marsh, L. (2015) “Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds”, *Studies in Spanish y Latin American Cinemas* 12, 2, pp. 139–157.
84. Mathéy, K. (1988), “Microbrigadas in Cuba: An unconventional response to

- the housing problem in a Latin American state”, *Habitat International*, 12, 4.
85. Matta-Clark, G. (1974), “Gordon Matta-Clark: Splitting (The Humphrey Street Building)” en VV.AA. (2006) *Gordon Matta-Clark 1943-1978*, Catálogo Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Ediciones Polígrafa, pp. 165-177.
86. Mattos, C.A. (2017), “El cine redescubre la política en la tierra de *Aquarius*”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, marzo 2017, 58 (109), pp. 6-10.
87. Migliorin, C. (2011) “Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros”, *Revista do programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ*, 14, 1.
88. Morais, A.B. (2013) “O que quase se perdeu - reflexões sobre Censura: alguns cortes, de Manuel Mozos”, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEC/ FL-UL).
89. Muñoz, F. (2004), *Lock living. Paisajes urbanos de la seguridad*, Celebrada en el CCCB, Barcelona.
90. _____ (2008) *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
91. Oliveira, L.M. (2009) “Manuel Mozos, un cinema contra o esquecimento das coisas e das pessoas”, en *Olhar o cinema de Manuel Mozos: uma mostra retrospectiva*, Lisboa: Centro Cultural Malaposta.
92. Ospina, L. y Mayolo, C. (circa 1970) “¿Qué es la porno-miseria?”, en *Tierra*

en Trance. Reflexiones sobre cine Latinoamericano.

- 93.** Pavia, R. (1996), “El miedo al crecimiento urbano”, en Martín Ramos, A. (ed) (2004), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL.
- 94.** Paz Gago, J.M., (2004) “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, Madrid: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; UNED, pp. 199-232.
- 95.** Paz, V. (2016) *Novo Cinema Galego: Identidad y Vanguardia*, Los cuadernos del Cinema, 23, 9. (s.l.): La internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C.
- 96.** Pena, J. (ed) (2009) *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*, Madrid: T y B Editores.
- 97.** _____ (2014) “Joyas perdidas del cine español. ‘El futuro’, de Luis López Carrasco. Madrid era una fiesta”, en *Caimán Cuadernos de Cine*, 23, 74, enero 2014.
- 98.** Pérgolis, J.C. (2005) *Ciudad fragmentada*, Buenos Aires: Nobuko.
- 99.** Prysthon, A. (2006) “Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo”, NP Comunicação e culturas urbanas, VI Encontro de Núcleos de Pesquisa da INTERCOM.

- 100.** ____ (2010), “Northeastern Images: Recife and Salvador in Contemporary Brazilian Cinema”, en Young y Holmes (eds) (2010), *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- 101.** Quintana, Á. (2008) “Un cine en tierra de nadie”, en *Cahiers du Cinéma España*, 10, marzo 2008, p. 8.
- 102.** Rodríguez Ortega, V. (2012) *La ciudad global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional*. Santander: Contracampo Shangrila.
- 103.** ____ (2014) “La (Post)-Transición y la posibilidad de un cine político basado en la intimidad. De *Ópera prima* a *El futuro*”, en *Revista Shangri-la*, 22/11/2014.
- 104.** Rossi, A. (1984) *Autobiografía científica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- 105.** Rowe, C. y Koetter, F. (1981) *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili.
- 106.** Saphira, B. (2013) “Ressonâncias do Medo na Urbanidade em O Som ao Redor”, *Espaço Urbano e Cinema*, Goethe Institut, Salvador de Bahia.
- 107.** Sassen, S. (1991) *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- 108.** Schefer, R. (2016) “Aire, fuego, tierra y agua. El cine de Ana Vaz”, en *A cuarta pared*, 4/10/2016.
- 109.** Segawa, H. (2005) *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili.

- 110.** Shaw, D. y De la Garza, A. (2010) “Introducing Transnational Cinemas”, en *Transnational Cinemas*, 1, 1.
- 111.** Shaw, D. (2013), “Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cine en Dennison, S. (2013), *Contemporary Hispanic Cinema, Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, Suffolk: Tamesis Books.
- 112.** Shiel, M. y Fitzmaurice, T. (eds) (2001) *Cinema and the City: Film and Urban Societies in Global Context*. Hoboken, New Jersey: Wiley- Blackwell.
- 113.** ____ (2003) *Screening the city*. New York: Verso.
- 114.** Siegel, A. (2003) “After the Sixties: Changing paradigms in the representation of urban space” en Shiel, M. y Fitzmaurice, T. (eds), (2003) *Screening the city*. New York: Verso.
- 115.** Simmel, G. [1903] (1971) “The Metropolis and Mental Life” en Levine, D.N. (ed) *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago: University of Chicago Press.
- 116.** ____ [1911] (1924) “Las ruinas”, en *Revista de Occidente*, 2, 12/6/1924.
- 117.** ____ (1986) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Edicions 62, S.A.
- 118.** Soja, E. W. (2008) *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Fabricantes de Sueños.
- 119.** ____ (2010) *Seeking Spatial Justice*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- 120.** Solano, F. de (dir) (1992) *Historia urbana de Iberoamérica, la ciudad ilustrada. Análisis regionales 1750-1850*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de España.
- 121.** Sorkin, M. (coord) [1992] (2004) *Variaciones de un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili S.L.
- 122.** Sorlin, P. (2001) “El cine y la ciudad, una relación inquietante”, en *Revista Secuencias*, 13.
- 123.** Stam, R. (2001) *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.
- 124.** Svampa, M. (2008) *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.
- 125.** Trerotola, D. (2009). “Martin Rejtman: La estética del valor justo”, en Pena, J. (ed) (2009), *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*, Madrid: T y B Editores.
- 126.** Trerotola, D. y Kairouz, M. (2009) “Renovación permanente del nuevo milenio”, en Pena, J. (ed) (2009), *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*, Madrid: T y B Editores.
- 127.** Tuñón, J. (1991) “La ciudad actriz: La imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)”, *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos (INAH)*. México, D.F., 27, Octubre 1991-Marzo 1992, pp.189-197.
- 128.** Valenzuela, B. (2002) “Cortezas, espacios límite, burbujas. Una construcción

- en torno al temor”, Máster Metrópolis (MIMEO), Barcelona : Universitat Politècnica de Catalunya.
- 129.** VV.AA. (2008) “Atlas de Cine Iberoamericano. 22 cinematografías”, *Cahiers du Cinéma España*, Especial, 4, septiembre 2008.
- 130.** VV.AA. (2016) “Territorio latinoamericano”, *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial, 10 (24), abril 2016.
- 131.** Vaz, A. (2016) “As paisagens do filme O abismo prateado (Karim Aïnouz, 2011)”, 6º Encontro Regional Sul da História da Mídia, Alcar-Sul, Celebrado el 15-17 junio 2016 en Universidade Estadual de Ponta Grossa.
- 132.** Villanueva, D. (2015) *Imágenes de la ciudad: poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Madrid: Cátedra.
- 133.** Villarrea, I. (2014) “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”, en Muñoz Fernández, Horacio y Villarrea Álvarez, Iván (eds), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila.
- 134.** ____ (2015) *Documenting Cityscapes, Urban Change in Contemporary Non-Fiction Films*, New York: Columbia University Press.
- 135.** ____ (2016) “Mudar de Perspetiva: A Dimensão Transnacional do Cinema Português Contemporâneo”, en *Aniki, Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 120.
- 136.** Villazana, L. (2013) “Redefining Transnational Cinemas: A Transdisciplinary

- Perspective” en Dennison, S. (2013) *Contemporary Hispanic Cinema, Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, Suffolk: Tamesis Books.
137. Virilio, P. [1991] (2002) *The Overexposed City*, Oxford: Blackwell Publishers.
138. ____ (1998) *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.
139. Von Eckardt, W. (1967) *La crisis de las ciudades. Un lugar para vivir*. Buenos Aires: Ediciones Marymar.
140. Waisman, M. (1995) *La arquitectura descentrada*, Bogotá : Escala.
141. Wiedemann, S. (2004) “Fugas perceptivas la imagen en Cao Guimarães”, *Hambre. Espacio de cine Experimental*. Consultado en mayo de 2015. Disponible en : <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/04/7.pdf>
142. Webber, A. y Wilson, E. (eds) (2008) *Cities in transition: the moving image and the modern metropolis*. New York: Wallflower Press.
143. Wirth, L. (1938) “Urbanism as a way of life”, *The American Journal of Sociology*, 44, 1.
144. Young y Holmes (eds) (2010) *Cultures of the City: Mediating Identities in Urban Latin/o America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
145. Zapata, A. (2009) “Zona Sur: Valdivia y la Casa Grande”, en *Dossier Bolivia*, el 12 septiembre 2009.
146. Zapata, S. (2013) “El Sur también existe: Zona Sur”, en *Cinemascine*.

- 147.** Zuluaga, P.A. (2015) “Yo no soy tu negro o Este sitio ya no es como antes”, en Copertari, G. y Sitnisky C. (eds) (2015), *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana.