

**FIGURAS FANTASMAGÓRICAS EN EL CINE LATINOAMERICANO  
DEL SIGLO XXI: TRAUMA Y HUELLAS DE CRISIS EN EL  
IMAGINARIO DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA**

by

Carolina Rueda

Bachelor of Fine Arts, University of Oklahoma, 1992

Master in Romance Languages and Literatures (Spanish), University of Cincinnati, 2007

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree  
of Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2012

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Carolina Rueda

It was defended on

December 29, 2012

and approved by

John Beverley, PhD, Professor

Elizabeth Monasterios, PhD, Associate Professor

Enrique Giordano, PhD, Associate Professor

Dissertation Co-directors: Hermann Herlinghaus, PhD, Professor

Elizabeth Monasterios, PhD, Associate Professor

Copyright © by Carolina Rueda

2012

**PHANTASMAGORIC IMAGINATION IN XXI-CENTURY LATIN AMERICAN  
CINEMA: FIGURES OF TRAUMA AND CRISIS IN THE CONTEMPORARY CITY**

Carolina Rueda, PhD

University of Pittsburgh, 2012

My dissertation is dedicated to an innovative theme that is underrepresented in Latin American cultural studies and beyond: Phantasmagoric Imagination in Post-2000 Latin American Cinema. I have chosen a heterogeneous group of films from Argentina, Colombia, Mexico, Brazil, and Peru, all of them produced after two thousand. While speaking of the insertion of Latin American film productions in today's global culture market, these films reflect on particular socio-psychological, economic and political phenomena that have been emerging from the megacities of the Global South. The accent is placed on the urban/metropolitan setting and its function in the production of significations. Within this setting, my project focuses on everyday life turned into situations of conflict, unprecedented forms of alienation, and a shocking variety of experiences of crisis, as well as survival. Trauma imprinted in the body, the idea of besieged cities, scenarios of informal economy, issues associated with diaspora, and science fiction and post-catastrophe cinema are the subjects discussed in the six chapters of this dissertation.

Walter Benjamin's "Phantasmagoria" is the central theoretical concept used to examine patterns of affective and psychological processes that remain hidden in the historical individual and collective unconscious. These patterns can be identified by observing people's behavior, and

by reflecting upon the materiality of the surfaces that the film images provide. I place the accent on the global aspect as well as on the unconscious, considering the “invisible hand” of advanced globalization and its effects on life and imaginaries in the megacities of the Global South today. More specific issues associated with Latin America and the urban space in the new millennium are discussed in dialogue with Mike Davis’ writings on globalization, the theoretical studies of Latin American culture provided by Angel Rama in *The Lettered City*, Hermann Herlinghaus’ concept of “affective marginalization,” and Aníbal Quijano’s post-colonial approach to Latin American culture, among others.

## TABLA DE CONTENIDO

|   |            |
|---|------------|
| <b>1.0 INTRODUCCIÓN</b> .....   | <b>1</b>   |
| <b>2.0 CAPÍTULO 1</b> .....   | <b>15</b>  |
| Aproximaciones teóricas al estudio del cine latinoamericano “de la calle”<br>en el nuevo milenio.               |            |
| <b>2.1</b> Marco histórico comparativo .....  | <b>15</b>  |
| <b>2.2</b> Walter Benjamin y <i>El libro de los pasajes</i> .....   | <b>17</b>  |
| <b>2.3</b> El concepto de “ciudad ordenada” (Ángel Rama) .....  | <b>28</b>  |
| <b>2.4</b> Observaciones sobre el espacio urbano y la globalización (Mike Davis) .....                          | <b>30</b>  |
| <b>2.5</b> El concepto de “marginalización afectiva” (Hermann Herlinghaus) .....                                | <b>38</b>  |
| <b>2.6</b> Entre “colonialismo” y “colonialidad (Aníbal Quijano<br>y Santiago Castro Gómez) .....               | <b>40</b>  |
| <b>2.7</b> La categoría de “sujeto migrante” (Antonio Cornejo Polar) .....                                      | <b>44</b>  |
| <b>3.0 CAPÍTULO 2</b> .....   | <b>46</b>  |
| Trauma y figuras fantasmagóricas del cuerpo lacerado  |            |
| <b>4.0 CAPÍTULO 3</b> .....   | <b>74</b>  |
| La ciudad sitiada: huellas del fracaso de una abstracción ideal   |            |
| <b>5.0 CAPÍTULO 4</b> .....   | <b>102</b> |
| Paradojas de la vida en la calle y de la economía informal: ¿Un destino<br>ineludible o una forma de autonomía? |            |
| <b>6.0 CAPÍTULO 5</b> .....   | <b>152</b> |
| El lugar incierto de la diáspora: el espacio del “otro” como objeto de<br>necesidad, deseo o repulsión          |            |
| <b>7.0 CAPÍTULO 6</b> .....   | <b>207</b> |
| El cine futurista o la pérdida de las facultades antropológicas del hombre                                      |            |
| <b>8.0 CONCLUSIONES</b> .....   | <b>222</b> |
| <b>9.0 BIBLIOGRAFÍA</b> .....   | <b>230</b> |

## 1.0 INTRODUCCIÓN

Por las últimas dos décadas me he dedicado al estudio del cine latinoamericano en sus distintos aspectos, tanto desde el punto de vista de la producción como desde las tendencias temáticas y los cambios que han ido observándose a lo largo del tiempo, muchos de ellos relacionados con las condiciones políticas, sociales y económicas de los diferentes países que componen este gran segmento del sur hemisférico. Desde inicios del siglo XXI he prestado especial atención a las tendencias estéticas y de contenido de un cine latinoamericano contemporáneo que se halla en un acelerado proceso de experimentación y complejización, de reflexividad y audaz diálogo con los problemas de la modernidad global.

Mis estudios sobre este tema, de especial importancia dentro de la cultura latinoamericana, me permiten sugerir que si buscáramos un paradigma que nos permitiese describir las principales tendencias que ha seguido el cine latinoamericano en el siglo XXI, podríamos considerar en primer lugar al llamado “Nuevo cine argentino”, una tendencia que surgió durante la última década del siglo XX en medio de la fuerte recesión económica que venía afectando a todos los sectores de la Argentina. La implementación por parte del Estado de agresivas medidas económicas en miras a nutrir y solidificar políticas neoliberales, con el tiempo provocaron una deuda externa insostenible que trajo como consecuencia la ruina económica del país y el empobrecimiento repentino sobre todo de las clases media y baja. Esta crisis sociopolítica y económica precipitó toda una serie de cambios en las producciones cinematográficas del momento, tanto desde la estética como desde el contenido de los filmes. El

“Nuevo cine argentino”, como su nombre lo indica, rompió con los formatos del cine tradicional transformando definitivamente este aspecto de la cultura del país.

Este deseo por experimentar con nuevas formas de narrar, que va de la mano de un mayor acceso a equipo digital y financiación internacional, se dispara iniciado el nuevo milenio en mayor o menor escala en otros países de América Latina. Dentro de este contexto, el primer punto que quisiera subrayar es la importancia del surgimiento en Latinoamérica de nuevas formas de representación de la realidad. Por ejemplo, las pugnas callejeras que retrataban la crisis sociopolítica que sacudió a las ciudades argentinas de Buenos Aires y Rosario entre otras, fueron documentadas por periodistas y cineastas con metraje profesional y no profesional, siendo ambos igualmente importantes. Es así como nace una forma de filmar espontánea y directa que se va trasladando del documento inmediato a las películas de ficción, las cuales también buscan mostrar aspectos importantes de la realidad política y sociológica del momento.

De manera múltiple, a veces irregular y a veces planificada, y valiéndose de los recursos creativos y económicos disponibles, es cómo se representará de ahora en adelante la megaciudad latinoamericana. Este es el segundo punto que quisiera subrayar. El fin de siglo aparece como un momento coyuntural muy particular, en el cual surge y se desarrolla a lo largo del hemisferio un nuevo concepto de cine urbano. Si antes el cine urbano concebía la calle como un espacio en tránsito, con la aparición de una mirada hacia un cine “metaurbano”, la calle va a pasar a ser el gran escenario, en el cual se plasman también las experiencias de las metrópolis de las naciones del norte. Es un cine latinoamericano global que se interesa menos en lo nacional y más en lo netamente contemporáneo. Por esto mismo este cine ha tenido gran impacto en círculos cinematográficos y críticos a nivel internacional. La megaciudad y las crecientes ciudades

intermedias serán de ahora en adelante —con algunas excepciones que no se pueden ignorar—, el espacio por excelencia del cine Latinoamericano del siglo XXI.

De entrada al siglo XXI, el cine latinoamericano presenta visiones del mundo que a veces llevan lo urbano a niveles y expresiones hasta ahora pocas veces vistas en la pantalla. Al hablar de la ciudad, hablamos de espacios por lo general difusos y en crisis, en los cuales se congregan muchedumbres —como se vio en las pugnas callejeras de Buenos Aires antes mencionadas—, donde se observan a diario individuos que habitan los márgenes de la urbe, familias empobrecidas que intentan encontrar algún resguardo dentro del predio urbano y todos aquellos que transitan calles y avenidas, algunos víctimas y otros que se benefician del modelo neoliberal, a medida que este crece y se normaliza en algunos países y se combate en otros. Lo anterior se podrá observar, con sus diferencias, en las películas mexicanas *Sleep Dealer* y *La zona*, las películas colombianas *La primera noche*, *La sociedad del semáforo* y *Paraíso Travel*, la película peruana *La teta asustada*, las películas brasileras *Ciudad de Dios* y *Blindness* y las películas argentinas *Bolivia* y *Ronda nocturna*, incluidas en esta disertación.

El tercer punto que quisiera subrayar es la influencia que ha tenido en el cine de América Latina el mercado cultural global. Al hablar del cine Latinoamericano del nuevo milenio es preciso resaltar el deseo de productores y directores por adquirir reconocimiento fuera de las fronteras de sus países y lograr una eficaz presencia internacional que los beneficie cultural y económicamente. Desde finales de los años noventa en Latinoamérica se viene produciendo un cine cuyo impacto en la cinematografía mundial es cada vez más creciente. Las razones son diversas y van desde el incremento en los niveles de producción a la creación de nuevas formas de financiación local, esto unido a estrategias de coproducción transnacional, lo cual ha incrementado la producción de películas y su consecuente distribución internacional. Si bien es

cierto que el deseo de instalar el cine latinoamericano dentro de un contexto internacional ha generado la producción de películas de tendencia cosmopolita o global, es importante anotar que las historias que reflejan la complejidad social, económica y política del sur hemisférico continúan ocupando un lugar primordial en el cine.

*Amores perros* (2000) y *Ciudad de Dios* (2002) son ejemplos de filmes que fusionan temas locales con estéticas globalmente acentuadas y que atraen públicos diversos fuera de las fronteras de su país. En términos de la producción de estas dos películas, es preciso tener en cuenta que ambas fueron realizadas durante un momento en el cual la internacionalización del cine comenzó a ser un factor esencial hacia el crecimiento de la cultura cinematográfica local; un momento que privilegió la participación activa dentro el intrincado escenario global que busca la intervención de fuerzas económicas fuera de las fronteras locales. Dentro de este escenario de amalgamamiento cultural, directores y productores desarrollan temas locales, de atracción global, aplicando estéticas híbridas con el fin de generar estéticas nuevas. En *Amores perros* y también en *Ciudad de Dios* lo global se superpone a lo local. Se podría decir entonces que, tanto con estas dos películas paradigmáticas del cine latinoamericano del nuevo milenio, como con las otras películas incluidas en este proyecto de tesis (entre ellas *Sleep Dealer*, *Paraíso Travel* y *Blindness*) que asimilan esta tendencia, estamos ante una forma de transculturación (narrativa) aplicada al cine —más desde la perspectiva de Ángel Rama que desde los postulados de Fernando Ortiz<sup>1</sup>— donde el cine se ha apropiado de formas culturales globales, por un lado, buscando alternativas en el orden narrativo; y por otro, buscando recobrar el prestigio y la audaz

---

<sup>1</sup> En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Ángel Rama plantea que la cultura latinoamericana posee una energía transformadora, una fuerza creativa encaminada a la relectura y reelaboración, que opera sobre dos matrices culturales: el pasado de las culturas de América anteriores a la llegada de los españoles y los aportes modernizadores de la cultura universal. Los postulados de Rama son una reformulación teórica del concepto de *transculturación* acuñado por Fernando Ortiz en su ensayo “El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”. Esta reformulación privilegia la existencia de un dinamismo capaz de fusionar intencionalmente rasgos culturales locales y universales y transformarlos en un nuevo y efectivo aporte a la cultura local y universal.

presencia internacional que caracterizó a un cine anterior el cual poco a poco fue desapareciendo a lo largo de los años ochenta cuando el Estado dejó de ser la fuente principal de subvención del cine en gran parte de los países de América Latina.

Dentro de este escenario conviene preguntarse entonces, cuáles son las particularidades de este nuevo cine que comienza a producirse y consolidarse en Latinoamérica hacia finales de los noventas, y qué aproximaciones teóricas son necesarias para entender y analizar estas nuevas propuestas cinematográficas. Primero que nada hay que destacar que estamos ante un cine curioso y penetrante que busca registrar, interpretar e interrogar todo aquello que el lente de la cámara descubre en la superficie visible y en los ocultos recodos del espacio urbano. Estamos ante un cine que muchas veces privilegia el acercamiento de la cámara a sujetos, objetos y espacios que dan cuenta de todo tipo de verdades, ilusiones, fantasías, de la desaparición de estas, y de cotidianidades afectivas, conflictivas o traumáticas, entre otras muchas características propias de la vida en las mega urbes.

Por las razones ya mencionadas más arriba he encuadrado mi investigación dentro de una serie de perspectivas comparativas y teóricas comenzando con ciertos aspectos resaltados por Walter Benjamin y plasmados en el *Libro de los pasajes (The Arcades Project)*, pues considero que su observación de la modernidad urbana (París en el siglo XIX) constituye un escenario estético contrastivo para el estudio de los espacios y condiciones socioculturales que registra el cine latinoamericano actual. Los registros que aparecen en *Libro de los pasajes* dan cuenta de experiencias urbanas en condiciones de agudización y cambio, aunque se ubiquen en escenarios de finales del siglo XIX. De estas experiencias, será de especial interés para mí investigar la noción de “fantasmagoría”, aparte de otros temas puntuales tales como las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann, la imagen publicitaria y la figura del *flâneur* en su recorrido y

análisis de sujetos y objetos que conforman un espacio en constante movimiento. Mediante este tipo de registros Benjamin expone la expresión figurativa de la economía de la cultura. Se trata de la prevalencia de una suerte de sueño hechizado que el sujeto desarrolla en medio del naciente capitalismo, encarnado en objetos y fetiches y experiencias desbordantes de todo tipo. Su observación del consumo masivo muestra la calle transfigurada en un gigantesco teatro, la ciudad moderna como un inmenso depósito de códigos; en las calles, en las cosas y en la gente que habita la ciudad se encuentran sueños colectivos, identidades intoxicadas por estímulos y voluntades de múltiples orígenes.

Otra perspectiva hacia esta investigación es la observación del espacio urbano contemporáneo, cargado de fantasías, traumas y cotidianidades conflictivas, como el vestigio de acontecimientos pretéritos. En particular, las megaciudades latinoamericanas que muestran algunas de las películas incluidas en este trabajo se pueden leer como espacios que contienen las huellas del fracaso de los diferentes procesos civilizatorios mediante los cuales, después de las independencias, se buscó desarrollar ciudades en Latinoamérica con base en el modelo “ideal” de ciudad europea, en medio de un mundo que devenía conflictivo día a día. Aludo con esto al fracaso del proyecto civilizatorio que Ángel Rama describe en *La ciudad letrada*. Con el proyecto de construcción de naciones “ordenadas y civilizadas” después de las independencias, cada uno de los países se organiza de diferentes maneras. Común es, sin embargo, en mayor o menor medida, el intento de invisibilización de las diferentes culturas indígenas. El proyecto de las ciudades modernas fue ocultando cada vez más el rastro indígena que luego en el siglo XX se va a proyectar como una fantasmagoría que exhibe claros rasgos traumáticos. Asimismo, el proyecto modernizador, ante su fracaso, revela hoy en día que las ambiciones decimonónicas de la clase dominante criolla de desarrollar una sociedad “ideal”, también perviven en forma de

fantasías traumáticas. Las ciudades que retratan gran parte de las películas latinoamericanas del nuevo milenio hacen visible a través del físico de la urbe y sus particularidades (objetos, ruinas arquitectónicas, atuendos, rostros, etc.) no solamente las ruinas de promesas pasadas, más allá de esto, devastación y marginalidad extrema.

La insistencia por retratar el conflictivo espacio urbano refleja la urgencia que ha tenido hasta ahora el/la cineasta latinoamericano/a —en tanto agente inserto en una colectividad— de resaltar, por un lado, las particularidades físicas de estos gigantescos conglomerados de “pasajes” que en su desbalance socioeconómico hacen parte del sur global, y por otro, la diversa producción de este cine urbano que expone las huellas de un mundo globalizado, según Mike Davis, homogenizado en la pobreza, dados los crecientes abismos sociales que genera la economía neoliberal.

En el capítulo 1, titulado “Aproximaciones teóricas al cine latinoamericano urbano en nuevo milenio”, establezco, en primer lugar, una comparación entre el cine realizado en las décadas de los sesentas y ochentas, el cual fundamentalmente se caracterizaba por ser política y ontológicamente comprometido, y el cine contemporáneo que surge en los noventas, que privilegia el espacio urbano en el momento que las metas de la modernidad política entran en crisis. Posteriormente enfoco mi análisis en la representación de lo propiamente urbano como espacio simbólico recurriendo, en primer lugar, a la colección de experiencias urbanas que Walter Benjamin plasmó en *El libro de los pasajes*. Presto especial atención al concepto de “fantasmagoría” en tanto aquello que se encuentra oculto en el inconsciente colectivo e histórico. Dentro de este contexto y desde otra perspectiva, hago uso de los estudios de Ángel Rama sobre la planeación urbana de las nacientes ciudades latinoamericanas, específicamente el concepto de “ciudad ordenada” considerando el hecho de que las películas que estudio en este trabajo dan

dimensión estética al fracaso del proyecto urbano-civilizatorio que el teórico uruguayo discute en su libro *La ciudad letrada*. Seguidamente, presento ciertos aportes de los estudios realizados por el urbanista norteamericano Mike Davis en sus libros *City of Quartz* y *Planet of Slums* que me sirven para establecer comparaciones entre los problemas que enfrentan las megaciudades tanto del norte como del sur hemisféricos. A continuación estudio el concepto de “marginalización afectiva” que desarrolla Hermann Herlinghaus en su libro *Violence Without Guilt*. Este concepto me interesa para la fundamentación de los argumentos que se refieren a las dinámicas de interacción socio-humana que se pueden ver en las películas. Continúo este capítulo con los conceptos “colonialismo” y “colonialidad” que discute Aníbal Quijano y Santiago Castro Gómez desde los estudios postcoloniales latinoamericanos. Estos conceptos me interesan en el desarrollo de argumentos que evidencien las huellas en la megaciudad de experiencias pretéritas de opresión y trauma. Concluyo este capítulo analizando la categoría de “sujeto migrante” planteada por crítico peruano Antonio Cornejo Polar, la cual sirve para estudiar los diferentes escenarios de emigración/migración y diáspora que muestran claramente algunas de las películas incluidas en este trabajo doctoral.

En el capítulo 2, “Trauma y figuras fantasmagóricas del cuerpo lacerado”, establezco una comparación entre la película *La teta asustada* (2009) de la directora peruana Claudia Llosa y la investigación realizada por la antropóloga médica norteamericana Kimberly Theidon en torno a los testimonios de un grupo de mujeres campesinas e indígenas que fueron agredidas sexualmente durante uno de los períodos de violencia política y crisis económica más contundentes dentro del territorio peruano y cuyo momento más álgido data de la década de los años ochenta. Su libro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004) fue la base para la escritura del guión de la película. Este filme

es de particular importancia para este trabajo, en primer lugar, porque trata un tema fundamental en del estudio de la cultura urbana: los difusos y al mismo tiempo marginales límites de la ciudad —o cómo Mike Davis los llama “conurbaciones difusas”— en contraste con los exclusivos y protegidos espacios urbanos habitados por las clases privilegiadas. En segundo lugar, porque intenta transmitir mediante la imagen filmica la idea del sedimento de la memoria traumática en el cuerpo del sujeto, un tema de especial importancia para este trabajo. Vale anotar que la complejidad del tema que trata esta película, se aborda mediante un manejo especial de la composición de la imagen y del tiempo que evidencia la alta sensibilidad poética de la directora.

En el capítulo 3, “La ciudad sitiada: huellas del fracaso de una abstracción ideal”, a partir de las películas *La zona* (Rodrigo Plá, México, 2007) y *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002), se analiza un tema especialmente importante, que en la actualidad afecta no solamente a las megaciudades del sur hemisférico. Durante la construcción de estados-nación latinoamericanos, al mismo tiempo que “la ciudad letrada” era el símbolo de la consolidación del proyecto civilizatorio mencionado más arriba, este proyecto se encontraba amenazado por la presencia latente de sujetos (y territorios) alienados. En la actualidad la ciudad contemporánea desordenada y en crisis, diferente a la que desearon y aun desean las clases medias y medias altas de la sociedad, se halla “sitiada” de varias maneras. La película *La zona* retrata uno de aquellos enclaves del primer mundo, comunes hoy en día en las ciudades latinoamericanas, en los cuales los habitantes permanecen encerrados (sitiados) tras muros y puertas de ingreso permanentemente vigiladas, símbolos del terror que les generan aquellos habitantes indeseados con quienes evitan compartir el espacio público.

En contraste, *Ciudad de Dios* retrata otro tipo de espacio urbano, también sitiado y amenazado, pero que a su vez siembra la amenaza de una inminente guerra urbana. El “sitio”, si

bien puede ser físico (presencia de guetos, favelas, cinturones de miseria, etc.), también se conforma como una estructura móvil a la manera de una metástasis cancerígena y trasgresora. La presencia de la violencia llevada al paroxismo por los grupos de los excluidos, nos hace pensar que su presencia es el detonante para que *lo real* emerja en el espacio simbólico de la ciudad ordenada, evasora a voluntad de aquella realidad que el sistema económico ha generado en su discutible camino hacia el progreso.

En el capítulo 4, “Paradojas de la vida en la calle y de la economía informal: ¿Un destino ineludible o una forma de autonomía?”, realizo un minucioso análisis de las películas *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, Colombia, 2010) y *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, Argentina, 2005) De las películas incluidas en este trabajo, en particular la primera deja ver al espectador todo un conjunto de formas de economía informal que resultan del creciente desempleo en la megaciudad contemporánea, tema que según Mike Davis constituye la más creciente tendencia económica en el ámbito del capitalismo contemporáneo global. Observamos por ejemplo cómo los personajes de la calle viven, trabajan y en medio de esto se “reinventan” constantemente. Esta realidad del sujeto de la calle se presenta como una contradicción permanente, en el sentido de que su forma de vida nutre y al mismo tiempo contamina el inconsciente de la colectividad. Si bien estas inconsistentes formas de supervivencia son perniciosas (aunque dentro la ideología neoliberal se “vendan” como formas de libertad), el filme plantea que la informalidad de la subsistencia en la calle puede resultar satisfactoria para el sujeto que la padece porque lo aleja de las triviales restricciones y limitantes que caracterizan la vida burguesa.

*La sociedad del semáforo* es una película que permite una comparación entre la metrópolis europea del siglo XIX (París) que retrata Benjamin en *El libro de los pasajes* y la

gran megaciudad latinoamericana de principios del siglo XXI, en la cual conviven y se entrecruzan amos y esclavos en medio de infinidad de “pasajes” urbanos. Si bien no son las arcadas techadas en vidrio y hierro que unen calles paralelas y que representan el sueño burgués de París en el siglo XIX, son infinidad de calles y avenidas, muchas veces oscuras y ruinosas, donde suceden todo tipo de intercambios condicionados por los parámetros establecidos por las actuales economías globales. La película *Ronda nocturna*, incluida en este capítulo, es un texto filmico que también permite realizar la comparación mencionada, en este caso no solo desde la informalidad de la vida en la calle, sino desde el tema de la prostitución.

Los filmes incluidos en el capítulo 5 titulado “El lugar incierto de la diáspora: el espacio del ‘otro’ como objeto de necesidad, deseo o repulsión”, dan cuenta de la creciente tendencia a la emigración (del campo a la ciudad o de un país a otro) como resultado de los cambios económicos sociales y psicoculturales que se han llevado a cabo a lo largo de las últimas décadas en los países de América Latina. En diferentes contextos estos filmes describen las condiciones que enfrentan quienes se ven en la necesidad de emigrar del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida. También son registros ficcionales que relatan el posible resultado de la obsesiva búsqueda de la realización de un sueño (por ejemplo, del sueño americano), que finalmente, como lo muestra la película *Paraíso Travel* (2008), termina no siendo más que la ilusión transmitida por las imágenes mediáticas de éxito y superación que suelen saturar el imaginario colectivo.

En este capítulo me propongo estudiar el fenómeno de la diáspora en los siguientes contextos: Desde lo local, *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, Colombia, 2006) retrata las devastadoras consecuencias del desplazamiento y la migración forzada a causa del conflicto armado entre grupos guerrilleros y paramilitares durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-

2010). *Bolivia*, de Israel Adrián Caetano (Argentina, 2001) es otra película que da dimensión estética a problemas de migración, no dentro del propio país sino entre distintos países latinoamericanos. Esta película cuenta una historia de resentimiento y odio hacia el “otro” —en este caso un inmigrante boliviano— llevados al extremo en un pequeño café de Buenos Aires. *Paraíso Travel* (Simón Brand, Colombia, 2009) retrata la caída en un estado de doble marginalidad que se desprende de la fallida realización del “sueño americano”.

La película *Sleep Dealer* de Alex Rivera (México-USA, 2008), que también forma parte de este capítulo, merece particular atención dada su arriesgada incursión en el género de ciencia ficción, poco común dentro de la cinematografía de Latinoamérica. *Sleep Dealer* entrega al espectador una visión de las devastadoras consecuencias del capitalismo corporativo y de las excesivas políticas económicas globalizantes que llevan al sujeto a convertirse en una máquina de trabajo asalariada y explotada por entidades que manejan las grandes redes del mercado mundial. La película anticipa la aterradora intervención de una maquinaria imperial que se apropia “virtualmente” del trabajo en masa producido al otro lado de la frontera. Este filme de corte futurista funciona como ejemplo de un cine que, si bien se acerca al espectáculo dados sus ingeniosos efectos especiales, también se adentra en una crítica que cuestiona los procesos políticos y socioculturales latinoamericanos y su ambigua relación con la maquinaria del capitalismo global.

El capítulo 6, “El cine futurista o la pérdida de las facultades antropológicas del hombre”, se aleja parcialmente de las problemáticas expuestas en los capítulos anteriores, para abordar, a través del análisis de la película *Blindness* (Fernando Meirelles, Brasil - Canadá - Japón, 2008), un tema que se viene desarrollando dentro de lo que se podría denominar en América Latina un “nuevo cine de género”, que si bien es cierto todavía es incipiente, se encuentra en un proceso de

expansión. Resultaría incompleto un trabajo sobre el cine latinoamericano del siglo XXI que no hiciera referencia a este cine de corte futurista, en el cual el referente ya no es una ciudad latinoamericana específica con sus problemas e identidades locales, sino la megaciudad global, anónima que se presenta en estado de aniquilación. Se puede considerar esta nueva tendencia como una forma de cine distópico, apocalíptico o post-catástrofe que no se aleja de la crítica sociocultural, al problematizar temas como la institucionalización y enaltecimiento del modelo económico capitalista, la alienación del sujeto en medio del mundo globalizado, y el futuro incierto del sujeto en medio del desorden urbano dados los graves problemas que afectan a las megaciudades de hoy, tanto en el norte como en el sur hemisféricos. Por supuesto que la película *Sleep Dealer*, ubicada entre los capítulos 5 y 6, también forma parte de esta tendencia estética del novísimo cine latinoamericano.

*Blindness* enfrenta al espectador con la idea del colapso total del mundo donde la ciudad agonizante es la gran huella de dicha devastación. Evadiendo cualquier referencia geográfica, histórica, social, racial o cultural, el director instala el filme en un espacio urbano híbrido y global; este es además un espacio carente de identidad, en el cual el espectador es testigo de una complejísima situación personal y colectiva en medio de una ciudad devastada, símbolo de todas las ciudades del mundo contemporáneo: se observa cómo el movimiento masivo, la sobreexposición de objetos, de logotipos de corporaciones y de símbolos de los fetichismos del consumo, en esta ciudad anónima se tornarían inservibles. De esta manera se presenta aquí el preámbulo del inminente colapso de la ciudad moderna, una alegoría entendida en términos de los efectos tardíos de la globalización. Los habitantes sufren un fenómeno sobrenatural: la pérdida del sentido de la vista, lo cual en este caso, sugiere la presencia de una entidad superior, un “superego” más allá del modelo freudiano, que tiene un poder del control simbólico y moral

que desata el terror colectivo y personal, y que finalmente lleva a la ciudad global a su hundimiento total en el abismo. Con esta película que hace referencia a un nuevo cine latinoamericano de género, pensada y llevada a la pantalla por el director de *Ciudad de Dios*, finalizo este trabajo sobre el cine latinoamericano del siglo XXI. Esta tesis doctoral analiza el espacio urbano contemporáneo, extrayendo a través de algunas de las propuestas cinematográficas más relevantes del cine urbano, “radiografías” imaginarias y traumáticas, locales y globales, en diálogo con las investigaciones de Walter Benjamin, Mike Davis, Ángel Rama, Hermann Herlinghaus, Antonio Cornejo Polar, Aníbal Quijano y Santiago Castro Gómez y de otros teóricos y críticos de la cultura. La pertinencia de sus investigaciones se puntualizará en el capítulo 1.

## 2.0 CAPÍTULO 1

### APROXIMACIONES TEÓRICAS AL CINE LATINOAMERICANO

#### “DE LA CALLE” EN EL NUEVO MILENIO

Paris, as the capital of the nineteenth century, emerges out of the ruins of the revolution that made Europe's nineteenth century what it is: a creative/destructive event in history —that is a radical poetic event— whose actual traces are so diffused in their vast determination of history, geography, economics, politics and culture in Europe's nineteenth century that they vanish beneath the very *Zeitraum*<sup>2</sup> they create.

Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin and The Arcades Project*

There is nothing in the catalogue of Victorian misery, as narrated by Dickens, Zola, or Gorky, that doesn't exist somewhere in a Third World city today. I allude not just to grim survivals and atavisms, but especially to primitive forms of exploitation that have been given new life by postmodern globalization.

Mike Davis, *Planet of Slums*

#### 2.1 Marco histórico comparativo

Antes de iniciar el análisis del cine latinoamericano del siglo XXI que retrata la megaciudad contemporánea, me interesa abordar a manera de comparación, algunos aspectos de un cine anterior que fue mayormente asociado con el concepto de “Nuevo cine latinoamericano”, un cine que surgió entre los años sesenta y ochenta, caracterizado por lo política y ontológicamente comprometido. *Muerte de un burócrata* (1966) de Tomás Gutiérrez Alea y *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, son importantes ejemplos de producciones

---

<sup>2</sup> Espacio de tiempo.

cinematográficas en las cuales la situación sociopolítica del país y sus efectos en la sociedad en gran medida determinan la producción de los filmes, los cuales en consecuencia de lo anterior terminan por convertirse en documentos críticos.

Quiero destacar que en el “nuevo cine latinoamericano”, la idea de lo urbano, en particular el espacio de la calle, no fue en sus dimensiones erosivas, un componente esencial de la imaginación ética de esas películas. Existía más bien un énfasis en la construcción de personajes y espacios simbólicos, a veces alegóricos que buscaban representar una modernidad en el fondo edificadora para el hombre. En este sentido, el cine de esas décadas tuvo como fundamento la unidad del “sujeto ontológico”, categoría que explica Hermann Herlinghaus en *Violence Without Guilt*. Aquí el criterio para pensar al sujeto es siempre el individuo moderno, el ciudadano (con todos los derechos que le da la ley), y el nexo entre lo individual y lo colectivo es la ciudadanía plena o su búsqueda; el sueño burgués, más aún, el pequeño-burgués entendiendo que la burguesía tiene ciudadanía plena. Lo anterior es notable, por ejemplo, en el personaje de Sergio de la película cubana *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1966). Sergio, el protagonista, es un caminante de la ciudad, un *flaneur* que desde su condición privilegiada expresa repetidamente su opinión acerca de los cambios que comienzan a manifestarse en La Habana desde el triunfo de la Revolución. La película se enfoca en este individuo —que puede leerse como una alegoría del sujeto privilegiado y por eso solitario dentro del naciente sistema revolucionario— y todo aquello que afecta su vida.

A partir de películas como *Memorias del subdesarrollo* y muchas otras, se hace imaginable una transición entre la cinematografía de los años sesenta a ochenta y el cine contemporáneo que surge en los noventa en Latinoamérica, el cual se aparta de la idea de “sujeto ontológico” y privilegia el espacio urbano visto como “personaje” esencial, mientras que

las metas de la modernidad política (ciudadanía, democracia, derechos) entran en una desconocida crisis. Esto quiere decir que el mapa físico de la ciudad adquiere importancia visceral y se convierte en una herramienta fundamental mediante la cual se exhiben deliberadamente la marginalización de comunidades, las grandes diferencias sociales dentro del espacio urbano, el desorden de las ciudades en general, y otros efectos de la economía global. Vale anotar también que los sujetos de la ciudad en este cine contemporáneo (a diferencia de Sergio en *Memorias de subdesarrollo*), muchas veces se presentan como seres intrascendentes.

Una de las razones que motivaron la transición mencionada, fue la aparición de radicales medidas económicas de corte neoliberal, las cuales se hacen visibles en América Latina a partir de los años ochenta<sup>3</sup>. Hacia mediados de los noventa, el cine latinoamericano comienza a mostrar repetidamente en la representación de “lo urbano” los efectos de dichas medidas; “lo urbano” se descubre como el espacio simbólico que contiene tanto huellas del pasado como de los efectos de dichas políticas económicas. Las películas *Ronda nocturna*, *La zona*, *Sleep Dealer*, *Blindness*, *La teta asustada* y *La sociedad del semáforo*, incluidas en este trabajo dan dimensión estética a esta situación trasladada y problematizada en el cine.

## **2.2 Walter Benjamin y *El libro de los pasajes***

Para hablar de la ciudad actual, del sujeto urbano contemporáneo y de la manera como éstos se representan en el cine latinoamericano del nuevo milenio, recurro, en primer lugar, a la colección de experiencias urbanas que Walter Benjamin plasmó en *El libro de los pasajes* (*The Arcades Project*). Benjamin fue uno de los pocos que ya habían percibido algunas de las fisuras más dramáticas de la modernidad occidental. En este libro el teórico alemán imprime y otorga

---

<sup>3</sup> Los años ochenta marcan la crisis final del modelo desarrollista en América Latina, se agota consecuentemente la función intervencionista del Estado. Se entra en la denominada “época democrática” caracterizada por la plena vigencia del neoliberalismo. El cine que se produce en Latinoamérica entra también en crisis.

agenda política a una colección de experiencias que dan cuenta de los orígenes antropológico-capitalistas de la modernidad. Es sabido que sus escritos han tenido un impacto especial en el estudio de la cultura y han despertado conciencia de orden revolucionario y político adaptable a diferentes situaciones en diferentes momentos históricos. El propio Benjamin describe su experimento como “telescoping the past through the present” (N7a,3), lo cual significa que aquello que perteneció al siglo XIX pudo observarse e interpretarse en la década de los treinta del siglo XX.

Las investigaciones de Walter Benjamin en torno al espacio urbano se ubican a finales de los años veinte y durante los treinta del siglo pasado: primero en Berlín y seguidamente en París. Su idea fue la de observar el paisaje urbano como *texto y fisonomía*. Dicha investigación comprendió la observación detallada de todos los elementos —incluso aquellos aparentemente insignificantes— que componen el espacio de la calle: fachadas de todo tipo de edificaciones, avisos publicitarios, objetos expuestos para la venta en vitrinas interiores y exteriores de almacenes, la moda del momento, y en cuanto a las personas que recorren el espacio urbano, su atuendo, sus hábitos domésticos, su comportamiento y la fisonomía del gesto corporal, entre muchos otros detalles.

El teórico alemán habla de fantasmagorías al referirse a construcciones de fantasías; a la percepción múltiple e incluso hipnótica de todo tipo de imágenes (espacios, objetos) que reintroducen elementos míticos en tiempos modernos; a lo que se encuentra oculto en el inconsciente personal, colectivo e histórico; a aquello que bordea los sueños. En particular, los escenarios de objetos que se encontraban en las construcciones arquitectónicas del siglo XIX (en especial los pasajes de París), despertaban todo tipo de fantasmagorías. En este sentido el término hace referencia a la idea de un conglomerado paradisíaco (*heaven-like*) repleto de

objetos asombrosos y mágicos que refleja el pasado como un fantasma en el objeto según su estado o condición en el momento presente.

Para Benjamin, la fantasía forma parte de la cultura misma<sup>4</sup> y considera que lo que se necesita para analizar la cultura está situado en la materialidad urbana. Dicho de otra manera, Benjamin considera que los objetos y las superficies de las cosas están plasmadas de las particularidades culturales y huellas afectivas tanto actuales como del pasado. Asimismo considera que este espacio, la capa visual y perceptible de lo urbano, produce y contiene las fantasías culturales que acercan o alejan al sujeto moderno de su actual condición de vida. En otras palabras, pueden revelar estratos de un subconsciente cultural<sup>5</sup> que nos siguen hablando de diversas maneras desde la América Latina de hoy. Lo que hay que entender aquí en relación al trabajo de esta disertación, es que la mirada del filósofo de la historia y del místico de la cultura, descifra, detrás de las imágenes y las figuraciones urbanas, una posibilidad de iluminación conceptual e histórica. Lo anterior en el cine implica un ejercicio de “lectura de las superficies” donde la cámara registra las experiencias humanas y sus respectivas topografías. De ahí la importancia del cine. El cine es, de este modo, la expresión contemporánea de la fantasmagoría.

Gran parte de las películas latinoamericanas del nuevo milenio sensibilizan los sentidos del espectador hacia este particular interés benjaminiano. ¿Qué pasa si nos detenemos a observar detalladamente en las imágenes fílmicas la infinidad de formas y deformaciones que componen el paisaje urbano, los áridos paisajes al mismo tiempo saturados de colores, los caminantes y artistas callejeros, los mendigos, las prostitutas, los vendedores ambulantes, los callejones atiborrados de artículos para la venta, la basura transformada en objetos reutilizables, la

---

<sup>4</sup> Ver en Walter Benjamin “On the Mimetic Faculty”, la idea de “leer en lo que nunca fue escrito”. *Reflections I*, 336.

<sup>5</sup> Ver el concepto de “political unconscious” de Fredric Jameson en *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1982.

publicidad, los pequeños y monumentales edificios y locales comerciales y el mall contemporáneo<sup>6</sup>, entre muchas otras cosas? ¿Cómo sería este ejercicio de lectura/aventura? Una respuesta sería: como un ejercicio donde se revelan/develan construcciones de fantasía que se corresponden con variedades de vidas y experiencias, unas privilegiadas, otras marginales.

Habiendo adquirido el hábito del *crítico-flaneur*, Benjamin prestó especial atención a los pasajes parisinos que si bien es cierto, en el siglo XIX, habían sido formas de lujo industrial, se encontraban en decadencia en los años treinta. Siendo esta ciudad el paradigma de la urbe moderna para la sociedad parisina del siglo XIX, los pasajes representaban el advenimiento de la tecnología asociada al progreso. Estos pasajes eran las antiguas sedes de las populares exhibiciones anuales en las cuales se desplegaban todo tipo de objetos y mercancías que a su vez alimentaban los sueños y fantasías de la clase pequeño-burguesa emergente. Todo este universo de ensueños con los cuales se regodeaban los primeros consumidores de un modelo capitalista naciente, aparecen tiempo después ante los ojos del teórico alemán, por un lado, como vestigios de ilusiones y sueños progresistas; y por otro, como cementerios de mercancía inservible. Estas son las fantasmagorías que en la investigación de Benjamin ocupan un lugar central.

En Benjamin, los deseos y fantasías, tanto a nivel individual como colectivo, remiten también a escenarios de trauma. Al soñar, por ejemplo, el sujeto se aleja cada vez más de su condición propia y de su condición histórica (en esto hay que tener en cuenta que para Benjamin la historia es siempre condición de precariedad, de trauma y de choque). Que el distanciamiento de la condición histórica genere en el sujeto una condición traumática, implica una fusión de tiempos que nos permite pensar en la noción de “imagen dialéctica”. En términos benjaminianos, la imagen dialéctica es aquella que surge más allá de la imagen explícita. Se trata de una imagen unificada que permite interpretar diferentes momentos históricos, una imagen que a través de lo

---

<sup>6</sup> Los pasajes que Benjamin analiza anticipan el “mall” de las ciudades de hoy.

antiguo permite descifrar escenarios del presente. Observemos entonces la categoría de imagen dialéctica en términos de la investigación del teórico alemán: el rastreo de los pasajes de París Benjamin lo llevó a cabo, no desde una perspectiva historiográfica sino más cerca de la experiencia orgánica del sujeto respecto del espacio que habita. Así lo expresó en *El libro de los pasajes*: “For us, the enticing and threatening face of prehistory becomes clear in the beginnings of technology, in the dwelling style of the nineteenth century, in that which lies closer to our time, it has not yet revealed itself” (K,2a,1). La *imagen dialéctica* puede ser un objeto físico (o artefacto cultural) que se hace necesario para el análisis crítico-histórico dentro de la historiografía materialista; es el objeto que al contener varios significados permite la inserción de una temporalidad “otra” dentro de la temporalidad lineal. Así explica Benjamin el proceso dialéctico en Convoluto N:

It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on the past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal one, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. [N2a,3]

Para poder asimilar la variedad de significados de una imagen dialéctica se requiere de un estado de conciencia despierta —que Benjamin llama “awakening”— mediante la cual el sujeto se desprende de la linealidad del tiempo en la historia. Este estado de conciencia al mismo tiempo proporciona una conciencia abstracta y multifacética que da vida a objetos inertes. Así, los objetos y artefactos culturales tienen más significación y adquieren una función política que sobrepasa su historicidad.

Cinco temas que interesaron a Benjamin a lo largo de su investigación de las superficies urbanas, se pueden observar desde una perspectiva del universo urbano contemporáneo en las películas latinoamericanas incluidas en esta disertación: la figura del *flaneur*, la hausmanización, el surrealismo, la prostitución y la publicidad. El *flaneur* es una figura conceptual que permite romper la linealidad del progreso y el tiempo acelerado de la lógica instrumental. Como el caminante/vagabundo, el *flaneur* es el hombre de la multitud, que se encuentra a sus anchas recorriendo los pasajes de París, “el lugar de recreo de todos los pequeños oficios posibles”<sup>7</sup>. Los pasajes además hacen las veces de morada para este caminante ocioso que encuentra en ellos maneras de vencer el aburrimiento. Benjamin apunta, en diálogo con la opinión de Baudelaire, que a lo largo de sus andanzas, el *flaneur* se convierte en un perspicaz conocedor de personas pues “la lucha agudizada por conseguir la supervivencia lleva al individuo sobre todo a proclamar imperiosamente sus necesidades e intereses” (*Obras* 127). Su definición como *Alles ansehen, nicht anfassen* (“observarlo todo sin tocar”, M4,7) se puede ampliar a “observarlo todo sin escuchar”. Apunta Baudelaire: “El que observa [...] es un príncipe que se halla en todas partes en posesión de su incógnito” (Benjamin, *Obras*, 128), esto como una suerte de detective que debe mantenerse en plena observación de todo aquello que lo rodea desarrollando formas de protegerse que se ajusten al “temple” de la ciudad. Estas características de la personalidad y de las vivencias de este personaje de la calle legitima su ociosidad. Se observará en *Ronda nocturna* como este concepto se refigura en el personaje de Víctor y como esto también sucede, hasta cierto punto, en la película *La sociedad del semáforo* con los personajes Raúl y Cienfuegos.

Benjamin describe también al *sandwichman*, un personaje arquetípico de las calles de París durante los años treinta. Para el teórico, este personaje fue la última encarnación del *flaneur*, aunque perteneciese a un estatus social inferior, cercano a la indigencia. Los

---

<sup>7</sup> Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* en *Walter Benjamin: Obras* Libro 1, Vol 2. p.123

sandwichmen eran vendedores ambulantes que sin pertenecer a ningún sindicato trabajaban de día y dormían en cualquier parte, cerca de los puentes, en callejones y en los oscuros rincones de los pasajes. Siendo que eran propaganda humana de eventos y diversiones para la sociedad burguesa, al mismo tiempo encarnaban la total marginalidad de un gran sector de la población. El sandwichman representa “the whole population of the ragged, the tattered, and the hungry which society had cast out” (Benjamin en Hanssen 42). Este personaje se puede interpretar como una alegoría de la indigencia, una chocante figura para la clase burguesa. Desde esta perspectiva con sus evidentes diferencias, la figura del sandwichman es comparable con el cartonero de *La primera noche* y con Raúl (en tanto reciclador indigente) y los demás vendedores ambulantes que aparecen en *La sociedad del semáforo* y *Ronda nocturna*.

En *El libro de los pasajes* Benjamin desarrolla una aguda crítica al proceso de planeación urbana que se denominó “hausmanización” el cual se llevó a cabo en París a finales del siglo XIX. El proyecto inicialmente suponía rediseñar/modernizar la ciudad en miras a proveer un espacio de comodidad para las clases privilegiadas. Su crítica se enfoca en la brutalidad del proyecto al cual describe en términos de la construcción de lo nuevo sin tener en cuenta la violenta destrucción de la historia. Si la hausmanización significó modernización, éste fue un proyecto fallido si se considera que medio siglo después el crecimiento natural de la ciudad la convirtió de nuevo en un espacio urbano desordenado, superpoblado y ahora empobrecido respecto de sus anteriores registros históricos.

En el espacio urbano que Benjamin observaba estaban condensadas diferentes capas de historia que él, dialéctica y poéticamente reconocía e interpretaba. Esta experiencia sensorial y cognitiva encuentra una relación directa con el surrealismo, en particular con la energía o impulso que proviene de los sueños. La fisonomía de la ciudad, los objetos encontrados y en

general la saturación de estímulos visuales daban a Benjamin gran satisfacción e incluso producían en él una suerte de intoxicación. En Convoluto K, el teórico expresa que los sueños son el modelo a través del cual se puede entender cómo las fantasías históricas y colectivas se manifiestan en formas físicas tales como la arquitectura y la moda. Desde la perspectiva del “sueño” su interés radica en lograr comprender el límite entre el sueño y el momento de despertar. Si el sueño contiene fantasías del pasado, el momento de despertar proporciona los elementos necesarios y críticos mediante los cuales las fantasías del sujeto pueden ser interpretadas.

Respecto al surrealismo, Benjamin se refiere al *flâneur* como un ser iluminado (de aquí el concepto de “profane illuminations”) apto para la revolución verdadera en tanto posicionamiento antropológico-histórico-político. Al respecto es preciso aclarar aquí que si bien las fases preliminares de *El libro de los pasajes* privilegian procesos de memoria involuntaria, más adelante cierta aprehensión hacia el exceso de estados eufóricos de autoindulgencia y ensoñación, encaminan a Benjamin a un momento de “despertar” (awakening) que significó poder realmente observar el pasado en el presente con una intención política. Lo anterior presupone que el espacio que recorre el *flâneur* y los objetos que observa poseen una energía revolucionaria que debe ser liberada; esto en torno a un nihilismo de orden revolucionario comparable al nihilismo nietzchiano que es más bien una suerte de pesimismo cargado de energía para ver mediante la imagen “the depths of the historical shade” (*The Arcades* 571).

La prostitución es otro tema fundamental para Benjamin. Si bien es cierto que el filósofo alemán estudio este tema en referencia exclusivamente a la prostitución femenina, sus observaciones en torno a este quehacer dentro de la sociedad es aplicable a la figura del *taxiboy* o prostituto del filme *Ronda nocturna* incluido en este trabajo. Para Benjamin, la prostitución es la

versión femenina del *flanerie* y la prostituta es en esencia una imagen dialéctica que insta al observador a prestar especial atención al tema de las relaciones sociales en medio del capitalismo de finales del siglo XIX. Al igual que los objetos expuestos para la venta en los pasajes, esta figura humana se convirtió también en un objeto o forma local de entretenimiento de la sociedad de las masas, en una suerte de vehículo hacia la comodificación de los deseos. Considerando esto último, las fantasías en torno a las dinámicas de compraventa se transfieren al ámbito de lo erótico y pasional.

En términos de la prostitución Benjamin también refuta la degradación del concepto de amor y su reemplazo por el valor de la economía. El cuerpo de la prostituta que acepta dinero a cambio de placer (amor) es un ejemplo de las nuevas formas de relacionarse dentro de modelos de alienación donde el intercambio de dinero es imprescindible<sup>8</sup>. Si todo está permeado bajo el símbolo “dinero”, no solamente el prostituto sino también el cliente —por lo general un sujeto burgués que busca llevar a cabo sus fantasías— se cosifican en esta dinámica de intercambio. Se observará en *Ronda nocturna* cómo los intercambios sexuales entre prostituto y cliente exponen la inminente brecha (lo cual el cliente enfatuado quisiese que fuese de otra manera) entre sexo y amor, resaltando el mero intercambio monetario; el deseo de amar convertido en una transacción de dinero y de un placer sexual restringido y condicionado. Esther Leslie en su libro *Walter Benjamin, Overpowering Conformism* describe esta situación como “The political economy of the prostituted body, accepting payment for love, exemplifies modern love’s reality” (115). En este contexto, tanto el contacto sexual como el placer del cuerpo se deterioran. Así lo sugiere Benjamin en *El libro de los pasajes*: “with the Saint-Simonians, industrial labor is seen in the light of sexual intercourse; the idea of the joy of working is patterned after an image of pleasure

---

<sup>8</sup> En el capítulo 4 de este trabajo llamado “Paradojas de la vida en la calle y de la economía informal: ¿Un destino ineludible o una forma de autonomía?” me referiré al concepto de “capital humano” acuñado por el crítico cultural Gabriel Giorgi en torno a la película *Ronda nocturna*.

and procreation. Two decades later the relation has been reversed: the sex act itself is marked by the joylessness which oppresses the industrial worker” (J79,5).

La publicidad es otro tema que analiza Benjamin en varias ocasiones a lo largo del *Libro de los pasajes*. En el Convoluto G, Benjamin reflexiona en torno a la imagen publicitaria de inicios del siglo XIX, momento en el cual la producción de arte comenzó a ser tan acelerada como la producción de tecnología. Es en este momento cuando las formas de reproducción de objetos de carácter artístico, lo cual es sinónimo del aceleramiento de los procesos de producción, se acerca más a la producción tecnológica que a la esencia del arte y de la representación estética. Benjamin argumenta que este cambio despertó la reactivación de ensoñaciones (*dream images*) como reacción a la producción masiva industrial. Lo anterior implica que la publicidad produce inconscientemente ensoñaciones (deseos) en el acto mismo de la representación y transmite una verdad distorsionada, una sobre-determinación que oculta el propósito real del anuncio publicitario. Estos son los tipos de ensoñaciones que en la película *La primera noche* complejizan la representación del angustioso momento presente de los personajes en la fría y desolada ciudad de Bogotá, y son también las fantasías que despiertan en *Paraíso Travel* el deseo de los personajes por alcanzar el “sueño americano”.

Una vez establecidos los principales pilares de la crítica cultural benjaminiana en torno al espacio urbano, me detengo a continuación a revisar la postura de Benjamin en torno al cine como medio fundamental hacia el análisis de la cultura. Para el pensador alemán, el cine era el medio ideal para explorar las pulsiones de la experiencia, de todo cuanto subyace oculto o sumergido bajo la delgada superficie de la conciencia. De igual manera que el teórico del cine Siegfried Kracauer, Benjamin identifica al fotógrafo o al director de cine con el andante de la ciudad (*flaneur*), destacando el potencial de observación, análisis y crítica de la actividad

llamada *flaneríe*. Esto es lo fundamental: Benjamin considera que la ciudad vista a través de la imagen filmada (producto de la posición privilegiada del ojo de la cámara) es una poderosa herramienta para entender la modernidad. Respecto de lo anterior, considero inevitable citar en extenso la opinión de Benjamin al respecto en su ya clásico ensayo de 1935: “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”:

By close-ups of the things around us, by focusing on hidden details of familiar objects, by exploring common place milieus under the ingenious guidance of the camera, the film, on the one hand, extends our comprehension of the necessities which rule our lives; on the other hand, it manages to assure us of an immense and unexpected field of action. Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go traveling<sup>9</sup>

Así, el cine permite ver la versatilidad de la imagen dialéctica, nos permite profundizar acerca de lo que en ella habita en torno al pasado, al presente e incluso al futuro, todo esto sucediendo en un solo instante. A lo largo de este trabajo se podrá observar de una manera u otra la presencia de todos los aspectos mencionados en torno a las observaciones de Walter Benjamin expuestas en este primer capítulo.

---

<sup>9</sup> Published by CreateSpace Independent Publishing Platform (August 11, 2009)

### 2.3 El concepto de “ciudad ordenada” (Ángel Rama)

Desde otra perspectiva quisiera resaltar que los procesos de modernización ocurridos en el París que Benjamin describe en *El libro de los pasajes* son comparables con los procesos de modernización que modificaron el espacio urbano de las nacientes ciudades en Latinoamérica después de la Independencia. Al igual que el proyecto glorificador que Baron von Haussmann puso en práctica en París a comienzos del siglo XX, en Latinoamérica existió también un proyecto urbanístico en el siglo XIX que tenía como base el sueño de construir ciudades “maravillosas” tan modernas como las de Europa. Este proyecto modernizador lo discute Ángel Rama en el primer capítulo de su libro *La ciudad letrada*, llamado “La ciudad ordenada”. Rama sostiene que la historia cultural de la ciudad latinoamericana está directamente relacionada, desde el umbral colonización/independencia, con la realización de un sueño “fabuloso”, el de modernizar Latinoamérica a partir del desarrollo sistemático del espacio urbano. Las elites criollas y letradas buscaban diseñar y ordenar la ciudad, social y espacialmente, basándose en una “abstracción ideal” realizable mediante el seguimiento de las instrucciones dadas por un “punto de concentración” (Rama 39) capaz de pensar y poner en práctica dicho ordenamiento. Las ciudades ideales serían el resultado de un proyecto racional previo: el orden de la razón europea.

Para lograr imponer el orden, era necesaria la planificación de las ciudades mediante planos y mapas por tratarse éstos de modelos privilegiados de signos funcionales en el intento de instituir reglas y alineamientos, antes de que la ciudad existiese. Si la ciudad existe previamente como una representación simbólica, los signos son su base y por lo tanto pueden “permanecer inalterables y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas” (8). Dichos símbolos en la realidad

se expresan (físicamente) en la estructuración geométrica de las ciudades siguiendo el modelo del damero el cual se traduce en “unidad, planificación, orden riguroso [y] jerarquía social” (7).

Quienes daban fe de este proyecto modernizador eran los escribanos y por tanto, la palabra escrita se impuso sobre la palabra hablada, lo cual alude de paso al inevitable debilitamiento de la tradición oral. Es así como la escritura (en su condición de signo indeleble) impone y legitima el orden y la autonomía deseados. Es posible afirmar entonces que a partir del signo (damero) se decide la realidad y se lleva a cabo el sueño de “perpetuar el poder y [...] conservar la estructura socioeconómica y cultural que ese poder garantizaba” (11).

El primer capítulo del texto de Rama se centra en discutir el tema de la ciudad imaginada y diseñada por los letrados en términos de su conflictiva relación con la ciudad real. Si bien es cierto que los letrados —desde los primeros escribanos y cronistas de Indias, hasta quienes creaban las nuevas leyes después de la independencia— eran una elite amparada por sus propias leyes, al mismo tiempo se veían obligados a enfrentar la ciudad real, ese “ente” amenazante integrado por las masas de habitantes comunes (indígenas y mestizos) de quienes también se beneficiaban. Apunta Rama al respecto que el proyecto de los letrados sobrevive en parte porque se beneficia de “las preexistentes redes indígenas, sus zonas de cultivo, sus mercados y sobre todo la fuerza de trabajo” (16) lo cual indica que las ciudades eran además focos de permanente colonización. A todo lo anterior Rama concluye que las ciudades americanas tienen, desde sus orígenes, una doble vida: real y simbólica, específicamente, la de sus desigualdades e irresolubles conflictos y la del sueño de la razón.

Lo importante de las observaciones de Rama para este trabajo es resaltar que este utópico proyecto modernizador en la realidad chocó abruptamente con las condiciones de la ciudad real y degeneró en una serie de fracasos a lo largo del hemisferio. Dicho gruesamente, el fracaso del

proyecto urbano-civilizador de “la ciudad ordenada y letrada” en Latinoamérica, sumado a los fenómenos reales de las nuevas ideas de modernización y urbanización en el siglo XX trajeron como resultado el surgimiento a lo largo del tiempo de ciudades incontrolables, caóticas y violentas. Este desarrollo desproporcionado y a la vez imparable aumentó hacia los años ochenta con la implementación de unilaterales políticas neoliberales que han influido en la economía de los países latinoamericanos actuales y en las condiciones de vida excesivamente desiguales de quienes habitan las desmesuradas megaciudades. Las películas incluidas en este trabajo, en especial *La zona*, *La sociedad del semáforo*, *Ciudad de Dios*, *La primera noche* y *La teta asustada*, son documentos visuales que sin duda alguna resignifican directa y metafóricamente este fracaso.

#### **2.4 Observaciones sobre el espacio urbano y la globalización (Mike Davis)**

De los numerosos estudios que hoy en día reformulan las relaciones entre cultura, identidades, espacio y ciudad, los de Mike Davis tiene una importancia especial. Ellos dan cuenta de los cambios, formas de vida y subsistencia dentro de las ciudades a nivel global y sus respectivos imaginarios. La percepción fenomenológica del urbanista estadounidense en descifrar conflictos y contradicciones urbanas es incomparable. De igual manera tiene una fina sensibilidad para percibir y teorizar en torno a los cambios que emanan de la globalización del hemisferio. Las publicaciones *City of Quartz* (1998) y *Planet of Slums* (2006) son valiosos documentos que discuten la actual expansión y relativa homogenización de lo desmedido e inestable en las megaciudades de Estados Unidos y en las ciudades del sur hemisférico, aparte de sus amplias diferencias culturales. Davis sostiene que esta terrible “homogenización” se debe fundamentalmente a las políticas que surgieron a partir de los años ochenta, fomentadas por el

Banco Mundial y otras instituciones dentro de las cuales sobresale el Fondo monetario internacional con el propósito de expandir el capitalismo corporativo a nivel global. Según Davis, estas organizaciones han sido la fuerza motora del empobrecimiento del sur hemisférico. A su vez los programas de ajuste estructural (SAP)<sup>10</sup> —drásticos sistemas de préstamo y forma de pago— constituyen un medio de fomento de la privatización, la debilitación del sector público en la economía y la disminución de la participación del Estado.

El impacto de estas políticas en Latinoamérica es especialmente dramático ante todo en los sectores medios y bajos de la sociedad. Fenómenos como el aumento progresivo de la brecha entre ricos y pobres, el aumento del desempleo y la aparición de formas alternas de economía informal que se expanden día a día pueblan hoy el quehacer urbano de las grandes ciudades latinoamericanas. Gran parte de las producciones del cine latinoamericano del nuevo milenio apunta hacia el centro de este fenómeno. Se trata de un cine que se ha convertido en parte en el vehículo cultural clave que testimonia los efectos drásticos de estas prácticas económicas dentro del mundo globalizado. *Blindness* por ejemplo, registra de una manera “naturalista”, estados de marginalidad y de colonialidad masiva, derivados de los procesos homogenizadores asociados con el capitalismo tardío. Aquí la megaciudad, carente de nombre o alguna característica que la haga identificable, bien podría ser cualquier gran ciudad del mundo (Sao Paulo, Nueva York, Ciudad de México, Buenos Aires, etc.) y sus habitantes sin nombre, también podrían provenir de cualquier lugar. Se intensifica aquí la idea de un mundo cuya homogenización en la miseria se encuentra, no tanto en su historia, como en las consecuencias extremas de un estado de globalización brutal. Aquí los estudios de Mike Davis dialogan obligadamente con este filme.

Mike Davis inicia su libro *Planet of Slums* con el siguiente epígrafe del autor y profesor de estudios africanos Onookome Okome “We live in the age of the city. The city is everything to

---

<sup>10</sup> SAP: Structural Adjustment Programs.

us - it consumes us, and for that reason we glorify it” (1). Este enunciado es sin duda pertinente cuando se trata de detallar una variedad de problemas que coexisten en las megaciudades modernas del sur hemisférico. En su texto *City of Quartz*, Davis describe y analiza otras problemáticas, esta vez en torno al aislamiento de los sectores más privilegiados de la sociedad en la ciudad de Los Ángeles. Ambos textos han sido importantes referentes teóricos y sociológicos hacia el análisis y contextualización, dentro de la realidad del mundo latinoamericano actual, de las complejidades urbanas que muestran gran parte de las películas incluidas en este trabajo.

En su análisis de Latinoamérica plasmado en *Planet of Slums*, Davis presta especial atención a las ciudades de Sao Paulo, Ciudad de México, Buenos Aires y Santiago. De manera organizada y orgánica, Davis aborda una gran variedad de temas complejos y muchas veces contradictorios en torno a ciudades latinoamericanas y establece comparaciones agudas entre ellos. Destaca el constante desplazamiento del campo a la ciudad<sup>11</sup>, el crecimiento de la población, el empobrecimiento de la clase media y el consecuente aumento del desempleo y la pobreza concentrada en zonas conurbanas<sup>12</sup>. Lo anterior lo contextualiza el autor de *Planet of Slums* de acuerdo a circunstancias particulares, resaltado por un lado, la desaparición de los límites entre el campo y la ciudad, y por otro, el aumento en la circulación de mercancía y capital. Davis compara las ciudades latinoamericanas, en las cuales crecen excesivamente los barrios marginales, con la ciudad de Dublin durante la era victoriana (esta ciudad fue particularmente afectada, no tanto por la revolución industrial, sino por la de-industrialización

---

<sup>11</sup> El campesino al ver limitada su posibilidad de trabajar en el campo reclama su “derecho a la ciudad” incluso si esto significa apropiarse de cualquier rincón húmedo y frío en la periferia de la urbe.

<sup>12</sup> Davis explica que si bien durante la revolución política que se llevó a cabo en Cuba existió la intención de mejorar las ciudades marginales periféricas “the idea of an interventionist State strongly committed to social housing and job development seems either a hallucination or a bad joke, because governments long ago abdicated any serious effort to combat slums and readdress urban marginality” (*Planet of Slums* 62).

durante la primera mitad del siglo XIX). Aparte de lo anterior, el historiador y teórico norteamericano afirma que la devaluación monetaria y la escasa intervención del Estado en los países que favorecen el neoliberalismo son factores definitivos hacia el desarrollo masivo de barriadas (barrios de invasión, favelas, villamiserias, etc.). Para Davis, la ciudad es, por lo tanto, el espacio mayormente afectado por la fusión de todos los factores mencionados.

Ya Benjamin había previsto lo que ahora analiza Davis. Los pasajes de vidrio y acero de París no eran para Benjamin sinónimo de progreso sino espacios fantasmagóricos que alimentaban los sueños y estados hipnóticos de la clase burguesa. Para Davis las ciudades del futuro:

rather than being made out of glass and steel as envisioned by earlier generations of urbanists, are instead largely constructed out of crude brick, straw, recycled plastic, cement blocks and scrap wool. Instead of cities of light soaring toward heaven, much of the twenty-first century urban world squats in squalor, surrounded by pollution, excrement, and decay. (*Planet* 19)

Davis dedica gran parte de este libro a resaltar la condición extremadamente desventajosa que tienen los pobres dentro del sistema capitalista acentuando por ejemplo que la aparente ayuda que en ocasiones se le presta a las familias de pocos recursos terminan siendo poco beneficiosas para ellos y sí fructíferos negocios para el sector corporativo. Resalta también la manera cómo el Estado tiende a desalojar a los pobres de los centros urbanos “empujándolos” hacia los márgenes para así poder “limpiar” y “burguesificar” el aspecto de las ciudades (comparativamente podríamos aludir a Benjamin y a Ángel Rama a este respecto). Es así como los habitantes pobres de la ciudad terminan convirtiéndose en nómadas, “transients in a perpetual state of relocation” (*Planet* 98) y las barriadas, a las cuales Davis llama “slums of hope” crecen

aceleradamente siendo sus habitantes para los “slumlords” una suerte de ganado que deambula por las calles y escala empinados cerros para llegar a sus casas. Cautivadoras imágenes de la película Peruana *La teta asustada* refiguran esta realidad. Respecto de Caracas, Davis apunta que “some residents are required to climb up the equivalent of 25 stories to reach their ‘rancho’ houses and the average barrio dweller needs almost 30 minutes on foot to reach public transportation”. Es por esto que en ocasiones volverán al centro con ansias de venganza caso que claramente retrata la película *Ciudad de Dios*. De las películas incluidas en este proyecto de tesis *Ronda nocturna* y *La sociedad del semáforo* muestran al sujeto urbano en términos de nómada (más bien es términos de *flaneur* marginal) y *Ciudad de Dios* registra la tajante consecuencia del desplazamiento masivo de la ciudad a la periferia de ésta.

En este mismo texto el teórico norteamericano también presta especial atención a una característica ontológica de supervivencia que incluso puede abarcar comunidades enteras. Se trata de la inminente resistencia del sujeto a aceptar el fracaso, de saberse y aceptarse como sujeto marginal. Para esta disertación es importante acentuar este planteamiento en tanto la mayor parte de las películas incluidas resaltan una y otra vez esta característica. Vemos por ejemplo interesantes y altamente creativas formas de sobrevivencia en los siguientes personajes: Roger el sadomasoquista de *Paraíso Travel*; Raúl, el desplazado inventor, y los artistas callejeros de *La sociedad del semáforo*; Víctor, el joven prostituto de *Ronda nocturna*; el viejo reciclador de *La primera noche*; Buscapé, el joven fotógrafo de *Ciudad de Dios*; los parientes de Fausta de *La teta asustada*; algunos de los ciegos de *Blindness* y los noderos de *Sleep Dealer*, entre otros.

Respecto de lo anterior Davis dedica parte de su investigación al estudio del gran desfase que existe entre las falsas promesas y las necesidades reales e introduce conceptos tales como

*slumlordismo* término asociado con la dependencia de los pobres y el abuso de los dueños y explotadores de tierras tanto en el campo como en las ciudades. *La teta asustada* es una de las películas incluidas en este trabajo que con mayor eficacia muestra el asentamiento de inmigrantes pobres en baldíos y poco fértiles territorios liminales de la ciudad (En particular, la familia de Fausta, la protagonista del filme, intenta sobrevivir en una desértica y estéril barriada que se encuentra localizada a las afueras de la ciudad de Lima). Según el urbanista alemán Thomas Sieverts, los *Zwischenstadt* (the in-between-city) —las áreas indefinidas, ni rurales ni urbanas, localizadas en los bordes de las ciudades de los países en vías de desarrollo— son las zonas que están hoy en día definiendo aceleradamente el paisaje de la ciudad del siglo XXI. Sieverts los define como entramados policéntricos que no obedecen ni a los núcleos tradicionales ni a ningún tipo de periferia.

La economía informal es otro de los temas que Davis trata en su libro *Planet of Slums*. Afirma el teórico que la crisis de la economía informal, la cual en las grandes ciudades de Latinoamérica se considera muchas veces una “invasión” de ventas improvisadas y de mercancía en exceso, es la consecuencia del crecimiento del desempleo en las ciudades afectadas por las medidas económicas del capitalismo tardío. Davis habla de un cambio en la estructura familiar por motivos del incremento del desempleo del sector masculino lo cual obligo a mujeres y niños a hacerse cargo de la canasta familiar mediante métodos de economía informal. La precariedad de la vida también incrementa la emigración ilegal a Estados Unidos, lo cual puede interpretarse como una solución, si no ideal, al menos viable. Davis argumenta que estas precarias estrategias económicas “limit the capacity of urban working-class households to implement long term social mobility strategies, since it forces them to mobilize their inner resources and make extensive use of their labour force for basic survival” (*Planet* 160). Las películas *La teta asustada*, *La sociedad*

*del semáforo*, *Paraíso Travel* y *Sleep Dealer* son ilustrativos ejemplos de las dos problemáticas mencionadas respecto de la gran tragedia que implica la economía informal en las ciudades latinoamericanas de hoy. *Sleep Dealer*, por ejemplo, resignifica ingeniosamente una dimensión realista, también futurista y sobre todo preocupante. Esta película que pertenece al género de ciencia ficción apunta a pronosticar una compleja crisis socioeconómica dentro de la ciudad de Tijuana que no puede ya “expulsar” parte de la población, teniendo que convertir a sus ciudadanos en esclavos virtuales de un sistema que beneficia exclusivamente al imperio<sup>13</sup>.

Al pasar de *Planet of Slums* a *City of Quartz* vemos como el enfoque del autor de ambos textos cambia para ahora concentrar la mirada en la ciudad de Los Angeles, en particular en cómo los habitantes de las clases medias y medias altas de esta ciudad “privatizan” su vida, aislándose y distanciándose de las masas de habitantes pobres a quienes rechazan inexorablemente. El teórico denomina “fantasy-themed walled subdivisions” a aquellos barrios que terminan convertidos en mundos aparte (*off-worlds*). En torno a este tema, quisiera subrayar que Davis no marca la diferencia entre los suburbios aislados de Los Ángeles y ciertos barrios exclusivos de ciudades latinoamericanas a veces más protegidos aún que los primeros tras excesivas medidas de seguridad. Davis habla de una nueva “arquitectura del miedo”, anota por ejemplo que “the carefully manicured lawns of Los Angeles’s Westside sprout forests of ominous little signs warning: ‘Armed Response!’ Even richer neighborhoods in the canyons and hillsides isolate themselves behind walls guarded by gun-toting private police and state-of-the-art electronic surveillance” (193). Argumenta también que el énfasis puesto en proteger los sectores privilegiados viabiliza “a proliferation of new repressions in space and movement” (193) lo cual al mismo tiempo hace más evidente el deseo por marcar diferencias sociales. Dentro del cine mundial, no pocas películas, muchas de ellas futuristas, de ciencia ficción y/o distópicas, narran

---

<sup>13</sup> La película toma como base la actual industria de las maquiladoras.

apocalípticas tragedias de un mundo segregado, aislado y encaminado a reproducir el racismo y la segregación social en el futuro<sup>14</sup>. Dentro del cine que hoy se produce en Latinoamérica ha habido una intención recurrente por presentar este mismo tipo de escenario. La película *La zona*, incluida en este trabajo, muestra condiciones extremas de aislamiento, paranoia, odio y persecución que en diálogo con el texto de Davis “grasp the extent to which today’s pharaonic scales of residential and commercial security supplant residual hopes for urban reform and social integration” (193).

Si bien es cierto que muchas de estas “narrativas traumáticas” tienen antecedentes históricos sin los cuales resulta difícil entender su desarrollo y posterior impacto, hay que decir también que no todas las narrativas incluidas en este trabajo se ven permeadas por una misma densidad histórica, o, por lo menos, no de la misma manera. Algunas películas hunden sus narraciones en antiguos problemas que se arrastran desde la colonia y en otras vemos el impacto del capitalismo tardío y la globalización. Aún cuando desde un punto de vista histórico y político podamos encontrar una línea de continuidad con el pasado, hay que subrayar que el cine latinoamericano reciente también se propone hablar de los problemas más nuevos de la sociedad latinoamericana poniendo el acento en el hecho de que las grandes ciudades latinoamericanas han pasado a formar parte del mundo globalizado de donde también surgen los conflictos.

Con lo anterior quiero señalar que se hace necesario explorar este cuerpo histórico a través de distintos lineamientos teóricos. Así —además de las exploraciones de Walter Benjamin y Mike Davis en torno al espacio urbano—, es importante abordar, este estudio del cine contemporáneo actual, a través del concepto de “marginalización afectiva” propuesto Herman Herlinghaus en su libro *Violence Without Guilt*.

---

<sup>14</sup> Vale destacar las películas *Blade Runner* (1982), *Escape from New York* (1981) y *District 9* (2009).

## 2.5 El concepto de “marginalización afectiva” (Hermann Herlinghaus)

Del análisis de *Violence Without Guilt* voy a discutir planteamientos teóricos registrados en el capítulo 1 (“From Walter Benjamin’s Early Writings to the Perils of Global Modernity”) y en el capítulo 7 (“Beyond Bare Life: Affection-Images of Violence in Latin American Cinema”) en los cuales el autor hace referencia a los términos “mera vida” (*blosses Leben*), “culpa” y “violencia” abordados por Walter Benjamin en su texto *Critique of Violence* de 1921. Al mismo tiempo, como también muestra Herlinghaus, Benjamin anticipa *El libro de los pasajes* en su ensayo sobre el surrealismo parisino (1929), y ahí encontramos, en las dimensiones de un “materialismo antropológico” de la imaginación, el reto de leer o descifrar un subconsciente cultural en las configuraciones e imágenes de la ciudad misma. El autor propone la necesidad de extender los conceptos que en su momento Benjamin utilizó y repensarlos como herramientas teóricas en el estudio del mundo contemporáneo. Propone que no es que las teorías de Benjamin “reemerjan” en el contexto de América Latina contemporánea, sino que se pueden tratar comparativamente considerando que “the philosopher during his lifetime, moved closer to Latin America as a latent [...], repressed space than has been imagined” (8). Se trata, entonces de repensar conceptos como por ejemplo el de “mera vida” y de sus formaciones afectivas y visuales. Hoy en América Latina,

endangered human existence has begun to acquire unprecedented shapes of global immanence, and its distribution follow avenues that are as arbitrary as they are paved with cynical common sense, trying to reason away to heightened vulnerability of the world or to close up permeable borders by escalating sovereign rule. (Herlinghaus 6)

Las observaciones de Herlinghaus en torno al trabajo de Mike Davis en referencia a la noción de “‘surplus humanity,’ the new ‘informal working class, without legal recognition or rights’ that [...] shows astonishing potentials of communitarian survival” (5), es uno de los temas que más me interesa y que trabajo desde diferentes puntos de vista en el capítulo 4 llamado “Paradojas de la vida en la calle y de la economía informal: ¿Un destino ineludible o una forma de autonomía?”

Por otro lado el concepto de “marginalización afectiva” que Herlinghaus desarrolla en este mismo libro me interesa para la fundamentación de algunos de mis argumentos en torno a las dinámicas de interacción socio-humana. Para el autor, en estas dinámicas se da la posibilidad de relacionar la idea de marginalización con las construcciones simbólico-afectivas, que a su vez generan realidades de subordinación y desplazamiento. La marginalización afectiva es una proyección psíquica que no responde a un mecanismo racional sino a los afectos y los miedos que se proyectan sobre el “otro” a quien se responsabiliza de los males de la sociedad. Desde este punto de vista las marginalidades afectivas “are mechanisms of subjectification characterized by the condition of ‘carrying a burden’. This predicament may origin by virtue of interiorization or by force of incrimination, or by both” (14). Teniendo en cuenta que ya no hay colonias a partir del siglo XIX, ni sujetos históricos que cumplan la función que cumplieron en el pasado como sujetos enemigos de lo moderno, el sistema hegemónico necesita establecer nuevos “enemigos” (mendigos, drogadictos, prostitutas, etc.). Es decir, el orden hegemónico declara quiénes son los sujetos abyectos y los culpabiliza. Es el principio del chivo expiatorio aplicable según la conveniencia. De esta manera, reconocemos en diferentes registros al mismo tiempo aquellos sujetos que cargan con la culpabilidad impuesta. El proceso de identificación de la marginalización afectiva es flexible y multifacético, no lineal y menos determinista que el de la

marginalización socio-económica. Es una forma de observar los “fantasmas” que laten en entornos de neocolonialidad. Las películas *Bolivia* y *La zona* muestran casos excesivos de marginalización afectiva. En ambas películas el sujeto victimizado muere de forma violenta.

## **2.6 Entre “colonialismo” y “colonialidad (Aníbal Quijano y Santiago Castro Gómez)**

Dentro de los estudios postcoloniales latinoamericanos, los postulados del sociólogo peruano Aníbal Quijano me interesan en el desarrollo de argumentos que evidencien las huellas en la megaciudad de experiencias pretéritas de opresión y trauma. Quijano define y establece la diferencia entre los patrones de poder asociados con la colonización en el Nuevo Mundo y los patrones de “colonialidad” que insisten hoy en mantenerse vigentes. El colonialismo se refiere a las estructuras de dominación / explotación política de producción y de trabajo que permiten someter a un pueblo respecto de otro, pero que no siempre implican relaciones racistas de poder. La “colonialidad” se refiere al patrón de poder que emerge del colonialismo y que se expresa en estructuras de dominación en torno al trabajo, al conocimiento, a la autoridad y a las relaciones intersubjetivas, y que se sostiene a partir de la condición racial del sujeto . Para el sociólogo peruano, la condición de “colonialidad” es posible al ser ésta constitutiva del patrón mundial de poder capitalista, el cual “se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas de la existencia social y cotidiana a escala societal” (342).

Quijano realiza un recorrido que toca todos los procesos de colonización y consecuentes estados de colonialidad-modernidad (como acontecimientos simultáneos) desde el inicio de España como imperio y su influencia en el Nuevo Mundo, pasando por los cambios que se

llevaron a cabo en el siglo XIX después de las independencias, todo esto dentro de una percepción de la totalidad mundial del poder capitalista. La idea de “colonialidad de poder”<sup>15</sup>, con la cual Quijano plantea que la clasificación según razas nace después del descubrimiento de América<sup>16</sup>, es de interés especial para este trabajo. Si a partir de la conquista se establecieron diferencias entre conquistadores y conquistados, con el tiempo estas diferencias se fueron “naturalizando” y determinando la ubicación social del sujeto dentro de los parámetros de la sociedad capitalista.

Dentro del cine latinoamericano actual, las películas *La teta asustada* y *Bolivia*, incluidas en este trabajo, ponen el acento en impases de violencia gratuita que apuntan, por un lado, a “naturalizar” la diferencia respecto de la raza y por otro, a perpetuar la condición de subalternización y explotación del sujeto. Dicha violencia se remite tanto al pasado colonial como al momento presente. Un ejemplo concreto de lo anterior en *La teta asustada* es el momento en el cual Fausta, la protagonista del filme, corta con unas tijeras la raíz de la papa que ella misma ha insertado en su vagina para protegerse de una posible violación. Este es uno de los momentos más impactantes de la película en los cuales el pasado traumático (las violaciones de mujeres durante la guerra del terrorismo en el Perú), se contrarresta en el presente mediante un gesto desconcertante de protección extrema del cuerpo. Por su parte, la película *Bolivia* remite claramente a la persistencia en el presente del segregacionismo de acuerdo al concepto remoto de “civilización y barbarie”.

---

<sup>15</sup> Las propuestas de Quijano en torno al concepto de “colonialidad de poder” se encuentran sobre todo en sus textos “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” publicado en *Perú indígena*; “América Latina en la economía mundial” publicado en *Problemas del desarrollo*; y en “Americanity as a Concept of the Americas in the Modern World System” publicado en *International Journal of Social Sciences*.

<sup>16</sup> Uno de los aportes de Enrique Dussel que recogerá Quijano es haber rastreado las formas de dominación hasta la conquista de América y no sólo hasta la llamada “segunda modernidad”, que es de donde parten los análisis que propone la teoría postcolonial occidental.

En dialogo con el trabajo de Aníbal Quijano al colombiano Santiago Castro Gómez se suma a esta lista de pensadores, teóricos y críticos que conforman las categorías que se originan en Latinoamérica a fin de identificar los vínculos culturales, sociales e históricos entre el momento presente y tiempos pretéritos. Sus aportes al estudio de la cultura son importantes en el intento de analizar las características del régimen colonial y las consecuencias de éste en la sociedad actual. En su libro *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* (2005), Castro Gómez ubica su análisis de la cultura en el siglo XVIII en el virreinato de Nueva Granada. Castro Gómez utiliza la noción de “punto cero” para describir un *locus* neutral absoluto e irrefutable, desde el cual la clase dominante observa el mundo, a partir de las ideas de la Ilustración. Con base en este concepto Castro Gómez estudia los rasgos que conformaron el pensamiento de las elites criollas quienes controlaban el funcionamiento político, jurídico y cultural de la institución virreinal aferradas a la idea de pureza de sangre, la cual sirvió de estrategia para posicionarse y mantenerse en el poder. En la Nueva Granada, la clase dominante ejerce su poder a través de la ciencia, la legislación racial y las castas, legitimándose mediante el matrimonio —que conlleva a la fusión de apellidos— y que genera enriquecimiento económico. También se legitima mediante el acceso a exclusivas instituciones educativas y mediante la ubicación residencial en la ciudad, entre otras cosas.

Este tipo de mecanismos de exclusión, que con sus particularidades conforman la estructura virreinal, inicialmente mantienen el orden del virreinato y el poder del rey de España en las colonias y después de la Independencia son reproducidos por las elites criollas. A lo largo del siglo XIX y XX, los procesos de mestizaje racial que se inician desde la conquista, continúan paralelamente a la construcción de discursos que legitiman el poder hegemónico, al crecimiento de las ciudades y a los cambios en la política y en la economía. En medio de estos procesos

desordenados y desiguales, las viejas oligarquías virreinales (la derecha económica de hoy) buscan permanecer aferrados al poder en el lugar más alto de la pirámide social, subalternizando grupos humanos tachados de ignorantes e inferiores por su forma de pensar (educación) y ascendencia étnica.

Si las elites criollas desarrollaron taxonomías para clasificar a la población según el tipo de sangre mezclada y asignaron a cada mezcla oficios que consideraban correspondientes a su categoría racial, lo que me interesa resaltar es que estas imposiciones modelaron los espacios de trabajo, acceso a la cultura y residencia dentro de la ciudad cede de virreinato. Este tipo de categoría racial ahistórica se mantiene vigente hasta nuestros días. Los espacios ex-virreinales de hoy (Bogotá, Lima, México, Buenos Aires), se prefiguran, entonces, particularmente intensos y violentos; cargados de herencias sobre-estructuradas y jerarquías exclusivistas. El caos, la anarquía y la desmesura que caracterizan a las megaciudades contemporáneas, lo cual muestran repetidamente las películas *La sociedad del semáforo* y *Ciudad de Dios*, son algunas de las “respuestas” a las inamovibles estructuras de poder de la vieja oligarquía. Es importante resaltar (y esto lo muestran las películas *La zona* y *Bolivia*) que la violencia en las ciudades no solamente la ejercen los excluidos como respuesta al ordenamiento desigual (físico y jurídico) de la ciudad, sino que se practica también del lado de los excluyentes con el fin de reiterar una y otra vez su categoría adquirida. Variadas manifestaciones de violencia urbana dan cuenta del fracaso del locus neutral absoluto e irrefutable que Castro Gómez plantea en *La hybris del punto cero*.

La reiteración de los estamentos de poder iniciales se reproducen y imprimen en el inconsciente colectivo. No es gratuito entonces que ciertos textos filmicos que resaltan complejos estados de marginalidad y/o violencia estén ambientados precisamente en espacios urbanos ex-virreinales. La película *Bolivia* (2001), por ejemplo, refleja en su argumento la

permanencia de la idea fundacional de la sociedad argentina: la dicotomía civilización/barbarie, situándose ya no en términos de la relación pampa versus metrópoli, sino entre países colindantes. En esta película, el bárbaro es un joven boliviano que viene a trabajar a Buenos Aires, sede del ex-virreinato de Río de la Plata. Lo que se articula aquí es la forma en que la idea sarmientina se extiende como una metástasis ahistórica hacia nuevos territorios. Todo lo que está fuera del territorio argentino, presupone lo bárbaro y por lo tanto despreciable. Volviendo a los planteamientos de Quijano y Castro Gómez en torno a la taxonomía de razas y pureza de sangre, en *Bolivia*, para el sujeto blanco (originario de la ciudad de Buenos Aires), la raza es la condición que condena al “bárbaro” de toda posibilidad de sobrevivencia en el territorio considerado superior. De ahí que el trabajo que Freddy ha obtenido en un café de Buenos Aires sea el detonante de una guerra local que eventualmente desemboca en su brutal asesinato.

Se observará que las películas cuyas historias se llevan a cabo en sedes de exvirreinos —*La zona* (Ciudad de México), *La teta asustada* (Lima), *Bolivia* (Buenos Aires) y *La sociedad del semáforo* (Bogotá)— dan cuenta en sus argumentos de la persistencia en el tiempo de los rasgos diferenciadores y exclusivistas que insisten en mantenerse vigentes en el presente de la megaciudad latinoamericana.

## **2.7 La categoría de “sujeto migrante” (Antonio Cornejo Polar)**

Esta categoría planteada por crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar, servirá para estudiar los diferentes escenarios de emigración/migración que desarrollan las películas que conforman el capítulo 5 llamado “El lugar incierto de la diáspora: el espacio del ‘otro’ como objeto de necesidad, deseo o repulsión”. Cornejo Polar, —quien ha estudiado la función del personaje/concepto “sujeto migrante” dentro de la literatura, sobre todo a partir de la obra

arguediana— expresa que “migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno, las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentaria” (103). Su planteamiento acentúa la condición de memoria fragmentaria del sujeto que ha emigrado y que desea, desde el presente, reconstruir el pasado en ocasiones ya borroso como una especie de rompecabezas o realidad “trozada en geografías, historias y experiencias diversas” (104). Observamos en las películas *Paraíso Travel*, *La primera noche*, las cuales forman parte del capítulo 5, discursos inconsistentes y desorientados que revelan que el tránsito de un lugar a otro ha resultado en la disolución del sujeto, porque a lo largo de este tránsito triunfa el miedo y el infortunio por sobre la resistencia del sujeto.

### 3.0 CAPÍTULO 2

#### TRAUMA Y FIGURAS FANTASMAGÓRICAS DEL CUERPO LACERADO

La persona asustada camina a la vista, medio asustada, temeroso.  
A las personas que no conoce no se acerca, no le habla, ni conversa.  
A la vista no más su mirada hay que ver, sus ojos están grandes, como hueco,  
las cejas crecen demasiado, su piel es amarillenta, su cara también.  
No come, poquito come asustándose de cualquier cosa, siempre estando asustada.  
No se ríe nunca, no encuentra la alegría.

Comunero en *Reconociendo otros saberes (DEMUS)*

The film never shows the crimes committed [...] though the violence,  
rape and torture (the women) suffered inform every frame.  
By keeping them offscreen, Llosa underlines the fact that they are  
unspeakable crimes, not even talked about today –though their aftermath  
is still felt even after the women directly concerned have passed away.

Kimberly Theidon<sup>17</sup>

El libro *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004) de la antropóloga médica norteamericana Kimberly Theidon<sup>18</sup> fue la base para la escritura del guión de la película *La teta asustada* (Perú, 2009) de la directora peruana Claudia Llosa. En este estudio que habla de los sedimentos de la memoria traumática, Theidon compila una serie de testimonios de un grupo de mujeres campesinas e indígenas que fueron agredidas sexualmente durante un período de alta violencia política y crisis económica dentro del territorio peruano y cuyo momento más extremo data de la década de los años ochenta. Antes de entrar a

---

<sup>17</sup> Van Hoeij, Boyd. *variety.com* “The Milk of Sorrow” Feb. 14, 2009. Web.

<sup>18</sup> Theidon describe la “antropología médica” como una ciencia que estudia los sistemas de curación. “We look at questions regarding the body. In my case, I’m interested in trauma and traumatic memory and how people understand where memory sediments” (en Guillen).

analizar de qué manera Llosa interpreta cinematográficamente la esencia de estos testimonios, es preciso detallar los antecedentes que provocaron las acciones violentas contra las mujeres.

El conflicto armado interno que ocurrió en el Perú durante los años ochenta tiene como primer antecedente la Reforma agraria la cual data del período entre los años 1969 y 1975. Mediante esta reforma se intentaba instaurar un cambio estructural en las zonas rurales encaminado a lograr “la liquidación de la feudalidad en el Perú” (Mariátegui 29), o bien, la ruptura del viejo orden hegemónico y segregacionista relacionado con la tenencia de la tierra. Sin embargo, después de establecida la reforma, la autoridad terrateniente presente en las zonas rurales no fue reemplazada ni tampoco reconocida por el poder judicial o la policía nacional. Es por esto que el grupo revolucionario Sendero Luminoso pudo iniciar su expansión e implementar su presencia adoctrinando y controlando grandes espacios territoriales. Al principio el grupo guerrillero no impuso violencia sobre los campesinos. Sin embargo sus estrategias de guerra fueron cambiando con el tiempo y a lo largo de este proceso el Estado falló en su obligación de proteger a los miembros de las comunidades rurales de las nuevas acciones criminales que ahora también comenzaban a ser efectuadas por grupos organizados de autodefensa civil y por fracciones de las fuerzas armadas. *La comisión de la verdad y reconciliación (CVR)*<sup>19</sup> reveló públicamente en agosto de 2003 que tanto el grupo guerrillero como las fuerzas armadas realizaron ataques de violencia en las poblaciones rurales:

Si bien había una creciente crítica a la violencia indiscriminada de Sendero, también había cambios en la constelación de poder en el campo. Entraron las fuerzas armadas a comienzos del año 1983. Fue precisamente durante los años de

---

<sup>19</sup> La CVR fue una comisión peruana encargada de elaborar un informe completo sobre la violencia armada interna que se vivió en el Perú durante el periodo que abarca entre los años 1980 y 2000. Además de documentar las acciones terroristas, intentó averiguar las causas de una violencia que cobró sobre todo víctimas civiles. Se recogieron testimonios de 16.985 personas y también se organizaron veintiuna audiencias con las víctimas.

1983 y 1984 cuando la violencia alcanzó un nivel abrumador en las provincias de Huanta, La Mar, y Huamanga: en solo esos dos años hubo la misma cantidad de muertos que en todos los años restantes del ciclo de violencia en la región<sup>20</sup>.

(Theidon, *Entre prójimos* 31)

La violación sexual fue un delito altamente recurrente cometido sobre todo contra las mujeres. Hubo violaciones durante ocupaciones armadas de pueblos y veredas, también sucedían durante las búsquedas de familiares desaparecidos que los comuneros y comuneras realizaban, así como durante las detenciones que se practicaban por motivos desconocidos. Las violaciones también fueron frecuentes en el interior de las viviendas ubicadas cerca de las bases militares. Los cuerpos de las víctimas, en su mayoría mujeres quechua-hablantes de la zona andina, campesinas, pobres y en edad reproductiva<sup>21</sup>, fueron transformados en campos de batalla y trofeos de guerra, y así se fueron convirtiendo en “sitios históricos” portadores de memorias extremadamente traumáticas. La violación sexual utilizada como estrategia de guerra, generó dimensiones altísimas de trauma a nivel personal y de las comunidades. Los testimonios de las mujeres violentadas sexualmente revelan que el insoportable terror que se siente ha alterado y muchas veces envejecido sus cuerpos prematuramente. Una de sus máximas preocupaciones es que el miedo interno que las posee se transmita a sus hijos a través de la leche materna. Hablan del miedo concentrado en sus senos, de la leche de la rabia, de la leche del dolor.

---

<sup>20</sup> Ver reporte de la *comisión de la verdad y reconciliación* 2003: IV, 93

<sup>21</sup> La *Comisión de la verdad y reconciliación* establece que la gran mayoría de las mujeres eran “principalmente de Ayacucho (51%), analfabetas (43%) y jóvenes (el 48% tenía entre 10 y 30 años y el 8% eran niñas menores de 10 años). El porcentaje de mujeres solteras fue 32%” (*Reconociendo otros saberes* 66). Establece también que “el 83.46% de las violaciones sexuales fueron cometidas por agentes del Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). La CVR también documentó otras conductas de violencia sexual como desnudos forzados, abortos forzados, uniones forzadas, esclavitud sexual y embarazos forzados, aunque no incluye mayores datos estadísticos sobre ellos. Se reportaron 538 casos de violación sexual, 527 víctimas son mujeres y 11 son varones” (*Reconociendo otros saberes* 87).

“La teta asustada” fue el término acuñado por Theidon durante su ardua investigación acerca de estos crímenes para establecer una teoría sobre la violencia de la memoria en tanto realidad fenomenológica. El término “la teta asustada” se relaciona directamente con lo descrito hasta ahora: la violencia sexual y la consecuente transmisión al recién nacido de las memorias tóxicas, del sufrimiento y del susto de la madre, a través de su leche y de su sangre. Theidon explica: “in Quechua the term *mancharisqa ñuñu* – *mancharisqa* is susto or fear, and *ñuñu* is breast or milk depending upon the context and/or suffix” (en Guillen). En cuanto al nombre (La teta asustada) de ésta que se considera una enfermedad, la antropóloga menciona que dentro del rigor de su investigación, para ella era fundamental encontrar un término que contuviera el doble significado de la expresión quechua: “both the woman herself who feels the fear and [the transmission of the] fear via breastmilk to her baby. I translated the original quechua as ‘la teta asustada’” (en Guillen).

El origen de este término, el cual da el nombre al segundo largometraje de Llosa, esclarece la razón de su utilización en el filme y al mismo tiempo permite rebatir la recurrente crítica en torno a lo aparentemente inadecuado o efectista del nombre. El desconocimiento del origen del término condujo a cierta crítica a interpretar esta película como una nueva forma de desmitificación y/o desvaloración de la cultura andina por parte de la directora peruana, afirmando que esto ya había sucedido antes con su anterior película *Madeinusa* (2006). Sin embargo, la directa relación que se puede observar entre el argumento de la película y los testimonios compilados por Theidon en *Entre prójimos*, además de otros documentos que relatan los hechos históricos, da coherencia al nombre y también da validez al texto filmico en su función de documento político. Considerando que la película de Llosa dialoga con la realidad de la guerra en el Perú, bien sea directa o metafóricamente, las observaciones presentes en este

análisis se tratarán asociativamente entre la historia ficcional que narra la película y los testimonios de los sucesos ocurridos.

La matanza de Lloqlllepampa, ocurrida el 14 de agosto de 1985, sentó las bases para el desarrollo del guión y de la interpretación filmica de este acontecimiento histórico que generó traumas profundos a nivel individual y colectivo. Al tiempo de la matanza de Lloqlllepampa varias mujeres estaban embarazadas y algunas próximas a dar a luz. Ciertos testimonios coinciden en señalar que algunos de los niños que nacieron en esa época son ahora jóvenes “dañados”, víctimas de problemas físicos y/o mentales. A través del personaje de Fausta, la protagonista de la película, Llosa reinterpreta esta experiencia traumática hasta ahora mencionada.

En *off* y sobre la pantalla en negro una voz de mujer cantando en quechua da inicio a esta película que desde la primera toma ubica al espectador en un universo “otro” donde la tradición oral es una forma esencial de expresión y comunicación. Quien habla, describe a través del canto la violación de la cual fue víctima y la angustia que le produce el haber transmitido el insoportable terror que sintió a su hija, quien en el momento de la violación se encontraba en su vientre. La madre de la niña mencionada expresa su pena de la siguiente manera:

A esta mujer que les canta, esa noche la agarraron, la violaron, no les dio pena de mi hija no nacida. No les dio vergüenza. Esa noche me agarraron, me violaron con su pene y con su mano y no les dio pena que mi hija les viera desde adentro.

(Traducción del quechua al español)

La mujer menciona además que la obligaron a “comerse” el pene de su esposo “adobado” con pólvora mientras ella imploraba que la mataran junto con su marido. Momentos después la cámara nos muestra a la persona que canta, una mujer indígena ya entrada en años, quien tendida

en su lecho (de muerte) narra tristemente su tragedia. La presencia de esta mujer en la pantalla, su expresión de dolor y su rostro ajado y viejo (o más bien envejecido), es una forma de representar e intensificar filmicamente las consecuencias físicas y psicológicas de las violaciones de mujeres durante la guerra. Theidon explica que,

para entender a las madres —quienes nos dijeron que no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su temor y sus memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su “leche de rabia y preocupación”— es necesario comprender una experiencia culturalmente informada del cuerpo [...]. Cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social. (*Entre prójimos* 50)

Un primer plano que deja ver los detalles del rostro de esta mujer indígena, sugiere una dolencia no solamente física sino psicológica; un estado alterado que “habita” ese frágil y deteriorado cuerpo. La madre de Fausta muere súbitamente mientras ésta la cuida e intenta animarla. Este hecho sienta las bases para el desarrollo del argumento de la película. A partir de este momento será vital para Fausta encontrar la manera de enterrar dignamente a su madre, lo cual implica llevar su cadáver embalsamado al pueblo de donde se vieron obligados a partir por causa de la guerra. Con el fin de reunir el dinero para cubrir los costos del viaje, Fausta entra a trabajar como empleada doméstica en la casa de Aída, una pianista de la clase alta. Todos los elementos que componen la estructura de vida de Aída son importantes dentro del argumento de la película y resaltan el privilegio de clase y la idea de “superioridad natural”. La historia fluctuará entonces entre el diario vivir de Fausta con su familia en un humilde asentamiento liminal de Lima y su convivencia con Aída en su elegante mansión. En medio de esto surgen toda una serie de tensiones asociadas con las consecuencias de la violencia sexual y la marginalidad

del sujeto desplazado del campo a la ciudad, lo anterior dentro de un panorama de yuxtaposición epistemológica: el pasado premoderno indígena y rural, y el momento presente, ciertamente incompleto y desequilibrado. Es importante mencionar que la película da cuenta de una gran paradoja: la planta de la papa, un producto con atributos medicinales dentro de la cultura andina, se presenta como símbolo de reparación y al mismo tiempo como un producto a través del cual se perpetúa el trauma.

La escena que retrata la muerte de la madre de Fausta es de gran importancia sobre todo en términos del poder evocador de la imagen. La ambientación y composición de los encuadres hace referencia directamente a la historia que aquí se narra. Al tiempo que vemos por primera vez al personaje de Fausta —una joven indígena de aproximadamente veinticuatro años de edad, quien perpleja observa a su madre recién fallecida—, a través de la ventana que vemos al fondo de la imagen, se observan las inacabadas edificaciones de ladrillo que forman parte de este humilde asentamiento. Dichas edificaciones dan cuenta de una simultaneidad problemática entendible como un proyecto a futuro que antes de consolidarse es ya una ruina. La ruina, como metáfora es, entonces, un punto de partida esencial que introduce los temas con los cuales esta película confronta al espectador. La toma mencionada, que dibuja la figura de Fausta en primer plano y las inacabadas edificaciones al fondo, es la primera metáfora visual con la cual la película descubre y “lee” las huellas de acontecimientos pretéritos, subrayando así la condición actual del sujeto traumatado. Respecto de esto último es preciso mencionar que la historia que se narra aquí sucede en el año 2009; si Fausta tiene aproximadamente veinticuatro años de edad, esto significa que nació durante los años de extrema violencia en el territorio rural del Perú, particularmente durante el tiempo de la matanza de Lloqlllepampa. De aceptar la fidelidad del argumento de la película respecto de los testimonios de las madres afectadas, se ha de entender que Fausta ha

heredado la enfermedad que da el nombre a la película, hecho que la condena a permanecer taciturna y aterrorizada al mismo tiempo.

Otra toma de gran importancia por su significado metafórico filmada en esta misma habitación, revela nuevamente la estrecha correspondencia aquí presente entre la ficción y el hecho histórico. En un momento dado Fausta se encuentra recostada al lado de su madre muerta y mientras acaricia su cabeza con delicadeza se da cuenta de que el cabello de su madre se ha comenzado a desprender de raíz. Fausta sorprendida, toma con delicadeza unas hebras del cabello muerto y se acerca a la ventana de la habitación. La cámara enfoca su brazo extendido y la mano que sostiene las largas y canosas hebras. Su mano debilitada, que también parece muerta, lentamente va soltando las hebras las cuales desaparecen al contacto con el viento. Esta es una de tantas sugestivas imágenes que aluden metafóricamente a la realidad que Kimberly Theidon documenta. En particular, esta imagen se corresponde con los testimonios de las mujeres de la población de Hualla quienes cuentan que allí se encontraba una base militar “donde llevaron a mujeres de las comunidades vecinas para violarlas, devolviéndolas con el cabello cortado como una marca de lo que había pasado” (Theidon, *Entre prójimos* 121).

Por un lado, esta toma intensifica la fragilidad del cuerpo traumado a través del lánguido y debilitado brazo de Fausta. Por otro lado, a lo largo de la película, el deterioro del cuerpo físico y la azarosa angustia del trauma interior se hace evidente cada vez que la joven indígena sangra por la nariz. Por su parte, durante su visita a un médico de Lima, se nos revela otro detalle esta vez desconcertante. Fausta tiene un tubérculo inserto en su vagina. Aparte de la preocupación que causa al médico este descubrimiento, el diálogo entre Lúcido y el médico pone de manifiesto la discordancia epistemológica entre el mundo occidental y el universo rural campesino/indígena:

LUCIDO. Con el terrorismo nació Fausta y su madre le transmitió el miedo a través de la leche. “La teta asustada”, así le dicen a los que nacen así, como ella, sin alma.

MEDICO. Yo me refería a que si usted estaba enterado de que su sobrina tiene una papa en la vagina.

LUCIDO. No, eso no. Se le debe haber metido solita. A veces hay mucha comida en la casa. Ella sangra por la enfermedad, doctor, por la teta asustada, nada de papas.

Después de la visita al médico, ya en camino de vuelta a casa, Fausta le habla a su tío con determinación: “Tío, ese doctor no sabe nada. Y usted tiene que respetarme”. Este comentario sobrepasa la exigencia de respeto a su excéntrica medida de protección y alude sobre todo al fuerte lazo afectivo que une a la joven con su fallecida madre en tanto víctimas de un trauma que comparten. La interpretación médica no encuentra punto de contacto con la visión de la joven indígena. Lo que para el médico es un síntoma de un tipo de desbalance psicológico, para Fausta es, por un lado, un símbolo de protección, y por otro, una suerte de “escudo de guerra” que ella utiliza para martirizar su cuerpo, para impedir el olvido y para obligarse a testimoniar con su cuerpo enfermo, más que los síntomas de una enfermedad física y/o mental, una condición que sobrepasa la individualidad y que se ubica en el espacio de la colectividad como testimonio de un acontecimiento real. Así lo expresa Fausta a través del canto: “Yo lo viví todo desde tu vientre. Lo que te hicieron, sentí el desgarró. Por eso ahora llevo esto como un escudo de guerra, como un tapón, porque solo el asco detiene a los asquerosos” (*La teta asustada*).

En correspondencia con las observaciones de Walter Benjamin en torno a las superficies urbanas, la película sugiere que las memorias se sedimentan en las fachadas arquitectónicas y en

el cuerpo del sujeto. Para Theidon, el cuerpo, que contiene todo tipo de memorias del pasado, es un sitio y la mismo tiempo un proceso histórico. Es así como el cuerpo es el agente narrativo del trauma, o como lo describe Pierre Bourdieu, es el “operador” analógico que absorbe las metáforas de los espacios en los cuales nos movemos. Es por esto que contiene las experiencias acumuladas a lo largo de la vida.

El miedo que se ha apoderado física y mentalmente de Fausta, aparte de manifestarse a través de la sangre que brota de su nariz y que ella intenta detener cantando “cosas bonitas para esconder nuestro miedo [...] para disimular nuestro miedo”, también se manifiesta a través de sus largos lapsos de silencio. Así, el silencio constituye uno de los aspectos esenciales de esta interpretación filmica del trauma. Fausta permanece silenciosa la mayor parte del tiempo como rememorando el comportamiento que las mujeres violentadas sexualmente durante el conflicto armado adquirieron por temor a maltratos psicológicos asociados con estigmas de culpabilidad. Por encontrarse enfrentadas a un sistema que las revictimiza, que desconfía de su palabra y que cuestiona su comportamiento sexual, la mayoría de las mujeres que fueron sexualmente violentadas han permanecido en silencio internalizando y canalizando el trauma de diferentes maneras.

Carlos Martín Beristain, autor de *Violencia, apoyo a las víctimas y reconstrucción social* (2000) argumenta que después de este tipo de tragedia de guerra la mujer pierde totalmente confianza en el entorno (cualquiera que éste sea), en los miembros de la comunidad y su sentido de seguridad se resquebraja del todo. Se trata del incremento colectivo de estrés postraumático (PTSD)<sup>22</sup> con las siguientes características: un contundente asalto a los sentidos que conduce al

---

<sup>22</sup> “Hay varias maneras de acercarse a las secuelas de un conflicto armado. El discurso del trauma y la diagnosis psiquiátrica del estrés pos-traumático (PTSD) han logrado jugar un papel prominente en los conceptos médicos y humanitarios del sufrimiento. La diagnosis fue incluida por primera vez en el catálogo oficial Norteamericano de los trastornos psiquiátricos en 1980 con referencia específica a los veteranos Americanos de la guerra en Vietnam. A lo

cuerpo a cargarse de una profunda sensación de tristeza ocasionando su envejecimiento prematuro. Respecto de lo anterior, la escena de la película en la cual aparecen Fausta y su “anciana” madre sugiere dos posibles interpretaciones, ambas relacionadas con el estrés postraumático. Si bien los signos de envejecimiento del cuerpo de la madre respecto de la juventud de la hija indican que la violación pudo haber ocurrido siendo la madre una mujer mayor, es bastante probable que Llosa, fiel a los testimonios de las mujeres violadas, haya querido acentuar, mediante el envejecimiento prematuro del cuerpo, el fenómeno físico de estrés postraumático asociado con la permanencia del trauma en el cuerpo. De una u otra manera, cada uno de los pliegues de la ajada y envejecida piel de la madre de Fausta que revela la cámara, son sin duda referencias visuales de este trauma sedimentado, el cual termina por precipitar su muerte.

El silencio de las mujeres violentadas sexualmente —a quienes Fausta y su madre representan en la película— es también afín al intento de proteger una cultura premoderna que no encuentra equivalentes dentro del sistema oficial del país. Para los miembros de las comunidades indígenas la salud no se reduce a la corporalidad. Los aspectos físico, mental y social pertenecen a una misma unidad. Existe un equilibrio entre el orden y el desorden en la constitución del ser; un balance dinámico y variable, siempre fluctuando entre sentimientos de alegría, tristeza, dolor, etc. También existe una relación balanceada entre la alimentación y los estados emocionales. *Allin Kausay* es el término quechua que remite al balance entre los diferentes elementos, a la salud mental o “buen vivir”, esto es, al equilibrio entre los pensamientos, los sentimientos, el trabajo, la naturaleza, las divinidades, etc. Por su parte,

---

largo de las últimas tres décadas el alcance de la aplicación de la diagnosis se ha extendido dramáticamente, y el concepto de la memoria traumática se ha convertido en el marco principal por acercarse a las secuelas subjetivas de la guerra” (Theidon, *Praxis* 1).

el *llaki* son los sentimientos de tristeza o pena, *manchay* es el susto o miedo, y rabia o cólera es *piñay*. [...] Al corazón llegan los pensamientos o recuerdos penosos, los *llakis*, donde son cargados con afecto; estos “pensamientos emocionales” borran la distinción entre las facultades intelectuales y las afectivas. Es así que llenan el corazón, surgen del corazón, llenan el cuerpo y las personas se convierten en pena. “Eres pura pena”, así nos lo expresa un comunero: “Cuando no se cura bien, se queda en el cuerpo, la mente, y ya se tiene pensamiento de diferentes cosas. Sea cuando no se cura a tiempo, cuando no se cura bien, ya tienen una debilidad en la mente o en el corazón, más que todo lo de la mente sale del corazón”. (*Reconociendo otros saberes* 38)

En diálogo con los postulados de Benjamin en torno al significado de los elementos que conforman la superficie del espacio urbano (edificaciones, fachadas y todo tipo de superficies arquitectónicas), en *La teta asustada* el espacio geográfico es determinante en la representación, por un lado, de la marginalidad urbana, y por otro, de todo tipo de figuras fantasmagóricas relacionadas con traumas y afectos ocultos, bien sea de la clase aristocrática o de los oprimidos. Gran parte de las escenas que describen el transitar de Fausta por las calles y avenidas de Lima dan cuenta de la precariedad de los espacios que habita el sector marginal de la sociedad. A medida que avanza esta historia observamos amplios tramos de edificaciones inacabadas que se extienden indefinidamente. El camino que comienza en los difusos límites de Lima y que llega hasta el caserío suburbano donde vive Fausta con su familia, evidencia el fracaso de un proyecto modernizador que en la realidad no llega a ser más que una ruina.

Se podría decir que, más que un proyecto de planeación fallido, vemos aquí la invisibilización de grupos marginales (en este caso de comunidades indígenas), una forma de

discriminación que poco a poco ha variado a lo largo de la historia de América Latina. Las afueras de Lima se presentan como una serie de conjuntos de humildes viviendas a medio construir en una zona arenosa, desolada y desértica, en la cual esporádicamente brotan escuálidos matorrales, como símbolos de un anterior ambiente natural que intenta reemerger por entre las grietas del asfalto. Para llegar al caserío se deben escalar los peldaños de la que parece una interminable escalera, que a manera de objeto impertinente, extraño y casi metafísico, se encuentra en medio de una árida y empinada colina. La extrañeza que nos produce este objeto la provoca una particular composición de la imagen, que busca contrastar la belleza estética del filme, con las tensiones que forman parte del diario vivir en medio de la marginalidad. Planos generales cuidadosamente elaborados y balanceados transmiten precisamente lo contrario, el total desbalance y cierta sensación de cercanía con la muerte, la cual sugiere este terreno baldío y gris, y la necesidad de aferrarse a la vida, que sugieren los vibrantes colores de las prendas de vestir de quienes suben lentamente por la extensísima escalera. Esta cinematografía altamente poética y metafórica permite ver, entonces, una armonía contradictoria que abraza la desolación del ambiente y la del sujeto que lo habita; un equilibrio y al mismo tiempo un desequilibrio de orden poético entre la muerte y la vida.

Nuevamente la imagen cinematográfica entra en diálogo directo con la historia de la guerra interna de los años ochenta en el Perú. Gran parte de la investigación registrada en el libro *Reconociendo otros saberes: Salud mental comunitaria, justicia y reparación*, explica que los ambientes urbanos excesivamente áridos y carentes de naturaleza, obstaculizan la recuperación psicofísica de las víctimas de la guerra. Por su parte, las mujeres afectadas por la violencia en el campo aseguran que una de las terapias que mayormente contribuye a su recuperación involucra largos paseos por colinas y cerros naturales, y el diálogo entre pares mientras pastean los

animales. Llosa enfatiza la escasez de espacios naturales mediante efectos de dilatación del tiempo filmico. Planos generales y lentos movimientos de cámara acentúan el tortuoso acaecer del sujeto marginalizado y abandonado a su suerte dentro de un desnaturalizado espacio liminal urbano. Es así como el espectador es testigo de la inhóspita atmósfera de esta zona en la cual, no sin dificultad, los miembros de la familia de Fausta han establecido lo que se podría llamar una versión extremadamente precaria de comunidad. Además de las muchas edificaciones inacabadas, construidas con residuos de ladrillo, que caracterizan el barrio marginal en el cual vive Fausta con su familia, la imagen presenta al espectador una serie de calles despavimentadas y angostos caminos de arena por los cuales Fausta, siempre asustada y solitaria, camina muy cerca de las paredes convencida de que “tienes que caminar así, pegado a las paredes. Si no, te agarran las almas y te matan. Mi hermano se murió así, enflaquecido como una calavera” (*La teta asustada*).

Los demás integrantes de la familia de Fausta afrontan el desplazamiento forzado, la pérdida de su hogar en el campo y los estragos de la guerra, de manera radicalmente opuesta a Fausta, intentando reafirmarse en la idea de su futuro como un futuro esperanzador. Su proceder dentro de la película se corresponde con la manera cómo en la realidad,

los niños y las niñas —o los adultos en ritos de pasaje como el matrimonio— aprenden y tienen presente la importancia del intercambio de las relaciones sociales. [...] En lugar de un yo cuya madurez se mide de acuerdo con su grado de separación de los demás, es la solidaridad y la interconexión las que son valoradas. Y, significativamente, esta solidaridad y convivencia requieren un esfuerzo continuo. (Theidon *Entre prójimos* 63)

Resulta interesante que este modo de enfrentar la tragedia devengue una ilusión que parte con la fabricación de un universo hiperbólico y fantástico saturado de goces pasajeros. Habiendo trasladado su hogar en provincia a un espacio conurbano de Lima, la familia de Fausta ha desarrollado una nueva forma de vida. Entre todos suelen participar del negocio de Lúcido que consiste en la promoción y realización de rituales y fiestas matrimoniales. El árido patio de la casa, rodeado de inacabados muros de ladrillo y cemento, ha sido transformado en un conglomerado paradisíaco repleto de objetos asombrosos y “mágicos” (como diría Benjamin), donde se despliegan objetos, atuendos de moda y trajes de novia recargados de ornamentos. Una extraordinaria estética *kitsch* invade este espacio árido y al tiempo saturado de colores. Mientras los niños juegan en un improvisado hoyo cavado en la tierra que hace las veces de pileta, los adultos toman el sol en traje de baño en medio de juegos, de parasoles multicolor, acompañados de animada música local.

Durante una de las bodas colectivas, varias novias vestidas con pomposos trajes blancos sueñan con ser las “princesas” de un mundo extraordinario. Sus fantasías las complementan los objetos que se encuentran dispuestos allí. Una larga alfombra roja bordeada de flores, que cubre parcialmente la aridez del terreno, marca el camino que han de recorrer los familiares de las parejas de novios. Mientras se desplazan bailando al compás de la música a lo largo de esta larga alfombra, los invitados exhiben todo tipo de regalos para las parejas de homenajeados: muebles, cómodas, una cama, un gran espejo, una mesa de plancha, asientos, y objetos de decoración, etc. Una escalera de color rosado construida a la manera de un pedestal, es la tarima en la cual la futura esposa desplegará su protagonismo. Dentro de este universo fantasmagórico creado en medio de la marginalidad, Fausta, luciendo un traje color celeste, camina triste y taciturna como una “cenicienta” que no logra evadir el trauma que la consume. La belleza física de Fausta

que resalta su brillante traje azul celeste, contrasta tajantemente con la profunda pena que expresa su mirada.

Durante los preparativos matrimoniales, la planta de la papa aparece nuevamente como una figura sagrada. Durante estos eventos la novia debe extraer la corteza de una papa, generalmente “dura, nudosa y difícil de pelar”, escogida especialmente para este ritual que se realiza días antes del matrimonio. El hecho de pelar la papa manteniendo la corteza intacta como una unidad, significa que así será la vida de los enamorados, como lo expresa Lúcido, “una vida larga, llena de amor y esperanza”. Una escena particular retrata este ritual y al mismo tiempo sirve para intensificar la gran contradicción que significa la planta de papa como símbolo, dentro del argumento de la película. La corteza entera de una papa pelada por una de las novias comprometidas en matrimonio cae al suelo exactamente en medio de sus pies. Esta escena se corresponde de manera discordante con una de las escenas más impactantes de la película (detallada más adelante) en la cual Fausta con unas tijeras corta un trozo del tubérculo que sobresale de su vagina, el cual también cae al suelo cerca de sus dos pies, pero esta vez no como el símbolo de un futuro prometedor sino, al contrario, como el símbolo físico del trauma. Esta correspondencia simbólica, conecta la utopía que sería lograr una vida amable en medio de la marginalidad, con la perniciosa huella que ha dejado la violencia en el cuerpo psíquico del sujeto. Ambas son proyecciones mentales que se canalizan a través de la papa, esta planta de gran importancia en la cultura andina.

Las fiestas y celebraciones mencionadas más arriba son también formas de ocultar e incluso olvidar la tragedia sucedida en el campo. Las mujeres violadas durante el conflicto armado expresan repetidamente que el olvido, cuando se logra, es otra forma de enfrentar los problemas de salud mental que han perjudicado a su comunidad. Sin embargo Fausta, quien

representa en la película a los hijos que cargan con el trauma de dichas violaciones, se resiste a olvidar. Su actitud evidencia la necesidad contradictoria de llevar en su cuerpo y en su espíritu el trauma de su madre. La vida alegre y esperanzadora que esta familia intenta crear palidece ante la presencia de esta joven indígena. Los saberes previos están marcados en su mirada y en cada una de sus acciones. Mientras los demás buscan olvidar Fausta deambula marcando una temporalidad *otra*, testimoniando que “la historia que vivió la comunidad en su totalidad todavía está presente en la población. Esta historia reciente nos devuelve el temor y la desconfianza existente en la comunidad frente a la presencia de extraños y el terror a que la historia de violencia se repita” (*Reconociendo otros saberes* 51). Esta cita establece una correspondencia no solamente entre el presente (año 2009) y el violento período de los años ochenta, sino que alude a un tiempo aún más lejano de la historia del Perú. La guerra en los años ochenta reproduce la honda herida aún no cicatrizada que produjo la violencia perpetuada a lo largo de la conquista del territorio peruano durante los siglos XVI y XVII.

Aparte de las celebraciones matrimoniales las cuales constituyen un aspecto fundamental dentro del argumento de *La teta asustada*, otro cúmulo de figuras fantasmagóricas que también “disfrazan” o al menos disimulan las condiciones de marginalidad urbana, provienen de los objetos exhibidos en los estantes que componen un mercado popular ubicado en medio de un barrio Lima. Este mercado se encuentra saturado de todo tipo de mercancía barata y de objetos que hacen las veces de fetiches encantadores: alimentos, golosinas caseras de variados colores, utensilios de cocina, cremas, lociones, adornos, juguetes para niños, etc. En este lugar los familiares de Fausta compran los objetos de decoración y accesorios que necesitan para organizar matrimonios: sorpresas, confites, coloridos pasteles, figuritas de dulce, etc. Vibra allí un ambiente de comercio callejero, de tumultos de gente y de música.

Este mercado popular colinda con el barrio de clase alta donde se encuentra ubicada la mansión de Aída para quien Fausta trabajará de empleada doméstica. Desde esta perspectiva, el mercado es un espacio de frontera que divide dos universos opuestos e incompatibles. Un eje divisorio todavía más contundente es el alto muro que separa y protege la elegante mansión de Aída del espacio público que transitan las masas urbanas. La amenaza que para el sujeto burgués significan los “otros”, se intensifica en la película mediante este monumental muro que protege la casa de Aída. El miedo está asociado con cierta paranoia en torno al “otro” que el ama de llaves de la casa describe como el temor a que “los delincuentes de la calle ‘desocupen’ la casa”. Pronto se verá cómo, al otro lado de este muro dentro de la elegante mansión, Fausta se enfrenta con las abismales diferencias sociales que existen en su país. Al comenzar a trabajar en la casa de Aída con el fin de reunir el dinero necesario para transportar el cadáver embalsamado de su difunta madre al pueblo del cual fueron obligados a partir, Fausta recibe sobre su cuerpo el peso de la discriminación social y racial perpetuada a través del tiempo, la cual quizás Fausta, ante su condición distanciada del mundo, no había hasta ahora afrontado de manera tan tajante.

Dentro del hogar de Aída se reproducen claramente ciertas costumbres esclavistas de las cuales Fausta será una víctima. Por ejemplo, antes que a la joven indígena le sea permitido presentarse frente a su empleadora, su cuerpo debe ser inspeccionado, como se haría con un objeto o animal exhibido en una venta o subasta. El ama de llaves revisa con detenimiento el cuerpo de Fausta —encías, dientes, orejas, cuello, manos y uñas— mientras le explica detalladamente las reglas que debe seguir, enfatizando los únicos momentos en los cuales la joven puede aparecerse ante a su empleadora. Las condiciones mencionadas sugieren que dentro de este espacio desconocido, a la densidad del trauma heredado por Fausta, se sumará

el peso de una tradición de discriminación que se retrata en esta película como si se observara a través de un lente de aumento.

Dentro de la casa de Aída la papa aparece como un objeto desconcertante y contradictorio. En la habitación que le ha sido asignada a la empleada doméstica transcurre un suceso de especial importancia asociado con los registros psicoafectivos presentes en esta película. Encontrándose encerrada en esta habitación, en un momento dado Fausta comienza a cantar mientras levanta su falda para, con unas tijeras, intentar cortar una ramificación del tubérculo que habiendo crecido demasiado sobresale de su vagina. En segunda persona, como dirigiéndose a un “yo” traumatado (el “yo” de las mujeres violentadas sexualmente durante la guerra) canta en español: “Te has corrido del susto y tu alma se ha perdido paloma”, y seguidamente en quechua “durante la guerra tu madre te dio a luz, tal vez con miedo tu madre te parió”.

El tubérculo que Fausta ha insertado en su vagina es un objeto dialéctico (referencio aquí la imagen dialéctica benjaminiana) que, por un lado, ejerce sobre Fausta un efecto placebo colmado de los referentes afectivos necesarios para alivianar su pena, al menos un poco, y por otro, no es más que un símbolo de falsa protección, nuevamente una figura fantasmagórica, aunque esta vez bastante engañosa y además poco propicia para conservar la salud de este organismo tan debilitado. Este crudo y desgarrador acto se traduce en una imagen cinematográfica altamente provocadora. El corte de la parte sobresaliente del tubérculo con las afiladas tijeras, abre paso a una doble lectura simbólica del acto violento implicado aquí: la inserción de una peligrosa y punzante daga en la herida ya abierta se efectúa no solamente en el cuerpo traumatado que muestra la pantalla, sino en el cuerpo colectivo en tanto sitio histórico. Es

así como esta imagen pone en cuestión lo cotidiano y resalta lo subjetivo traumatado, ejercicio de yuxtaposición que a su vez tiene una función altamente crítica.

De igual manera, otros acontecimientos de orden simbólico-afectivo suceden dentro de la mansión de Aída. A medida que Fausta se desplaza tímidamente por las diferentes habitaciones, el espectador va descubriendo los objetos que se hallan allí, los cuales contrastan ampliamente con las baratijas del mercado popular que colinda con la casa de esta mujer. Huellas afectivas de un pasado aristocrático aparecen en cada uno de los espacios que conforman el interior de esta exuberante mansión. Este escenario contrastivo permite hacer referencia nuevamente a la noción de fantasmagoría que propone Benjamin y a las consecuencias en el momento actual del fallido proyecto modernizador que propone Ángel Rama. Vemos aquí dimensionadas estéticamente construcciones de fantasía muy propias del modo de vida del coleccionista burgués. Coleccionar artefactos de otro momento histórico es una manera de aferrarse a reliquias del pasado.

En términos generales, el coleccionista intenta restituir un momento histórico de gloria dentro del espacio que habita. En torno a este tipo de comportamiento muy propio de la clase burguesa apunta Benjamin: "The true method of making things present is to represent them in our space (not represent ourselves in their space). The collector does just this [...] We don't displace our being into theirs; they step into our lifes"<sup>23</sup> (H2, 3). En *La teta asustada* todos los objetos, tanto de uso como exclusivamente decorativos que se hallan en el interior de esta mansión, están dispuestos como suelen colocarse en los museos de antigüedades. Para su dueña estos objetos son valiosísimas reliquias que para la aristocracia (hago referencia aquí al siglo XIX en América

---

<sup>23</sup> Respecto del período Biedermeier, Benjamin apunta que una de las características es "la manía por coleccionar tazas y salseras". "Parents, children, friends, relatives, superiors, and subordinates make their feelings known through cups and saucers. The cup is the preferred gift, the most popular kind of knickknack for a room. Just as Friedrich Wilhelm III filled his study with pyramids of porcelain cups, the ordinary citizen collected, in the cups and saucers of his sideboard, the memory of the most important events, the most precious hours, of his life'. Max von Boehn, *Die Mode im XIX. Jahrhundert*, vol. 2. Munich, 1907, p.136" (En Benjamin 206).

Latina) representaban estatus social, riqueza y poder. En el momento presente estas reliquias aparecen como objetos estáticos, detenidos en el tiempo y colocados estratégicamente para el deleite y la ensoñación de quien se resiste a perder su estatus social. Vemos en el interior de la casa de Aída un piano de cola, grandes vitrales, un gran comedor antiguo, muebles victorianos, lámparas con pedestales labrados, delicados separadores con entramados de madera, obras de arte con imágenes renacentistas, y grandes y pequeñas esculturas, entre otros objetos.

Llosa nuevamente subraya este tipo de objetos y símbolos mediante efectos cinematográficos que incluyen contrastes cromáticos, composición de encuadres y manejo alterado del tiempo, destacando así el efecto de encantamiento que estos objetos aún contienen. Vale subrayar que el preciosismo fotográfico característico de las tomas del interior de esta casa, contrasta y se contradice con los rasgos psicológicos de Aída, quien no deja de manifestar una ansiedad que al fin y al cabo no es tan diferente de aquel terror que aflige a su empleada. Los objetos son para Aída motivos esenciales y símbolos de identidad. Realizando un ejercicio contrastivo, veamos cómo define Susan Buck-Morss la función de los objetos en su libro *The Dialectics of Seeing* escrito sobre *The Arcades Project*:

Deadening of affects [...] distance from the surrounding world [...] alienation from one's own body [...] these things become symptom[s] of depersonalization as an intense degree of sadness [...] in which the most insignificant thing, because a natural and creative connection to it is lacking, appears as a chiffre of an enigmatic wisdom in an incomparably fruitful connection. In accord with this, in the background of Albrecht Durer's "*Melancholia*", the utensils of everyday life lie on the ground unused, as objects of contemplation. (170)

La apreciación por la música y el canto es probablemente lo único que tienen en común Fausta y su empleadora. Poco a poco ambas se percatan de este detalle el cual inicialmente aparece como una grata coincidencia que quizás podría mitigar el desasosiego que siente la joven. Así como el canto es el vehículo exorcizante que disminuye su miedo interno, la música es esencial en la vida de Aída. Esta apreciación por la música que por momentos pareciese acercarlas afectivamente, más adelante será el elemento mediante el cual el sujeto dominante (Aída) ejercerá su poder por sobre el sujeto dominado (Fausta). Aída, quien es una pianista reconocida dentro de los exclusivos círculos de la alta sociedad peruana, ante un lapsus creativo —que al parecer la motiva a deshacerse de su piano tirándolo por la ventana al jardín de la casa— reconoce en las canciones que Fausta interpreta en quechua el poder curativo de la música. La película sugiere que mediante el canto de Fausta se cambian por unos instantes las jerarquías tradicionales. Antonio Cornejo Polar interpreta este tipo de intercambio en su ensayo “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en referencia a la novela *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa:

Al oír hablar en quechua, la cultura letrada aparece agresivamente rodeada por la cultura oral, hasta un punto que también la biblioteca podría asumir, dentro de ese contexto, la condición que se autoasigna el personaje-narrador: un ente extraño, algo extravagante, frente y dentro de una nueva realidad que lo excede y — literalmente— lo descentra” (839).

Aída no solamente intentará recuperar la inspiración musical utilizando las melodías que improvisa Fausta, sino que pronto restablecerá su lugar de centro. Utilizando su posición de superioridad exige a su empleada que cante una y otra vez la “canción de la sirena”.

AÍDA. Canta la de la sirena

FAUSTA. No me acuerdo, señora, yo me las invento.

AÍDA. ¡Pues invéntatela de nuevo, pero igualita!

En un momento dado se desbarata un collar de Aída cuyas pequeñas perlas caen dispersas por el suelo. Un primer plano deja ver dos manos —una es la de Aída y la otra la de Fausta— que buscan y recogen con cuidado una por una las perlas. El movimiento de las manos revela rasgos disímiles de personalidad. Mientras Aída busca asertiva y con rapidez, Fausta menos segura busca lentamente y a cada momento detiene su mano para con cuidado tocar y acariciar cada una de las perlas que recoge. Es notable su admiración, quizás algo infantil, por estas pequeñas esferas que al parecer producen en ella una suerte de encantamiento, el cual será de inmediato utilizado por Aída: “Si tú me cantas, yo te regalo una perlita. Si completas el collar, te lo regalo”.

La mujer ha colocado las perlas en una de las pesas de una antigua balanza. Cada vez que Fausta canta, la cámara describe como una perla pasa de un lado al otro de la balanza. Fausta ansiosa cuenta una por una sus perlititas, el único objeto que le permite unir la fantasía —la cual genera en ella cierto entusiasmo momentáneo— con la cura o sanación que en definitiva le proporciona el canto. Si el canto dilata por momentos su angustia interna y las perlas son el estímulo que recibe por cantar, entonces éstas constituyen el único objeto de ensoñación dentro de esta casa que tiene el poder de alivianar su resquebrajado mundo interior. Sin embargo, predominará el desequilibrio social en detrimento de la joven indígena. Más adelante se nos revela que el collar de perlas, o dicho de otra manera, este objeto que despierta fantasías y sueños en Fausta, fue desde un principio el vehículo hacia la total manipulación del sujeto que se encuentra en condición de absoluta desventaja. Aída termina interpretando en piano, en una

exclusiva sala de conciertos de Lima, su versión de “la canción de la sirena” sin reconocer la inicial procedencia de la pieza. La violenta reacción de la pianista ante un tímido reclamo de la joven, demuestra su convencimiento de poseer derechos “naturales” que le permiten abusar libremente de su privilegio de clase.

La última toma de la película sugiere el inicio del proceso de sanación de Fausta que se canaliza a través de la planta de la papa que en la película tiene poderes curativos. Un lento paneo vertical poco a poco deja ver una fértil y lozana planta de papa florecida, la cual Fausta observa, serena casi por primera vez, como queriendo sentir sus mágico poder. Esta breve toma final sugiere una vez más la importancia de esta planta dentro del argumento del filme, lo cual hace referencia a su importancia dentro de la cultura andina.

La apreciación y respeto que manifiestan Fausta y los demás miembros de su familia por los ritos y símbolos ancestrales —por ejemplo los efectos curativos de la papa y la transmisión del trauma a través de la leche materna— es en parte la razón por la cual cierta crítica ha ubicado esta película dentro del género Realismo mágico. Respecto de esta categorización, vale mencionar la conversación discordante entre un médico de Lima y el tío Lúcido: mientras el médico subraya lo insensato que sería pensar que existe una enfermedad llamada “la teta asustada”, Lúcido contrariado responde: “ella sangra por la enfermedad, doctor, por la teta asustada, nada de papas”. Asimismo, los pequeños vidrios que decoran el piano de la casa, son para Fausta caramelitos de colores y las perlas son esferitas mágicas trasmisoras de felicidad.

Si bien gran parte de la simbología presente en la película podría encontrar correspondencia con el género literario mencionado, esta película es, en principio, un texto/documento visual con el cual la directora del filme intensifica, mediante una imagen altamente poética, los testimonios que Kimberly Theidon registra en su libro *Entre prójimos: el*

*conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*, la información plasmada en el libro *Reconociendo otros saberes: Salud mental comunitaria, justicia y reparación*, y la información extraída del reporte de La comisión de la verdad y reconciliación. Para las comuneras y comuneros violentadas/os, la transmisión de una suerte de terror ontológico a través de la leche materna es un hecho incuestionable. Respetando los testimonios de las mujeres agredidas y sus observaciones en torno a sus embarazos, la película asume la transmisión del trauma como una realidad y la reinterpreta en el filme.

Revisemos por ejemplo el siguiente testimonio de una mujer que padeció los estragos de una violación sexual, transcrito por Theidon en su artículo “La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria”:

Mi hija nació al día siguiente de la matanza de Lloqllepampa [...] le dejé [a mi hija] en un cerro para que se muera. ¿Cómo ya iba a vivir así? Yo le había pasado todo mi sufrimiento con mi sangre, con mi teta. La veía de lejos, pero como lloraba mucho tenía que regresar a recogerla porque ni los soldados escuchaban, hubieran venido a matarme. Es por eso que digo que mi hija está ahora traumatizada por todo lo que le he pasado con mi leche, con mi sangre, con mis pensamientos. Ahora ella no puede estudiar. Ya tiene 17 años y está en quinto grado [...] Dice que le duele la cabeza, le quema, qué será, susto. (76-7)

Está claro que la película refigura el concepto de memoria traumática. Por ejemplo, en una escena del filme, mientras algunas parientes de la madre de Fausta recién fallecida preparan el cadáver que será embalsamado, una de ellas preocupada por su salud mental, le pide a Fausta, quien ya está enferma: “a ver ‘mija’, pásale [la esponja] por los senos, no va y sea que a mí me contagie con el pezón”.

Se puede ver en la película otra refiguración de un fenómeno de naturaleza metafísica que bien podría interpretarse como Realismo mágico. El tío Lúcido asegura que “Fausta nació sin alma”. En su investigación, Theidon analiza una suposición que indica que la condición de “ser humano” es una condición adquirida dentro de algunas comunidades de campesinos e indígenas; que el sujeto, a medida que se desarrolla se va transformando de “criatura”, en ser humano o *runakuna*. Según Theidon,

en nuestras conversaciones, los interlocutores coinciden en que los bebés no nacen con alma. [...] nos han explicado que los bebés van adquiriendo sus almas desde que tienen aproximadamente dos años. Es precisamente porque sus almas no están bien “pegadas” a sus cuerpos que los bebés son más vulnerables al susto. En esta etapa, se dice que los bebés y los niños pequeños son “sonsos”, sin sentido”.

*(Entre próximos 60)*

Hacia el final del filme, Fausta grita desesperada en quechua: “sácamelo de adentro, sácamelo, por favor” y llora desconsoladamente como queriendo expulsar aquella maldición que ocupa el lugar de su alma parcialmente desarrollada.

En esta película, el proceso creativo de interpretación de una condición mental particular, busca dimensionar metafóricamente la difusa línea que separa la realidad de la irrealidad, y los rasgos psicofísicos de quienes sufren traumas profundos. Theidon afirma que en muchos casos los sobrevivientes de actos de violencia comienzan a “ver” la realidad desde un espacio alterado de alucinación. Se trata del estado psíquico que Michael Taussig ha denominado “space of death”, donde el significante se desprende del significado. “The space of death is preeminently a space of transformation: through the experience of death, life; through fear, loss of self and conformity to a new reality; or through evil, good” (468).

Las consecuencias traumáticas del abuso de las mujeres indígenas y campesinas durante el conflicto armado, la inmigración forzada de familias enteras del campo a la ciudad (Lima) y su asentamiento en espacios suburbanos marginales, y la perpetuidad de las jerarquías de clase a lo largo del tiempo, son los principales temas desarrollados en este segundo largometraje de Claudia Llosa. El concepto de fantasmagoría se presenta en términos de la profunda huella del trauma que resulta de la violación del cuerpo de las mujeres y se manifiesta filmicamente a través de las cuidadosamente elaboradas imágenes diseñadas por Llosa. Figuras fantasmagóricas también se identifican en los sueños del sujeto plasmados en la materialidad; por un lado, en los objetos que para la clase aristocrática representan un momento histórico anterior de poder y riqueza, y por otro, en aquellos objetos que sirven para alimentar las ilusiones y los deseos del sujeto subalternizado y violentado, pero que sin embargo busca, como lo expresa Lúcido en la película, “una vida larga, llena de amor y esperanza”.

Desdiciendo las acusaciones de la crítica, en torno a la manipulación de la cultura y mitos andinos por parte de Llosa —se ha acusado a la directora de haber desarrollado una versión estereotipada e incluso ofensiva de la realidad peruana—, en una entrevista realizada por Michael Guillen en enero de 2010<sup>24</sup>, Theidon expresa lo importante y halagador que fue para ella saber que su texto testimonial sobre la guerra interna en el Perú hubiese sido la fuente de inspiración para la segunda película de esta directora. Theidon resalta la importancia de hacer llegar a un público masivo este tema apremiante, al cual de otra manera solamente hubiese podido acceder un grupo reducido y privilegiado de lectores dentro del circuito académico. A partir de la vasta proyección de la película, este tema de indudable urgencia, logro una divulgación importante en toda América Latina y el mundo. Así se expresa Theidon al respecto:

---

<sup>24</sup> <http://www.imdb.com/news/ni1471214/>

That is what was so delightful and gratifying when I saw *La teta asustada*. It was so powerful and people who would never pick up the article on sexual violence —because they don't want to hear about it, because they find it boring— will see the film and maybe it will get them to thinking about the subject differently. (en Guillen)

Dos temas desarrollados en este capítulo, vuelven a aparecer, con sus correspondientes diferencias, en las películas *Ciudad de Dios* y *La zona*, que conforman el capítulo 3 de este trabajo. En primer lugar, es preciso acentuar a modo de comparación las ya mencionadas zonas conurbanas de Lima que en *La teta asustada* se presentan como barriadas marginales, semiconstruidas en una zona desolada y desértica. Se observará en la película *Ciudad de Dios* este tipo de barrio adyacente a la ciudad, convertido en una ciudadela de marginalización y violencia. En segundo lugar se hará alusión al muro que separa la mansión de Aída del barrio de la clase popular, comparativamente con la idea de “autositiamiento” asociada a la obsesión por buscar protección tras rejas y muros de alta seguridad. Este tema se desarrolla a gran escala y con implicaciones de alto dramatismo en la película *La zona*.

## 4.0 CAPÍTULO 3

### LA CIUDAD SITIADA: HUELLAS DEL FRACASO DE UNA ABSTRACCIÓN IDEAL

El estado actual de ese vasto fenómeno histórico<sup>25</sup> tiene su inicio en el relativo fracaso del proyecto civilizador que acá he llamado modelo radial de cultura. Las ciudades españolas de América, en efecto, nunca lograron la cabal occidentalización de sus áreas de dominio, porque se toparon con la resistencia del llamado país natural.

Raúl Bueno Chávez, *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura*.

Las ciudades de la desenfrenada conquista no fueron meras factorías. Eran ciudades para quedarse y por lo tanto focos de progresiva colonización.

Por largo tiempo, sin embargo, no pudieron ser otra cosa que fuertes, mas defensivos que ofensivos, recintos amurallados dentro de los cuales se destilaba el espíritu de la polis y se ideologizada sin tasa el superior destino civilizador que le había sido asignado.

Ángel Rama, *La ciudad letrada*

Se ha mencionado en el capítulo 1, respecto de la conformación de las ciudades latinoamericanas durante la colonia y la era republicana, que al mismo tiempo que “la ciudad letrada” (Rama) intentaba consolidar su proyecto civilizatorio con base en un modelo de ciudad europea, este proyecto se hallaba amenazado por la presencia ominosa de territorios y sujetos alienados. En la actualidad la mega urbe desordenada y en crisis, diferente a la que desearon y aun desean las clases medias y medias altas de la sociedad, se halla “sitiada” de varias maneras. En este capítulo presento dos casos de sitiamento urbano que podrían provocar en el espectador

---

<sup>25</sup> Bueno Chávez está haciendo referencia, en primer lugar, a las preocupaciones de Ángel Rama en torno a la prosperidad de las incipientes naciones latinoamericanas, y en segundo lugar, al problema de la migración del campo a la ciudad a mediados del siglo XX. Explica Bueno Chávez que dichas migraciones “impidieron a los centros metropolitanos la inmediata absorción (aculturación) de los nuevos sujetos, abandonando parcialmente, hasta hoy, amplios sectores metropolitanos al cultivo de los registros culturales del migrante indígena o indomestizo” (64).

una reflexión acerca del desarrollo actual de las grandes ciudades latinoamericanas y de su participación como sujeto que vive en espacios muchas veces chocantes y violentos. La película *La zona* (México, 2007) del cineasta uruguayo Rodrigo Plá, —la cual forma parte de cierto cine que busca mostrar el universo urbano actual sin máscaras ni filtros distorsionadores— retrata uno de aquellos enclaves del primer mundo tan comunes hoy en día en las ciudades de América Latina, en los cuales los habitantes viven confinados tras muros y vigiladas puertas de ingreso, símbolos del terror que les generan los habitantes “otros”, con quienes evitan compartir el espacio público. La otra película que integra este capítulo es la celebrada *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002). La problemática en torno a la idea de sitio que retrata esta película, contrasta del todo con la anterior. Aquí se presenta y complejiza otro tipo de espacio urbano, también sitiado pero que al mismo tiempo es el núcleo de una inminente guerra urbana. En este caso la “ciudad sitiada” (la ciudadela llamada ciudad de dios) se conforma como una estructura móvil, violenta, amenazante y trasgresora. La violencia en ambas películas es el detonante para que lo *real* emerja en el espacio simbólico de la ciudad ordenada, evasora a voluntad de aquella realidad que el sistema económico ha generado en su discutible camino hacia el progreso.

Distritos cerrados y excluyentes, además de comunidades sitiadas y excluidas, que dan cuenta del fenómeno antes mencionado, se vienen representando con frecuencia en el cine latinoamericano del siglo veintiuno. El documental *Onibus 174* (José Padilha 2002), por ejemplo, comienza con una impresionante toma panorámica que retrata algunos de los más pobres conglomerados de viviendas de Rio de Janeiro que colindan con elegantes barrios de las clases más pudientes. Esta larga toma da al espectador una idea de las abismales diferencias socioeconómicas presentes en la ciudad. Por su parte, la película venezolana *Secuestro express*

(Jonathan Jakubowicz, 2005) también se vale de una serie de tomas panorámicas para mostrar la masiva aglomeración de “villamiserias” con sus ranchos que se hallan apoyados, casi a punto de desplomarse, en los altos cerros que rodean la ciudad de Caracas. En Colombia, *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999) y *Rosario tijeras* (Emilio Maillé, 2005) muestran detalladamente algunos de los extensos cinturones de pobreza llamados comunas que rodean a Medellín, y la película chilena *Machuca* (Andrés Wood, 2004) narra una historia que se lleva a cabo entre un barrio privilegiado de la clase media alta de Santiago y una población marginal, la cual, hacia el final del filme será destruida mediante violentas medidas encaminadas a impedir su crecimiento. Finalmente, tal como se ha indicado en el capítulo anterior, *La teta asustada* también refigura (muchas veces de forma poética) la marginalidad de quienes ocupan las apartadas zonas suburbanas de Lima, pero en este caso, en contraposición con el confortable estilo de vida de la clase aristocrática limeña. Observamos aquí la inevitable tensión irresuelta entre estamentos sociales que no tienen puntos de encuentro real en el espacio social que ofrece la vida urbana. Los anteriores son ejemplos de algunas de las películas que dentro del cine latinoamericano del nuevo milenio resignifican con eficacia un fenómeno que aumentó aceleradamente con la migración del campo a la ciudad a lo largo del siglo veinte y que trajo como consecuencia la saturación poblacional de los centros urbanos ya conflictivos desde el momento de su fundación.

La importancia de *Ciudad de Dios* dentro del cine latinoamericano y mundial es indiscutible. Desde su estreno en 2002, esta ha sido una de las películas latinoamericanas con mayor valoración y difusión internacional. El filme fue reconocido internacionalmente sobre todo por su ingeniosa propuesta estética y desde Latinoamérica se ha estudiado con más detenimiento desde la perspectiva de un cine urbano que complejiza la transformación de la

ciudad de Rio de Janeiro según leyes impuestas y circunstanciales. Paulo Lins, autor de la novela *Cidade de Deus* (1997) explica que esta historia narra “the *neo-favela*, underlining the transformation of the older slum-world under the pressure of the narco-traffic wars, and the parallel developments in police violence and corruption<sup>26</sup>. De igual manera la película muestra la ciudad compartimentada o fraccionada entre extensos asentamientos irregulares construidos al margen de la planeación urbana —favelas y barriadas— que colindan (peligrosamente) con los enclaves de elegantes viviendas ubicadas en los sectores más privilegiados del área urbana. La aparente solución a esta mezcla no deseada por el orden hegemónico ha sido a lo largo del siglo veinte la implementación de desplazamientos masivos encaminados a “descontaminar” la ciudad ocultando, e inclusive en ocasiones desapareciendo habitantes. Esta “solución” al problema del limpiamiento, al final se torna extremadamente problemática. Consecuentemente, con el tiempo la ciudad se ve obligada a asimilar nuevamente a los grupos indeseados, ahora más conflictivos, que reaparecen de forma real y también fantasmática (el miedo al “otro, por ejemplo), buscando reocupar los espacios de la ciudad que antes habían habitado.

Un revelador ejemplo de este fenómeno es el barrio que da el nombre a la película de Meirelles y Lund, el cual fue construido en la zona oeste de Rio de Janeiro durante los años sesenta para reubicar a la población marginal que venía desarrollando asentamientos populares dentro del casco urbano. La situación que se desencadenó a partir de este desplazamiento es extremadamente problemática e insostenible a futuro. Quienes vivían dentro del casco urbano y ya habían desarrollado formas de supervivencia, fueron desalojados y obligados a asentarse en esta nueva zona, distante, de difícil acceso y sin infraestructura para trasladarse a la ciudad de Río, básicamente, sin transporte público. Por esta razón muchas personas perdieron su trabajo viéndose obligadas a buscar alternativas de subsistencia dentro de su nueva ubicación. La

---

<sup>26</sup> Ver Roberto Schwarz, “Ciudad de Dios”, en *New Left Review*, núm. 12, 2002

película muestra entonces cómo la ciudadela llamada “ciudad de dios” crece hasta convertirse —impulsada por el narcotráfico de los años setenta y ochenta— en un gran complejo marginal azotado por el crimen y la violencia extrema. Estas formas alternas de supervivencia (robos, allanamientos, prostitución, guerras internas entre bandas, asesinatos, narcotráfico, etc.) con el tiempo se insertan, expanden e incluso “nutren” a la ciudad de Rio —ya no “de solapadas maneras” como describiría Ángel Rama<sup>27</sup>, sino mediante mecanismos de acción e interacción directos y extremadamente violentos. Si bien, la “ciudad de dios” de la película sigue siendo una ciudadela alejada de Rio de Janeiro, su presencia y sus problemas internos —marginalidad, indigencia, extrema violencia y todo tipo de formas de economía informal, que van desde el contrabando de bienes y objetos de uso cotidiano hasta el narcotráfico— afecta a todos los sectores de la megaciudad adyacente. Esta es la manera como Rio de Janeiro se nos muestra “sitiada” en la película. Esta representación en el cine hace referencia a los nuevos y descomunales problemas sociales que asaltan a la gran ciudad cosmopolita de hoy, en tanto huellas de un error anterior que se ha hecho insoslayable.

*La zona*, muestra otro tipo de espacio urbano, esta vez autositiado, muy distinto del que se observa en *Ciudad de Dios*. Esta película evidencia una vez más la presencia en Latinoamérica de un cine que busca capturar la esencia del universo urbano y representarlo sin máscaras ni filtros distorsionadores. La película se desarrolla en una ciudad imposible de identificar. Lo que sí está claro es el inmenso contraste que se nos muestra entre un elegante y resplandeciente barrio de la clase acomodada, y un oscuro y extremadamente pobre barrio aledaño. La ausencia de referencias que permitan identificar la ubicación geográfica de esta ciudad, pone el acento en el carácter global de una situación del universo urbano actual, tanto en el norte como en el sur

---

<sup>27</sup> Ángel Rama utiliza este término en *La ciudad letrada* para describir la manera en que las culturas locales desplazadas intentaron pervivir e infiltrarse en los territorios que les había sido arrebatados.

hemisféricos, directamente relacionada con las abismales diferencias entre ricos y pobres. Esta ausencia de referencias también indica el intento por presentar a los sectores urbanos privilegiados como constitutivos de una homogenización asociada a los actuales procesos de intercambio dentro del mundo globalizado. Esta es la ciudad que reimagina Plá: la ciudad sitiada, compartimentada, despersonalizada, anónima, y colmada de odios hacia el “otro”.

“La zona” es un conjunto residencial, habitado por un grupo de familias de clase media/media alta, rodeado por un alto muro y protegido por sofisticados sistemas de seguridad. Las imágenes iniciales muestran lo reluciente y ordenado que es este lugar representativo de las aspiraciones de un grupo social privilegiado que huye horrorizado de la realidad social de su entorno. El miedo y el rechazo es característico de una manera de pensar y actuar pequeño burguesa/capitalista que resuena con las ideas de Milton Friedman de compartimentar las ciudades y privatizarlo todo —el mercado y la vida de los ciudadanos. Las tomas iniciales de la película dan cuenta de la amplitud del espacio, de la aparente tranquilidad que connota el mismo y del orden que prevalece allí. Sin embargo, este apacible espacio residencial va a ser el escenario de un violento drama social que pondrá en cuestión sus propios principios y la efectividad del autoaislamiento.

Una noche de tormenta se rompen los cables que sostienen una valla publicitaria ubicada el barrio marginal que colinda con “la zona”. La valla cae sobre el muro que separa estos dos barrios y parte de éste se quiebra. Aprovechando el incidente, dos hombres deciden irrumpir clandestinamente en “la zona” con la intención de robar. Miguel, un joven de unos trece años, quien inicialmente no muestra interés en cruzar el muro, finalmente quizás por camaradería, termina por seguir a los dos hombres. Al otro lado del muro, un fallido intento de robo en una elegante casa culmina con la trágica muerte de su dueña. Miguel aterrorizado escapa de la escena

del crimen y se oculta en el sótano de esta misma casa. Sus compañeros no corren con la misma suerte pues al intentar escapar son perseguidos y finalmente asesinados por un miembro de esta comunidad.

Dadas las circunstancias que involucran dos muertes por arma de fuego, los residentes de “la zona” ante todo se esfuerzan por cuidar su reputación de preservadores del orden, ocultando a las autoridades lo sucedido y dedicándose a buscar obsesivamente a Miguel. Alejandro, otro joven de unos quince años que reside en “la zona”, es quien descubre a Miguel oculto en el sótano. Este encuentro, inicialmente hostil, se convierte poco a poco en una suerte de amistad, la cual, aunque efímera, es la única señal en toda la película de una mirada imparcial, más humana y no tan maniquea e incriminadora, como la que caracteriza a la mayoría de los miembros de esta comunidad. Sin embargo, aunque en varias ocasiones la actitud parcialmente amable de Alejandro contraste con la corrupción y violencia que proviene del orden hegemónico, al final será imposible que Miguel logre evadir el trágico desenlace. En un segundo intento por salir de “la zona”, este joven del barrio vecino es atrapado por un grupo de residentes y muere en medio de la calle después de ser violentamente pateado. Al final de la película se observa cómo los residentes de “la zona” siguen disfrutando de su privilegiada vida mientras que todos los personajes del barrio vecino, que por una u otra razón se vieron implicados en los incidentes ocurridos allí, son físicamente violentados y abandonados a su suerte por los miembros de esta comunidad y por el comandante de la policía encargado de la investigación, quien ha sido silenciado con amenazas de demanda a sus tácticas agresivas y acostumbrada crueldad.

La película comienza con un plano cerrado de una camioneta conducida por Alejandro, en cuyas limpias y relucientes ventanas se ven reflejadas algunas viviendas que recuerdan ciertos barrios suburbanos de ciudades del medio oeste estadounidense con las siguientes características:

grandes casas de dos y tres plantas impecablemente pintadas con colores pastel, todas con sus amplios garajes dobles y sus prolijos y al mismo tiempo impersonales jardines. La camioneta se desliza lentamente por una espaciosa calle vacía. Todos los elementos que ocupan el espacio resplandecen con la luz propia de un día claro y soleado. A continuación un primer plano de la camioneta nos muestra a Alejandro cuyo rostro exhibe un rictus de molestia o aflicción. La razón de su estado de ánimo se nos revelará hacia el final de la película. En un momento, Alejandro detiene el automóvil en una esquina obedeciendo la señal de un niño de unos once años quien, vestido con su traje de dos piezas de escuela privada, controla con una bocina el escaso flujo de vehículos. Obedeciendo a otra señal, otros niños atraviesan lentamente la calle. Cunde el orden y la pulcritud.

Segundos después de presenciar esta versión quizás estereotipada de lo que parece un uniforme y desolado suburbio de una ciudad estadounidense se produce un giro revelador: mediante un paneo en contrapicado la cámara marca un trayecto que describe visualmente otras de las amplias y elegantes casas con sus respectivos jardines interiores, hasta que aparece en la pantalla el gran muro que separa esta zona residencial del barrio marginal colindante a manera de umbral o vértice en medio de dos universos incompatibles. Lo primero que se observa en la parte superior de esta alta pared de concreto es todo un andamiaje de vigilancia compuesto por espejos, cámaras de video, una cadena de alambrado eléctrico y potentes reflectores dispuestos para iluminar amplias porciones del perímetro. Finalmente la cámara se detiene por unos instantes para describir visualmente lo que se halla al otro lado del muro. Esta es una sorprendente toma que de inmediato resalta la idea de un universo exclusivista de acumulación de riqueza, construido a espaldas de un espacio sin duda extremadamente marginal. Vemos al final de la toma un extenso y oscuro barrio conformado por ranchos y humildes viviendas. Queda

claro que este imponente muro, en su calidad de vértice separador, da el sentido al nombre de la película.

En estas primeras tomas, la imagen cinematográfica da dimensión estética a una realidad que ha persistido a lo largo del tiempo. El contraste entre los dos barrios resalta la precariedad del barrio de los pobres casi de manera excesiva. Sin embargo este contraste, más que expresar irrealidad hace explícita la dosis de ironía presente en esta película con respecto a la noción propiamente burguesa de civilización y orden. El muro que divide estas dos zonas es impactante. Se impone como la tapia de una cárcel edificada con el propósito de impedir el éxodo de los reclusos y de bloquear el acceso desde afuera. El muro, en tanto imagen metafórica de encarcelamiento y confinamiento, es esencial dentro del argumento del filme.

El director de la película vuelve participe al espectador, ubicándolo en el lugar del panóptico (en términos foucaultianos), de manera que “vigile” a través de cámaras dispuestas a lo largo del muro que rodea “la zona”, todo cuando allí sucede. Así, el espectador (omnisciente) observa los estrictos mecanismos de autoridad puestos en práctica dentro de este predio, no de la manera tradicional de ordenamiento, sino mediante un sistema de vigilancia que opera a través de los habitantes del barrio. Todos los ciudadanos de “la zona” controlan el orden. Es la idea del panóptico trasladada al cuerpo social como la explica Michel Foucault en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, publicado en 1975.

Los niños que viven en “la zona” asisten a la escuela allí mismo y se les ha enseñado, por un lado, a mantener su entorno ordenado e impecable y, por otro, a vigilar y permanecer alerta del peligro que implica la cercanía con el barrio vecino. Quienes residen allí, aunque manifiestan desconfianza tanto hacia el interior como el exterior de “la zona”, pocas veces salen del predio. A este barrio se puede entrar únicamente a través de una gigantesca puerta de acero que

permanece vigilada las veinticuatro horas del día. Ningún extraño, y esto incluye agentes de la policía, puede acceder al predio sin un permiso especial. Algunos diálogos indican que las leyes internas han sido elaboradas en alianza con los organismos de poder de la ciudad, lo cual ha resultado en la implementación de excepciones legales que proporcionan el privilegio de la autonomía y el derecho al autogobierno. Es por esto que cuando los agentes de la policía entran a “la zona” para investigar los incidentes ocurridos durante la tormenta, los inquilinos ocultan la verdad de los hechos y, una y otra vez, interrumpen el interrogatorio con el fin de impedir que se realice una investigación.

RESIDENTE. No, no hay ningún problema.

COMANDANTE. Pues déjeme pasar a ver si no hay ningún problema y me retiro.

RESIDENTE. No, mire, lo que pasa es que se cayó una valla y por eso se activó la alarma, eso es todo.

COMANDANTE. La llamada también reportaba disparos.

OTRO RESIDENTE. Si hubo disparos deben haber sido del otro lado del muro... como siempre.

COMANDANTE. Si no ha pasado nada, no les importará que echemos una miradita.

MUJER RESIDENTE. Me va a disculpar pero ya saben que para entrar aquí se necesita una orden.

COMANDANTE. La calle es de todos.

MUJER RESIDENTE. ¡No esta!

The carefully manicured lawns of Los Angeles's Westside sprout forests of ominous little signs warning: 'Armed Response!' Even richer neighborhoods in the canyons and hillsides isolate themselves behind walls guarded by gun-toting private police and state-of-the-art electronic surveillance

Mike Davis, *City of Quartz*

La escasez de referencias que permitan identificar la ciudad o el tipo de ciudad en la cual suceden los hechos, da a esta película un sentido de universalidad que hace posible establecer comparaciones con algunos estudios realizados en torno a los modos de planeación y transformación del espacio urbano en diferentes momentos históricos. Veamos por ejemplo, Walter Benjamin en *The Arcades Project* se refiere a la “haussmanización” como el ordenamiento del espacio urbano durante la reestructuración de París a mediados del siglo XIX. Este proyecto ordenador comprendía la redistribución del espacio a partir del diseño de rectas y ordenadas calles y avenidas. Benjamin considera, sin embargo, que “the straightness of the plan is predicated on the crookedness of its (financial) means. Haussmanization involves the art of demolition —not merely of living spaces but also of living means. Haussmann himself identified his work as that of an *artiste demolisseur*” (Hanssen 215). Esto sugiere que la realización de los deseos de algunos supone la destrucción de la base de la estabilidad de muchos otros. Al respecto vale anotar que la construcción de las grandes avenidas de París durante la “haussmanización” pretendía, por un lado, impedir que grupos insurgentes construyeran barricadas en los barrios de la clase media, y por otro, abrir espacios para el tránsito de fuerzas de vigilancia contrainsurgentes.

El ordenamiento urbano es un mecanismo de limpieza característico de la burguesía moderna europea que con el tiempo se implanta en los países de América de diferentes maneras. En este sentido es también pertinente la siguiente comparación. La ciudad Los Ángeles en tanto paradigma de la urbe contemporánea, tal como la describe Mike Davis en *City of Quartz*, es un

excelente punto de referencia hacia una revisión de la esfera geopolítica en la cual se ubica la película de Plá. El espacio urbano que retrata *La zona* se corresponde exactamente con aquellos enclaves que Davis describe como “new luxury developments outside the city limits [that] have often become fortress cities, complete with encompassing walls, restricted entry points with guard posts, overlapping private and public police services, and even privatized roadways” (224). En *City of Quartz* Davis analiza toda una serie de dinámicas transformativas llevadas a cabo en Los Ángeles, en diálogo con diferentes aspectos de la globalización, la lucha de clases y la reproducción de estados psicoparanóicos de naturaleza McCarthiana, los cuales tienden a proliferarse a medida que los patrones económicos de la sociedad actual abarcan más y más sectores de la urbanos. Por su parte, Davis señala que centrales de la policía (LAPD) habitualmente se colocan en sectores estratégicos de la ciudad, en torres que funcionan como panópticos de vigilancia permanente. Menciona también que como medida preventiva en la guerra contra el narcotráfico, la policía suele cerrar vías de acceso con el fin de bloquear la salida de los barrios pobres y argumenta al respecto que estas medidas de protección promueven “the proliferation of new repressions in space and movement, undergirded by a ubiquitous armed response” (223).

En la ciudadela que retrata Plá se observan también estados psicoparanóicos, sobre todo respecto de aquellos sujetos “otros” indeseados que viven al otro lado del muro. También se observan medidas de seguridad similares a las que menciona Davis. Una serie de tomas subjetivas muestran al espectador que las cámaras de vigilancia están colocadas estratégicamente para que cubran todos los espacios del perímetro. Estas cámaras son monitoreadas las veinticuatro horas del día por agentes de seguridad privada desde una torre de vigilancia. Siendo el barrio aledaño a “la zona” una suerte de “gran fantasma” que amenaza la estabilidad de este

*apartheid*, todas las medidas de seguridad que vemos en la película de Plá resuenan con las observaciones de Davis en torno a ciertas zonas exclusivas de Los Ángeles:

a complete “system” package that includes alarm hardware, monitoring, watch patrols, personal escorts, and, of course, “armed response” as necessary. Although law-enforcement experts debate the efficiency of such systems in foiling professional criminals, they are brilliantly successful in deterring innocent outsiders. Anyone who has tried to take a stroll at dusk through a strange neighborhood patrolled by armed security guards and signposted with death threats quickly realizes how merely notional, if not utterly obsolete, is the old idea of the freedom of the city. (250)

En diálogo con los planteamientos críticos de Mike Davis en torno a Los Angeles, la escritora y activista social canadiense Naomi Klein en su reconocido libro *The Shock Doctrine* amplía aún más el tema del sellamiento y “privatización”<sup>28</sup> del espacio urbano. En la introducción del libro discute el tema del limpiamiento generalizado de las ciudades para lo cual los términos “cleaner housing”, “clean sheets”, “fresh starts” son bastante apropiados al hablar de desechar la toxicidad (material y humana) que constantemente amenaza las grandes ciudades. Para Klein “la doctrina del shock” describe el mecanismo socio económico implementado por Milton Friedman mediante el cual se suelen aprovechar momentos de grandes crisis mundiales y de trauma colectivo para crear cambios estructurales y sociales radicales en beneficio de las elites económicas y las grandes corporaciones. Se trata de estrategias económicas de gran eficacia cuidadosamente diseñadas e implementadas en dichos momentos de crisis. Según Klein “Friedmanites stockpile freemarket ideas [...] to impose rapid and irreversible change [...] before

---

<sup>28</sup> Privatización en tanto aislamiento de los espacios urbanos habitados por las clases privilegiadas y en tanto característica fundamental del modelo económico neoliberal.

the crisis-racked society slipped back into the tyranny of the status quo” (Klein 7). Lo anterior se encuentra en la base estructural de las sociedades conflictivas de hoy y repercute en los cambios físicos que poco a poco se llevan a cabo en el espacio urbano. Con referencia a Israel, por ejemplo, Klein habla de un “gated future built and run by the disaster capitalism complex. It is in Israel [...] that this process is most advanced: an entire country has turned itself into a fortified gated community, surrounded by locked-out people living in permanently excluded red zones” (441). Vemos aquí la tendencia en el mundo actual de crear este tipo de fronteras de aislamiento en mayor y menor escala. Klein se enfoca en estudiar este tema en relación con “zonas de desastre”, desde New Orleans hasta Irak<sup>29</sup> y finaliza su análisis del mundo actual compartimentado y sellado con el siguiente comentario: “In South Africa, Russia and New Orleans the rich build walls around themselves. Israel has taken this disposal process a step further: it has built walls around the dangerous poor” (559). No es difícil suponer que esta es la característica más sobresaliente hacia una crítica a la sociedad compartimentada actual que desarrolla Plá en *La zona*.

Otro planteamiento comparativo entre la película *La zona* y estudios realizados en torno a los modos de planeación y transformación del espacio urbano en diferentes momentos históricos, tiene que ver con la noción de fantasmagoría, que a su vez resuena con los planteamientos de Ángel Rama en *La ciudad letrada*. Si es cierto que dentro de “la zona” existe el deseo de imponer un orden estricto y libre de contaminación, el “orden simbólico”, es decir, los elementos que componen el espacio —casas, automóviles, objetos de lujo, cámaras de vigilancia, el muro, la gran puerta de acero, etc.— son figuras fantasmagóricas en tanto signos y copias de otros signos asociados a una utópica vida libre de fuerzas contaminantes. Este orden de los signos es

---

<sup>29</sup> “In April 2007, U. S. soldiers began implementing a plan to turn several volatile Baghdad neighborhoods into gated communities surrounded by checkpoints and concrete walls, where residents would be tracked by biometric technology” (Klein 558).

comparable con el gran plan ordenador diseñado por los grupos hegemónicos de poder y las oligarquías dominantes a lo largo de la colonia y durante la construcción de los estados-nación latinoamericanos. Como se ha mencionado antes, el ordenamiento en ese entonces comprendía el diseño y la elaboración de los planos urbanos inspirados en las imperiales ciudades europeas, los cuales serían la base de la edificación de las calles y avenidas que conformarían las “ideales” ciudades latinoamericanas. Al respecto Ángel Rama apunta en *La ciudad letrada* que los grupos de poder hegemónico encargados de instaurar el nuevo ordenamiento “parecen actuar fantasmagóricamente como si efectivamente hubieran sido absorbidos por ese orden de los signos que ya no necesita de la coyuntura real para articularse, pues derivan sobre sus encadenamientos internos, solo capaces de justificarse dentro de ellos” (19).

La estructura física de “la zona” es sin duda una copia del suburbio norteamericano, esta vez ubicado en una ciudad latinoamericana. Esta ubicación en la película acentúa fuera de ella la tendencia actual, bastante frecuente en las ciudades de América Latina, de copiar la estructura del suburbio estadounidense que tiende al ordenamiento excesivo, a buscar el distanciamiento de los centros urbanos y a la homogenización de la clase media. Se puede establecer la siguiente correspondencia entre el modelo de ciudad/barrio en la actualidad y el tipo de ciudad que debía ser copiada en tiempos pretéritos: la ciudad ideal que sirve de modelo para ser copiada es la ciudad que existe en una nación/imperio. La idea es la misma tanto en el presente como en el pasado, la de copiar el “orden de los signos que ya no necesita de la coyuntura real para articularse” (Rama).

En *La ciudad letrada* Rama analiza las formas de distribución del espacio urbano en el Nuevo Mundo, las cuales corresponden a una intención separatista que a partir del siglo XVI fue imponiéndose progresivamente. Esto equivale a una nueva forma de pensar la ciudad que según

Rama, se apartaba del modelo anterior de ciudad orgánica medieval “para entrar en una nueva distribución del espacio que encuadraba un nuevo modo de vida” y que “no escondía su conciencia razonante” (1). Para esto se instauró el principio de *tabula rasa* [...] negando así “ingentes culturas – aunque ellas habrían de pervivir e infiltrarse de solapadas maneras en la cultura impuesta. La idea fundamental era la de establecer la organización y forma de la ciudad como la representación física del orden social” (6). Aunque existía la amenaza de una ciudad desordenada que crecía y se extendía paralelamente al gran proyecto ordenador, la razón ordenadora se mantuvo a lo largo del tiempo.

Si bien es cierto que el principio de planeación urbana que tiene como objeto asentar hegemonías varía de acuerdo a los tiempos y circunstancias históricas de cada sociedad, este principio no desaparece. Si la sede imperial ya no es Europa sino Estados Unidos, cambia entonces el referente de la copia. Si en las sedes de los virreinos en América, como lo afirma Rama, se buscó “perpetuar el poder y [...] conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantiza[ba]” (11), en el interior de la ciudad de hoy —siguiendo ahora el modelo estadounidense y no el europeo— se busca perpetuar hegemonías al igual que en el pasado, intentando también lograr una equivalencia entre el orden real y el orden simbólico. Lo que describe Rama en el siguiente párrafo no solo concierne al pasado sino que se ve reproducido en el presente:

Las ciudades americanas fueron remitidas desde sus orígenes a una doble vida. La correspondiente al orden físico que, por ser sensible, material, está sometido a los vaivenes de construcción y de destrucción, de instauración y de renovación, y sobre todo, a los impulsos de la invención circunstancial de individuos y grupos, según su momento y situación. Por encima de ella, la correspondiente al orden de

los signos que actúan en el nivel simbólico, desde antes de cualquier realización, y también durante y después, pues disponen de una inalterabilidad a la que poco conciernen los avatares materiales. (11)

En diálogo con las observaciones de Rama vemos en *La zona* la intención de mostrar, la “gran victoria” que significa para los residentes haber podido edificar un *apartheid* —el cual corresponde al orden de los signos— que triunfa sobre la ciudad real, separando así la “civilización” de la “barbarie”. Esta estructura permite a los residentes de “la zona” “ser urbanos”, que es lo mismo que “ser civilizados”. La película destaca sin embargo que estos enclaves, tal como describe Rama a los anteriores, siguen siendo “irreales, [...] verdaderos batiscafos, si no extraterrestres, al menos extracontinentales” (16).

La noción de irrealidad que propone Rama da cabida a otra comparación, esta vez con el cine, entre el ambiente urbano/cotidiano que retrata *La zona* y el ambiente creado por Tim Burton en su película *Edward Scissorhands* (1990). La película del director estadounidense muestra al espectador un micromundo representativo del ideal de barrio para gran parte de la clase media y media alta norteamericana. Se trata de un uniforme barrio compuesto de amplias casas y avenidas vacías. Lo interesante es que este lugar, al igual que “la zona” de la película mexicana, se presenta como un espacio extremadamente peligroso para los rechazados socialmente. Cabe mencionar que ambos filmes se caracterizan por su alta dosis de ironía en la forma de representar un aspecto particular del ideal de vida burgués.

El suburbio que vemos en *Edward Scissorhands* es un conjunto de casas y de personas — y personalidades— homogéneas, donde el orden excesivo y la superficialidad son sinónimos de felicidad. Los residentes viven intentando mantenerse a tono con las convenciones sociales autoimpuestas, muchas veces teniendo que recurrir al ocultamiento de comportamientos

discordantes, farsas y mentiras. Este proceder habitual, de repente se ve interrumpido por la desconcertante aparición de Edward, un sujeto extraño quien, con el tiempo, se sospecha extremadamente peligroso. Aunque Edward es en realidad un “modelo de hombre” construido en un laboratorio —lo cual instala la película dentro del género de fantasía— el filme no deja de ser un texto visual claramente crítico de las excesivas conductas excluyentes y hábitos homogenizadores fundados en ciertos ideales separatistas. No es de extrañar entonces que las escenas en las cuales, tanto Miguel en *La zona*, como Edward en *Edward Scissorhands* tratan de escapar, muestren evidentes similitudes.

Respecto de *La zona*, es preciso enfatizar otros mecanismos de marginalización, los cuales en esta película se muestran de manera extremadamente dramática. Hermann Herlinghaus propone que si hoy en día no son posibles gestos gratuitos y directos de segregación social y racial, el sujeto busca otras formas de discriminación. En la película de Plá se observa claramente la puesta en práctica de tácticas improcedentes de inculpación de sujetos a quienes se considera “enemigos nuevos del orden”, mediante categorizaciones unilaterales tanto del bien y del mal, como de la victimización y la culpa. Por ejemplo, los ciudadanos de bien son quienes viven apartados de los centros urbanos conflictivos y caóticos, y los sujetos peligrosos son quienes transitan las calles, el lugar de la criminalidad. A Miguel se le acusa de varios actos “criminales”, de haber violado la prohibición de traspasar el muro, y, aún sospechando de su inocencia, se le acusa del asesinato de la mujer fallecida. De este modo Miguel se convierte dentro de “la zona” en el chivo expiatorio que debe pagar por todos los crímenes que cometen los sujetos “de su rango”. Así, la criminalización de Miguel responde a la noción de marginalización afectiva (Herlinghaus)<sup>30</sup>. El terror que invade a este joven todo el tiempo que

---

<sup>30</sup> Un caso similar de marginalización afectiva se puede observar en la película argentina *Bolivia* (Adrián Caetano, 2001). En esta película el desprecio por un sujeto “otro” considerado racial y socialmente inferior, justifica impunes

permanece oculto en el sótano y prisionero dentro de “la zona”, se corresponde con el gran peligro que implica hallarse en territorio “enemigo”. Del mismo modo, el desenlace de los hechos en la película se corresponde exactamente con su intuición.

Así retrata la película el final del infortunio de este adolescente: en su segundo intento por escapar Miguel corre detrás del automóvil de los agentes de la policía encargados del caso. Las cámaras de vigilancia —y a través de ellas el espectador— detectan cada uno de sus movimientos. Así podemos observar como Miguel desesperado da golpes en las ventanas del vehículo y ruega a los agentes de la policía que lo protejan. Sin embargo, estos lo ignoran del todo y lo abandonan en a su suerte.

POLICIA 1. ¿Es él, qué hacemos? Está chavo, si le damos una “putiza” no vuelve a robar.

POLICIA 2. Lo salvas ahora y tienes una asesino en la calle después, síguete.

MIGUEL. ¡Ábrame, ábrame, por favor!

Este diálogo evidencia que la marginalización en realidad se inicia del lado de la ley. Miguel muere después de recibir una violenta golpiza en medio de la calle principal de “la zona” a sólo unos metros de la gran puerta de metal que separa este predio aislado de la ciudad abierta.

Otras formas de marginalización se figuran una y otra vez en cada una de las secuencias de este filme caracterizado por el exceso de crudeza. Todo cuanto sucede aquí se observa desde el predio residencial aislado y pocas veces se nos muestra el barrio marginal colindante. Esto indica que la marginalidad se acentúa por omisión tomando un cariz fantasmático y trasgresor que desestabiliza el orden burgués. Así percibe a los residentes de “la zona” el comandante de la

---

vejeciones y concluye con el violento asesinato del mismo. Esta película se analizará con detenimiento en el capítulo 5.

policía mientras observa con detenimiento las fachadas y otros detalles que componen las amplias viviendas:

RIGOBERTO (Agente). ¿Qué diferencia no? Ustedes viven en casas bonitas, limpias, tienen su propia colonia y quieren tener sus propia ley.

Al comentario de Rigoberto una mujer residente del barrio responde:

RESIDENTE. ¿Qué, te molesta que otros tengan más suerte que tú?

Por su parte, a quienes no viven allí se les ha adjudicado el calificativo de ciudadanos de segunda clase y como sujetos desprovistos de derechos su presencia en “la zona” resulta en extremas penalizaciones que cada uno de ellos debe asumir. El primero de los tres hombres que irrumpen en la zona restringida durante la tormenta es dado de baja en el acto, el segundo muere electrocutado al intentar escapar y el tercero, Miguel, muere como consecuencia del ataque brutal descrito más arriba, consumado por un energúmeno grupo de residentes. Uno de los guardias que trabaja en la sala de seguridad que no reside en la zona, también aparece muerto. La madre de Miguel, al entrar al predio prohibido intentando averiguar sobre de la desaparición de su hijo, es fuertemente golpeada y pateada por Rigoberto, el detective encargado de la investigación. Es preciso mencionar que este agente de la policía, inicialmente empeinado en aclarar el suceso, al no poder conciliar las tensiones y buscando proteger su dudosa reputación, poco a poco abandona su inicial intención de transparencia en la investigación. Queda sugerido que el poder lo ejercen los residentes de “la zona” y que en el ámbito de las conveniencias políticas y de la ley, impera el engaño y la demagogia.

MADRE DE MIGUEL. ¿Cuánto te pagaron por la vida de mi hijo?

RIGOBERTO (Agente). Deberías haberlo educado mejor.

MADRE DE MIGUEL. ¡Te vendiste, maricón!

Continuando esta enumeración de desventuras, Carolina, la enamorada de Miguel, queriendo ayudar a su amigo, después de ser cuestionada por los agentes de la policía se nos muestra violentamente agredida y su rostro desfigurado. Queda también sugerido que la agresión contra esta adolescente fue propiciada por los agentes encargados de la investigación con la intención de silenciarla. Al final del filme, mientras Carolina contesta el teléfono de su casa, la cámara revela su rostro desfigurado, hinchado y amoratado. A modo de comparación, el orden hegemónico no alcanza a tambalear siquiera. Los residentes de “la zona” no son interrogados ni se les culpabiliza por las bajas sucedidas en su barrio. Queda impune el hallazgo de los cadáveres de los tres hombres muertos allí, los cuales aparecen insertos en bolsas de plástico dentro del contenedor de basura que un camión diariamente recoge y expulsa fuera de esta zona residencial. “Desaparecer” los cadáveres de los tres muertos es una perversa estrategia que da cuenta de una patología muy particular asociada a la concepción burguesa de “limpieza”, acto que se repite y que suele estar acompañado de ocultamientos.

La marginalidad en esta película equivale a la culpa. En este sentido, la culpa es una condición inmanente que portan los habitantes del barrio vecino. En oposición a esto, “la zona” es, para quienes habitan allí, un “lugar moralmente seguro” (“morally safe place” - Herlinghaus) lo cual hace de cualquier sujeto que vive fuera de este espacio, una “entidad profana” portadora del peso (*burden*) de la responsabilidad. Así explica Herlinghaus este tipo de circunstancia: “Those carrying the burden are [...] profane actors in sacred territories, or subjects and communities that are being positioned at the low end of the class spectrum and ethic scale, or the geopolitical map, or serving as targets of moral stigmatization in several other regards” (14).

Sin lugar a dudas esta película mantiene un cariz de fracaso y desventura que atraviesa la vida de todos los personajes. Si bien los condenados son los sujetos abyectos, desde una

perspectiva más amplia se observa cómo todos los personajes fracasan y están condenados a la muerte o a su autoreclusión, la cual significa también una especie de muerte. Veamos entonces estas circunstancias desde dos ángulos que se encuentran en lados opuestos. La persecución a Miguel durante su primer intento de fuga es una agresiva redada que pareciese haber sido preprogramada. En esta se ponen en práctica todos los métodos de vigilantismo que existen dentro de “la zona”. Respecto de los objetos que posibilitan la vigilancia, vale anotar que estos tienen dos significaciones: por un lado, son claramente “armas”, una suerte de objetos-fetiché que producen gran exaltación al grupo de poder en el momento que se ponen a funcionar y se prueba su capacidad máxima. Se halla aquí una metáfora de la puesta en prueba y en funcionamiento de armamentos de guerra, vistos además por el espectador desde su posición omnisciente. Quizás sea esta una de las más contundentes ironías y críticas de la película.

Por otro lado, estos objetos no dejan de parecerse a las medidas antiescape de las cárceles de alta seguridad (más adelante se observará cómo esta situación hace también referencia a la idea de autoencarcelamiento). Al final de la escena de la persecución, vemos a Miguel saliendo de una alcantarilla que por instantes le sirvió de vía de escape. Miguel se da cuenta de que se encuentra en un lugar apartado libre de barreras. De inmediato notamos en su rostro un gesto que revela la ilusión de por fin escapar del encierro. Sin embargo, la siguiente toma deja ver una alta reja de metal que obstaculiza su salida. Otro primer plano del rostro de Miguel agudiza la angustia que nuevamente lo invade. Se observa al chico sacudir la reja con desesperación mientras respira agitado. La cámara panea hacia el cielo enfocando la inmensa reja que se impone como otro infranqueable obstáculo del orden de la gran puerta de acero y el muro de concreto. En la siguiente escena vemos que Miguel ha logrado escapar de sus perseguidores pero

que no ha logrado salir del perímetro. A este hecho Alejandro reacciona sorprendido y enfurecido:

ALEJANDRO. Te dije que te fueras, ¡Te dije que te fueras!

MIGUEL. ¡Intenté salir, te lo juro!

Desde otro punto de vista, una de las ironías que retrata la película es que quienes aparentemente gozan de grandes privilegios al mismo tiempo, y quizás sin darse cuenta, han ido limitando drásticamente su libertad. Quienes se consideran libres de los males de la sociedad y apartados de lo indeseable del mundo exterior, se han hecho víctimas de sus propios mecanismos de protección. Las excesivas leyes impuestas dentro de “la zona” conducen al surgimiento de estados de paranoia y miedo colectivo, y en esto el muro es un arma de doble filo, que protege y a la vez debilita. A quienes viven en “la zona”, por ejemplo, desde la infancia se les enseña a obedecer las estrictas reglas y al mismo tiempo se les enseña a temer a los habitantes del barrio vecino. El miedo y el orden constituyen un todo. No es extraño entonces que seguidamente de la “nueva filtración”<sup>31</sup> el minucioso orden interno devenga una máquina de producción y proliferación de miedos que se convierten en odio y que al final encarnan en actos de extrema violencia. Por otro lado, la vida agradable y tranquila que se pretende lograr a puerta cerrada, se transforma fácilmente en pugnas, mentiras y agresivos enfrentamientos entre vecinos. Es así como se refiguran en la película las fisuras de un orden inflexible que se quiebra ante cualquier irregularidad, el cual ha tomado formas de “justicia de frontera” donde todos, no solamente los guardias, son estrictos vigilantes.

Lo anterior resalta el engañoso significado de expresiones tales como “sociedad libre” y “lucha por la libertad”, ideas que se corresponden con los postulados de Michel Foucault en *Vigilar y castigar* cuando habla del panóptico como objeto de vigilancia trasladada a la sociedad

---

<sup>31</sup> Así se denomina la presencia de cualquier persona que vienen de afuera sin portar el requerido permiso.

en general. “This logic of the gaze, like that of discipline, was not confined to the prison, but moved throughout the social body” (Danaher et. al 54). Un hombre de edad que reside en “la zona” se queja de su confinamiento: “Hoy no me dejaron salir de ‘la zona’. Tenía que comprar mis pastillas para los mareos y no me dejaron”. Sus quejas dan cuenta de la frustración que sufren los habitantes del barrio pero que al mismo tiempo justifican en nombre de su ansiada “libertad”. El hombre insiste: “¡Mi mujer me vigila!” Mientras tanto, Diego, uno de los pocos residentes de “la zona” quien, al igual que Lucía, no está de acuerdo con el manejo interno de la situación que se ha presentado, reflexiona mientras observa a su hijo que juega en el jardín interior de su amplia vivienda:

LUCIA. Diego, Llegó la policía. ¡Vamos! Tenemos que explicarles, no estábamos de acuerdo.

DIEGO. Despierta Lucia, yo ya no represento a nadie. ¿Sabes? Estaba pensando, cuando mi hijo crezca y pregunte... ¿cómo le voy a explicar por qué vivimos detrás de un muro?

Ahora bien, aunque ciertamente este filme se caracteriza por la fatalidad que, como ya se ha dicho, bordean en la exageración, no todo lo que retrata es tragedia e infortunio. Una pequeña dosis de bondad se puede ver a través del personaje de Alejandro. Algunas de las secuencias en las que este joven adolescente aparece al lado de Miguel permiten ver una actitud menos inhumana e inquisidora, que connota cierta bondad y al mismo tiempo una alta dosis de escepticismo y rebeldía respecto de las injusticias que promueven las estrictas leyes internas. Un primer gesto sucede momentos después de que Alejandro encuentra a Miguel, quien ha permanecido inmóvil en su escondite mientras que afuera, en las calles, la redada en su contra cobra intensidad. Como respondiendo a patrones de inculpación aprendidos respecto de cualquier

sujeto extraño, en el momento que los dos jóvenes se encuentran cara a cara, Alejandro automáticamente amenaza con delatar al intruso. Instantes después de este primer encuentro, los dos jóvenes comienzan a luchar mientras Miguel continúa intentando explicar lo acontecido. Sin embargo, casi de inmediato, mediante otro reflejo también automático, Alejandro, aunque aprehensivo todavía, modifica sutilmente su actitud condenatoria y finalmente, en vez de delatar al fugitivo, decide ayudarlo a escapar. La empatía que surge entre estos dos jóvenes permite dilatar por momentos el inevitable desenlace fatal. Una cámara intimista mostrará al espectador manifestaciones de compasión, afecto y cierta camaradería entre estos dos jóvenes que se acercan en edad. La siguiente conversación sucede durante un segundo encuentro todavía distante:

ALEJANDRO. Tenías que haberte ido.

MIGUEL. Yo no maté a la señora

ALEJANDRO. Cállate no me hables.

MIGUEL. Te lo juro por mi madre.

ALEJANDRO. No me cuentes, no soy tu amigo.

Después de que Miguel por fin tiene la oportunidad de contarle a Alejandro lo que realmente sucedió la noche de la tormenta, Alejandro, aunque todavía escéptico frente a quien considera un subordinado, modifica parcialmente su conducta condenatoria.

ALEJANDRO. ¿Tienes hambre? Más tarde regreso con algo de comer, y después te vas. ¡Te vas!

El tercer encuentro entre Alejandro y Miguel es determinante. El refugio de Miguel se ha convertido en un espacio de reflexión para Alejandro. El presumido joven habitante de la zona le trae al fugitivo unos zapatos en reemplazo de los que ha perdido y esta vez le pregunta su

nombre; la siguiente vez, mediante un plano general, vemos a Alejandro en silencio observando a Miguel mientras este llora inconsolablemente. Seguidamente Alejandro acerca al prófugo un recipiente con agua y le ayuda a curarse las heridas. Los dos muchachos conversan. Por primera vez el espectador escucha algunos detalles de la vida de Miguel. El chico habla de su familia mientras Alejandro limpia y cubre su accidentado pie. En momentos ríen juntos. Finalmente Miguel se queda dormido y Alejandro se queda allí en silencio acompañándolo. Esta secuencia se caracteriza por estar filmada con una cinematografía particularmente intimista que connota una nueva atmósfera de protección y de reflexión que ha surgido en medio de la adversidad. Por momentos pareciese como si, por fin, nada malo fuese a suceder, como si una oleada de simpatía pudiese sobrepasar la realidad acechante al otro lado del umbral del sótano.

Lo cierto, sin embargo, es que este acercamiento aleatorio que surge en medio de la adversidad no podrá modificar el terrible desenlace. Aunque Alejandro le presta ayuda a Miguel no deja de manifestar su desprecio por quienes viven al otro lado del muro. Esta manifestación de afectos contrapuestos provoca otra comparación, esta vez con *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004), otra película del novísimo cine latinoamericano. La accidental amistad entre Miguel y Alejandro en *La zona* hace eco de la amistad, también circunstancial, que vemos en la película de Wood en la cual la diferencia de clase social impide que Pedro Machuca y Gonzalo Infante, los dos niños protagonistas, desarrollen lo que en un principio prometía convertirse en una sólida y duradera amistad. Ambas películas revelan el surgimiento de lazos afectivos que sobrepasan las barreras sociales. Sin embargo, ambas películas sugieren que para que esta transformación pueda llevarse a cabo en la realidad (fuera de la película), el personaje que representa al sujeto marginal en la película debe ser sacrificado, es decir, debe morir de forma tan violenta que haga estremecer al espectador, quien quizás reflexione ante el hecho violento en torno a los órdenes

jerárquicos que se manejan en sociedades extremadamente clasistas. La muerte sugerida de Pedro Machuca (en la película chilena) y la de Miguel (en la película mexicana) son acontecimientos extremos que buscan despertar en el espectador al menos una reflexión y un sentido compasivo. Al final de ambas películas se observa que los dos jóvenes de clase acomodada rechazan las ideas discriminatorias de sus familias y de la comunidad en general, y se distancian decididamente de ese ambiente familiar y social que ahora cuestionan. En *La zona*, estos son los únicos momentos que permiten al espectador un respiro del nocivo y claustrofóbico escenario que retrata la película.

Las grandes diferencias de poder y de clase entre sujetos socialmente privilegiados y los grupos urbanos marginales rara vez se ha explorado de manera tan directa y efectiva como lo hace Rodrigo Plá en *La zona*. En esta película, es tan abismal el privilegio de los ricos respecto del infortunio de los pobres, que esta pareciese una maniquea representación de la sociedad urbana actual. Sin embargo, es posible sugerir que el acontecimiento ficcional que narra este filme alegórico, refleja toda una serie de actitudes del sujeto como miembro de una comunidad, que no distan del todo de ciertos patrones de comportamiento del entorno urbano contemporáneo global. En este sentido la película es al mismo tiempo pesimista y realista, y por encima de esto es una sátira al vigilantismo, a la vida burguesa y a la copia de patrones de comportamiento imperialistas y hegemónicos. *La zona* es sin duda una de las películas del cine latinoamericano del nuevo milenio que con mayor contundencia expone también la manera en que “the ruling capitalist societies continue to protect their symbolic order from recognizing that guilt and deformation are their own invention” (Herlinghaus 172).

Así como los perseguidores de Miguel son irreverentes con el joven, esta película es en definitiva irreverente con el espectador. A diferencia de la vida cotidiana que describe la película

de Llosa (*La teta asustada*), en la cual el infortunio de los personajes es parcialmente neutralizado por sueños y fantasías que estimulan la ilusión de un mejor futuro y que permiten algunos momentos de bienestar en el presente, *La zona* retrata un micromundo donde el comportamiento de los sujetos privilegiados y a la vez temerosos de su ciudad los transforma en violentos delincuentes de cuello blanco. Los sueños y las fantasías en este caso se relacionan únicamente con la fascinación por “importar” modelos de vida que fomentan el aislamiento y que amenazan con convertirse en espirales de descenso hacia estados de paranoia de tipo macartiano. Por su parte, en este espacio, los lazos afectivos se ocultan tras órdenes y exigencias leguleyas, y la ilusión (también la del espectador) se transforma en desesperanza.

Del análisis en el capítulo 2 de la película *La teta asustada* —la cual complejiza la presencia de un trauma en el cuerpo del sujeto y la inminente huella de un pasado desequilibrado que se manifiesta, tanto en el espacio liminal que habita el sujeto marginal como en el espacio “sitiado” que habita el sujeto opresor— pasamos en el capítulo 3 a observar dos circunstancias en las cuales la noción de “sitiamiento” se manifiesta de maneras opuestas: en *Ciudad de Dios* en términos de una metástasis lacerante que se impone violentamente en el espacio simbólico de la ciudad, y en *La zona* en términos del miedo excesivo que producen en la clase burguesa los habitantes “otros” con quienes evitan compartir el espacio público. Distantes de estas dos perspectivas, pero aun en términos de vivir la ciudad plenamente (lo cual nos acerca un poco a *Ciudad de Dios* y nos aleja del todo de *La zona*), se observará en las películas *La sociedad del semáforo* y *Ronda nocturna*, las cuales conforman el siguiente capítulo, la capacidad de resistencia y de goce del sujeto “otro” rechazado, su creatividad, su autonomía, y en relación con esto ciertas ventajas del ocio, en medio de su azarosa pero no totalmente infortunada vida en la mega urbe.

## 5.0 CAPÍTULO 4

### PARADOJAS DE LA VIDA EN LA CALLE Y DE LA ECONOMÍA INFORMAL:

#### ¿UN DESTINO INELUDIBLE O UNA FORMA DE AUTONOMÍA?

Buscaba humanizar... porque el descanso de una venganza o de una revolución posible en una esquina me refrescaba un poco. Siempre los poderosos son los que tienen el control de la fuerza para lograr sus objetivos. Los débiles tienen una fuerza infinita, por mucho que la vida los maquille.

Rubén Mendoza, Director de *La sociedad del semáforo*

El crítico de cine Gonzalo Aguilar refiriéndose al “Nuevo cine argentino” habla de “los precarios órdenes del azar” para describir “las ruinas, lo impensable, lo que está fuera de control [...] lo accidental y lo azaroso que enlaza la experiencia del cine (el hecho de filmar) con la reflexión sobre esas ruinas” (47). Dichos “precarios órdenes” son evidentes a lo largo del cine latinoamericano del nuevo milenio, en el cual la ciudad se presenta como un espacio azaroso donde la idea de un orden previamente organizado es imposible y donde en cualquier momento puede surgir algo imprevisto.

Las películas incluidas en este capítulo, *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, Colombia 2010) y *Ronda nocturna* (Edgardo Cozarinsky, Argentina, 2005) se destacan dentro del novísimo cine latinoamericano al representar estrategias atípicas de sobrevivencia en medio del desorden y la arbitrariedad, no relacionadas únicamente con las implicancias negativas de vivir *en la calle* y *de la calle*. La historia que narra *La sociedad del semáforo* sucede en Bogotá y la que narra *Ronda nocturna* sucede en Buenos Aires. Si bien los directores de estas dos

películas no intentan ocultar la realidad caótica y muchas veces violenta de estas dos ciudades, las cuales presentan todo tipo de dificultades para quienes trabajan y viven en la calle, ni tampoco pretenden proponer soluciones al problema de la marginalidad urbana, sí insisten en recalcar la fuerza natural de sobrevivencia del sujeto, subrayando la relativa independencia de que disponen quienes habitan la calle, la creatividad como herramienta contra la adversidad y la capacidad del sujeto de adentrarse en dinámicas lúdicas, las cuales se vuelven esenciales cuando se trata de alcanzar algún grado de bienestar personal. Asimismo, ambas películas retratan el surgimiento de comunidades urbanas que evidencian no solamente la lucha entre sujetos dispares sino los posibles pactos entre pares con una visión común, los amoríos juguetones y apasionados entre amigos heterosexuales y homosexuales (Víctor, el protagonista de *Ronda* tiene sexo con hombres y mujeres, y a Raúl, el protagonista de *La sociedad*, le gusta tener sexo sobre la rama de un árbol) y los esporádicos encuentros entre recicladores, poetas, inventores, malabaristas, prostitutas, travestis y otros hombres y mujeres que viven del “rebusque”<sup>32</sup> como recurso inevitable de la economía informal de estas dos ciudades.

Para iniciar el análisis de *La sociedad del semáforo* es preciso mencionar que si bien el director del filme destaca una y otra vez algunos de los aspectos reivindicadores mencionados arriba, también es tajante en su representación de las contradicciones del mundo de la calle. Su intención es la de entregarle al espectador una historia narrada mediante un tratamiento esencialmente poético que resalta la relación entre la ficción y la realidad que viven los habitantes de la calle y los altísimos contrastes que conforman sus vidas.

Al igual que Víctor Gaviria (*La vendedora de rosas*, *Rodrigo D no futuro*), Mendoza considera que su función como cineasta es contar las historias de los vencidos no sin antes

---

<sup>32</sup> Como la palabra lo indica, este coloquialismo significa “buscarse la vida”, es decir, salir de la marginalidad de cualquier manera posible.

estudiar con cuidado todo cuanto influye en sus vidas. Por esta razón antes de iniciar el rodaje se sumerge en las avenidas, rincones y callejones de Bogotá con la idea de sentir e intentar comprender lo que sucede hasta en los más oscuros recodos, con una actitud de meticulosa observación y al mismo tiempo de respeto con los espacios, los objetos y sobre todo con la gente. Se trata de tratar de entender, objetiva y sensorialmente, la confusa vida de algunos habitantes de la calle que subsisten allí mediante prácticas laborales de economía informal. El director del filme pretende además descubrir de qué manera los escombros del pasado, los cuales ocupan el presente, y muy probablemente seguirán allí en el futuro, son esenciales para la subsistencia de ciertos grupos marginales. Durante la etapa de preproducción y producción, Mendoza revive los espacios rancios de la metrópoli y muestra cómo algunos de sus personajes (sobre todo Raúl Tréllez, el protagonista del filme), convertidos en coleccionistas de desechos resignifican los objetos que forman parte de las ruinas de la ciudad.

Todo lo anterior permite establecer una comparación entre la experiencia de Mendoza y el estudio antropológico que el escritor y fotógrafo francés Maxime du Camp llevó a cabo en París a mediados del siglo XIX y que luego compiló en su libro *Paris, ses organes, ses fonctions, sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle*, al cual Walter Benjamin llamó “one of the great factual source books on Paris”. El trabajo de Du Camp comprendió la peregrinación y meticulosa documentación de experiencias de tipo sensorial a medida que se adentraba en la profundidad de los espacios arcaicos de París sin temer a las consecuencias. Para lograr su objetivo Du Camp se ocultaba en las calles y trabajaba en las vías públicas como conductor de autobús y barrendero, con el fin de coleccionar material para su investigación. El fotógrafo francés buscaba entrar en contacto con las partes más remotas y sombrías de la ciudad para establecer asociaciones reales y objetivas entre el presente y el pasado. Este tipo de investigación presupone la posesión de lo que

Walter Benjamin denominó una “mente dialéctica”, es decir, una peculiar capacidad de asociación que, en torno al trabajo antropológico de Du Camp, Benjamin describe de la siguiente manera en *The Arcades Project*:

Du Camp's archeology of modernity presupposes a dialectical mind able simultaneously to perceive the object anew and to measure it as evidence of something that already carries within its future antiquity. He acts as a collector of antique memorabilia. His archeological objects are the collectible debris that occupy the past, present and future all at once.

Empecé a relacionar la indigencia y la calle con la extrema inteligencia, pero también con la irracionalidad. Me interesan porque están al margen. No pueden dormir como todos ni tener sexo como todos y comen de lo que la sociedad dice que no sirve.

Rubén Mendoza, Director de *La sociedad del semáforo*

El director de *La sociedad del semáforo* yuxtapone en imágenes cinematográficas la actual topografía física de Bogotá y sus ruinas, contrastando lo bello con lo grotesco, lo deseado con lo “desechable”, muchas veces exhibiendo el valor de uso y de cambio de los despojos que en parte nutren al submundo de los rechazados. Muchos de los personajes de esta película no solamente “comen de lo que la sociedad dice que no sirve” (Mendoza) sino que utilizan los residuos de la ciudad de forma constructiva. Para Mendoza esta forma *otra* de vivir eleva y ennoblece al sujeto marginal, aun cuando este sea motivo de desprecio para gran parte de la sociedad.

Como parte esencial del argumento del filme Mendoza resalta las actividades de un creativo grupo de personas que forma parte de la economía informal de Bogotá. Se trata de una comunidad de artistas, entre ellos malabaristas, contorsionistas y cómicos de circo, que realizan actos físicos y trucos mientras la luz del semáforo se encuentra en rojo. Su cuerpo, el colorido de sus atuendos y los objetos que utilizan para sus actos, emana una extraordinaria energía vital que

resta densidad al agobiante conglomerado de automóviles. Es notable la importancia que Mendoza da a este ambiente circense. Hasta ahora no se ha visto que en el cine se retrate un simple rincón de la calle, cómo éste cobra vida, se silencia y cobra vida nuevamente de acuerdo a los cambios de luz de un semáforo.

La comunidad que se reúne en torno a esta esquina se caracteriza sobre todo por la manera organizada de realizar su espectáculo y por la energía que despliegan sus actos circenses. Quienes trabajan allí se aferran a un sentido de libertad y goce, matizando con inteligencia la agobiante carga de su propia marginalidad. Vemos a un malabarista que se ha montado sobre los hombros de otro, un hombre que baila en medio de la calle con una muñeca de trapo, un hombre lisiado que trabaja como negociante de la calle con su silla de ruedas la cual maneja a la perfección, niños que entretienen a los conductores que esperan el cambio del semáforo realizando trucos con esferas de colores, una mujer que con pintura roja acentúa el color de las flores que vende. Otros trabajadores itinerantes cantan y recitan poesía mientras piden dinero. Así los escuchamos: “Pa’ que aflojen el dinero, choco, choco, choco chocolate...”. Finalmente vemos a Victoria, una joven artista que luego entablará una cercana amistad con Raúl, el protagonista del filme. Al lado del semáforo ella presenta un espectáculo alucinante en el cual emite grandes bocanadas de fuego.

Considerando que estos artistas hacen lo mismo en la vida real (tema que se tratará más adelante) muchos han manifestado en entrevistas televisadas y publicadas que su actividad diaria fortalece su espíritu proporcionándoles ventajas por sobre el sujeto burgués, a veces débil en tanto se encuentra aferrado a comodidades que responden a consensos, patrones sociales y modos de vida muchas veces limitados y limitantes. Similar a esta apreciación, refiriéndose a las calles y avenidas de París Walter Benjamin menciona en *The Arcades Project*,

Streets are the dwelling place of the collective. The collective is an eternally restless, eternally moving essence that among the facades of buildings, endures, experiences, learns and senses as much as individuals in the protection of their four walls. For this collective the shiny enameled store signs are as good and even better a wall decoration as a salon oil-painting is for the bourgeoisie. (45)

El grupo de artistas que en la película se reúnen a diario al lado de un semáforo del centro de Bogotá, pareciesen realmente disfrutar de las alternativas que la calle proporciona. Así, Mendoza repiensa a Bogotá en términos de una vivienda gigantesca en la cual quienes la ocupan tienen a su alcance toda una serie de “comodidades” comparables con las que se encuentran dentro de un hogar burgués convencional. Con su mente —digamos que benjaminiana— Mendoza detalla la ciudad de la siguiente manera: la bañera para “sacarse las pulgas y las carrangas” (Cienfuegos) es uno de los lagos de la ciudad; un lugar propicio para hacer el amor es la gruesa rama de un árbol; el lugar ideal para drogarse y alucinar es un amplio edificio en ruinas en el cual se hacen posibles las fantasías, sueños de los habitantes de la calle; “hacer mercado” significa robar partes usadas y herramientas de automóviles; para escuchar música solo se necesita pedirle a un vendedor de discos en un “agáchese”<sup>33</sup> que toque alguna melodía; el café de la tarde se puede tomar sentado en una banca de parque. Es posible entretenerse allí, pasar el tiempo y vencer el ocio contando los pájaros que se posan en los cables de la luz; los puentes son juguetes que sirven para hacer malabares y para observar la calle desde un ángulo inusual que permite a quienes juegan sentirse dueños de las calles; y cuando no hay nada que hacer es

---

<sup>33</sup> El término coloquial “agáchese” se refiere a los puestos informales de venta de todo tipo de objetos que se encuentran ubicados en las avenidas más populares de las ciudades de Colombia. Los objetos expuestos para la venta están colocados en el suelo y por lo tanto las personas deben “agacharse” para apreciarlos mejor. Estos puestos constituyen una de las características más evidentes de la economía informal del país, coloquialmente también llamada “economía del rebusque”.

posible “estirarse”, “echarse un motoso”<sup>34</sup> y “dormir donde te encuentre la noche”. Como lo cuenta Gaviría hablando de los personajes de sus películas, quienes viven en las calles retratadas por Mendoza casi no tienen conciencia del tiempo. Por ejemplo, el “viejo y sabio” llamado Cienfuegos, identifica el día de la semana considerando ciertas particularidades. Para él “el domingo es silencioso, se oye el chirriar de las ciclas. El lunes es bullicioso, todo el mundo trabaja, el ajetreo. Y el martes se sabe porque el silencio fue antier” (*La sociedad*).

Mientras la sociedad en general percibe el centro de Bogotá en términos de un conglomerado de caos y ruinas, esta “vivienda” no del todo grotesca y a veces incluso bella que habitan los personajes marginales, existe porque existe en ellos una mirada sensible y creativa enfocada en la idea del sujeto en tanto “ser para la libertad” (Schiller 121). En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* el filósofo alemán Friedrich Schiller plantea una reflexión histórico-filosófica sobre la idea de belleza y su función dentro de la cultura y la sociedad. Propone que el ennoblecimiento de la belleza es un principio relacionado con la libertad y la autonomía del sujeto, estableciendo además una crítica a la razón ilustrada, la cual, para Schiller conduce a la enajenación del sujeto respecto de su esencia. La belleza alterna, muchas veces opacada por las convenciones ilustradas y burguesas de la sociedad, existe en tanto exista el “impulso de juego” (*Spieltrieb*). Algunas de las características del fenómeno lúdico —que se ubican dentro de los estudios de la estética filosófica desde su consolidación como disciplina autónoma en el siglo XVIII hasta la hermenéutica contemporánea— son, la libertad, un espacio y tiempo propios, el automovimiento, la *intencionalidad cero* y el azar. Jean Duvignaud utiliza la expresión “intencionalidad cero” (50) para describir la racionalidad gratuita y sin finalidad de la experiencia lúdica. La “intencionalidad cero” está relacionada con la capacidad de enfrentar el vacío “Se juega con formas sin que esas formas alcancen jamás un contenido. [...] Esa apertura

---

<sup>34</sup> Término coloquial que significa dormir la siesta.

hacia la ‘nada’ no es un llamamiento a la nada, es un vacío que colmamos con la manipulación lúdica del espacio recibido en común o de figuras que deformamos o desviamos” (127). Lo anterior habla del fundamento de lo lúdico, de las ventajas de ser imaginativo, atributos que Mendoza subraya con insistencia.

Por otro lado, se había mencionado que la película es reivindicadora y al mismo tiempo tajante. Si es cierto que lo que se ha descrito hasta ahora deja ver el lado lúdico, poético y también rebelde, tanto del director como de los personajes, el espectador también presencia un lado por demás crudo de la realidad, donde la resistencia y creatividad del sujeto marginal encuentran un gran obstáculo en sus debilidades, que a veces incluso lo llevan al fracaso. Es así cómo Mendoza arrastra al espectador en un vaivén de pasiones encontradas que se yuxtaponen una y otra vez a lo largo del filme. Veamos que sucede exactamente:

La película narra la historia de Raúl Tréllez, un hombre nacido en el Chocó<sup>35</sup>, una región apartada de Colombia, desprotegida por el gobierno, sumergida en conflictos de narcotráfico, guerrilla, paramilitarismo, y sometida al desplazamiento de gran parte de la población civil. Aunque la película no se detiene a explicar el pasado de Raúl se intuye que este personaje ha huido del conflicto armado dejando atrás a su esposa y a su pequeña hija. Mendoza nos presenta a Raúl después de que este ya ha vivido algún tiempo en Bogotá. Su vivienda en la ciudad, un cambuche que muestra claramente el altísimo estado de indigencia del personaje, se encuentra ubicado en un barrio de invasión adyacente al centro de la ciudad.

Dentro de su humilde vivienda Raúl ha puesto sus incipientes conocimientos de ingeniería eléctrica al servicio de un experimento creativo y subversivo al mismo tiempo. Se

---

<sup>35</sup> El Chocó es un departamento de Colombia, localizado en el noroeste del país, en la región del pacífico colombiano. A lo largo de los últimos diez años esta región ha sido constantemente atacada por grupos subversivos tanto de la guerrilla colombiana como del paramilitarismo. A consecuencia de esto, el Chocó es uno de los departamentos del país que ha sufrido mayores desplazamientos de población. Muchos de los desplazados se dirigen a diario hacia la ciudad de Bogotá en busca de trabajo.

trata de la creación de un mecanismo con el cual se podría alargar la duración de la luz roja del semáforo. Intervenir los semáforos de esta manera significaría, para los artistas callejeros antes mencionados y para los vendedores ambulantes que trabajan en las intersecciones viales, poder montar actos más largos con el fin de aumentar sus limitados ingresos de dinero. Raúl presenta su idea a la comunidad de artistas y vendedores ambulantes y, no obstante la resistencia de Cienfuegos, el viejo líder de esta comunidad, finalmente todos aceptan la propuesta y recolectan un poco de dinero para que este hombre lleve a cabo su proyecto.

Sin embargo la utopía y el ocio van de la mano en esta película encarnados en el personaje de Raúl. En realidad Raúl trabaja muy poco en el proyecto del semáforo y de vez en cuando, drogado y con desgano, se le encontrará robando algo que cree necesitar dentro de cualquier automóvil. Hacia el final del filme, el fatal suicido de Martín, un pequeño niño, que unos días atrás había sido abandonado por su madre, es el gran símbolo de la imposibilidad de realizar este utópico proyecto. Raúl, sin darse por vencido, antes de abandonar la ciudad realiza un último acto subversivo. De manera improvisada y sin preparativos intenta de todas maneras llevar a cabo su experimento. Con una piedra quiebra el semáforo, asciende por el poste y cubre una de las lámparas del semáforo con pintura roja con la intención, nuevamente ingenua, de que permanezca así por un tiempo indefinido. Si bien es cierto que todos los miembros de la comunidad de la calle celebran este acto subversivo, también está clara para ellos la imposibilidad de modificar un sistema de convivencia urbana que, sin lugar a dudas, beneficia a los más privilegiados. No mucho más pasa en esta película. Raúl abandona la ciudad mientras que el (des)orden de la calle vuelve a la normalidad, los semáforos continúan su incesante intermitencia, programados con precisión para que el tráfico de automóviles fluya ordenadamente.

¿Qué más rescata entonces el director del filme de la vida de estos personajes y cómo le da un giro al tema de la marginalidad urbana? La película comienza con una toma general que retrata un extenso sector de un complejo urbano. Seguidamente aparece en primer plano la iluminada y ruidosa sirena de una patrulla de policía. Seguidamente vemos una larguísima hilera de ambulancias, que se contornea como una gran serpiente amenazante de luz y ruido ronco, siguiendo las curvas de una gran avenida. El fluir del tráfico es lento y en cierta forma genera una desagradable sensación de impenetrabilidad, por lo cual el espectador queda “atrapado” allí en medio de una de aquellas eternas filas de tráfico que caracterizan a las grandes ciudades. El crítico de cine colombiano Hugo Chaparro describe esta secuencia inicial como una “congestión de ambulancias atascándose entre sí mientras suenan sus sirenas y suponemos el caos que vendrá cuando avance la película”. El crítico interpreta también esta imagen en términos de “una sorpresa que transforma el lugar común [el horizonte de Bogotá visto desde la distancia] y define la actitud creativa de Mendoza” (42).

Al respecto del comentario de Chaparro, sin lugar a dudas cada toma de esta película refleja la mente creativa de un artista. Para Mendoza todo es poesía y es así como narra los acontecimientos. Desde esta secuencia inicial se impone una atmósfera extraña, que connota cierta irrealidad, donde la lentitud excesiva rompe con la lógica del movimiento acelerado propio de la ciudad. Este tono de contención con el cual Mendoza imprime su huella poética se mantendrá a lo largo del filme. En estas primeras tomas, al usual murmullo de esta ciudad lo acompaña el tono melancólico de una flauta. Esta mezcla de sonidos —extradieético e intradieético — disonante y al mismo tiempo casi imperceptible, sugiere la perfecta fusión entre el caos y una suerte de encantamiento que da sentido a la incierta vida de los personajes que serán presentados instantes después.

Raúl, el personaje principal, se caracteriza por sus contradicciones. Por un lado desea contribuir con su experimento del semáforo a que esta comunidad callejera logre exhibir por más tiempo sus talentos artísticos frente al tránsito, y, por otro lado, se nos presenta como un personaje mezquino, enajenado e incluso capaz de traicionar a quienes le han tendido la mano. Vale mencionar que la película gira alrededor de lo que Raúl logre o no logre hacer, y en este sentido, tanto personajes como espectadores nos encontramos a la espera del resultado de sus experimentos, los cuales él posterga una y otra vez.

Ahora bien, Mendoza nos hace ver que la vida de Raúl no es enteramente intolerable. Antes de presentar los siguientes detalles vale subrayar la presencia, por un lado, del humor y la ironía a lo largo del filme, y por otro, del juego y la creatividad, como atributos esenciales que permiten al personaje sobrellevar su marginalidad. Mendoza enseña al espectador detalladamente el interior del improvisado cambuche de Raúl que más parece una gigante caja de cartón y lata, a la cual se entra a través de la puerta de un viejo automóvil. En torno a su situación —y de paso a la situación de muchos colombianos desplazados o desempleados— después de intentar cubrir su cuerpo con un trozo de cartón, Raúl se dice a sí mismo con ironía: “en mi gobierno, todos los colombianos tendrán su *caja* propia”.

Una cámara intimista se acerca meticulosamente a las pertenencias de este hombre revelando detalles íntimos de su vida. Primerísimos primeros planos hacen que todo tipo de pequeños objetos cubran la totalidad de la pantalla sugiriendo su importancia en la vida de Raúl. Se observan por ejemplo una colección de relojes viejos, ceniceros, una pipa, tazas de café, velas, lamparitas de gas, herramientas, cables eléctricos, pequeñas cerillas, un semáforo con sus luces verde, amarilla y roja, una maqueta que contiene un pequeño semáforo el cual se prende y se apaga al contacto con la electricidad, pequeñas figuritas humanas que el hombre manipula

dentro de la maqueta y dibujos de semáforos, calles y carros, entre otras cosas. Objetos y residuos urbanos se observan resignificados dentro de esta suerte de *aleph* borgiano que sintetiza el desorden de la urbe. Este desorden se observa entonces en términos de un orden de carácter poético que involucra dichos objetos, los cuales estimulan la creatividad de Raúl, a los cuales el hombre resignifica y con los cuales disfruta en su soledad.

En el exterior de la vivienda un tarro de basura hecho de metal le sirve de espejo a Raúl. En él observa su rostro y juega con el reflejo que el metal produce. La imagen reflejada en el “espejo”, distorsionada con su mente lúdica que muchas veces se halla bajo el efecto de alguna droga, amplifica las fantasías que conforman su vida. El tarro de basura es un objeto inerte convertido por Raúl en cuerpo vivo con facultades humanas. Este objeto tiene una función dentro de esta película, similar a la función del balón de voleibol que en la película norteamericana *Castaway* (Robert Zemeckis, 2000) se convierte en Wilson, el amigo inseparable de Chuck Noland, el trabajador de FedEx que naufraga en una isla desierta. Este tipo de objetos revelan su potencial hacia la ordenación de las relaciones afectivas del sujeto, ya sean estas privadas o públicas<sup>36</sup>. Dar importancia a este tipo de objetos significa también dar importancia al sujeto que disfruta con ellos y en este sentido a las dinámicas de disfrute es sí mismas. Así, Mendoza resignifica nuevamente la marginalidad, proponiendo que no todo lo marginal es abyecto. Lo anterior sugiere que, si bien la marginalidad urbana es una condición altamente desfavorable, hay quienes desarrollan un sentido de sobrevivencia cuyo valor es precisamente su radical distanciamiento de los homogéneos órdenes sociales y familiares que caracterizan a la mentalidad burguesa.

---

<sup>36</sup> Dos de los textos más influyentes dentro de la crítica cultural contemporánea que introducen la función del “objeto” son: *The Poetics of Space* de Gaston Bachelard y *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* de Susan Stewart. Una de las más claras representaciones dentro del cine de cómo los objetos organizan la vida del sujeto es el balón de volleyball mencionado, el cual se convierte en un personaje fundamental en la película *Castaway*.

Du Camp, más tarde Benjamin y más tarde dentro del cine latinoamericano Alejandro González Iñárritu y los grandes representantes del Nuevo cine argentino, entre otros, han enfocado su atención en los detalles mínimos que rescatan lo ruinoso y que rompen con el esquema de precariedad de la vida del sujeto marginal. Mostrar los detalles de su vida y el valor que tienen los detalles que conforman su entorno significa también dar importancia a su voz. El crítico literario John Beverley comienza su artículo “Los últimos serán los primeros” (publicado en *La interrupción del subalterno*), diciendo que Víctor Gaviria desea “hacer cine no solo *sobre* sujetos ‘ordinarios’, pobres o desamparados, sino, en cierto sentido, *desde* esas posiciones”. Menciona, que el director de *La vendedora de rosas* y *Rodrigo D no futuro* “acude a personas del barrio como actores representándose a sí mismos y depende, para su material narrativo, de un amplio trabajo testimonial anterior”

Al igual que para Gaviria, destacar a los últimos de la sociedad es una prioridad para Mendoza. Para la realización de la película involucró decenas de actores no profesionales que no tenían conocimientos de actuación y los dejó hablar libremente para que contaran su propia historia. Si se cuestiona la posibilidad de hablar del sujeto subalterno (Spivak), Gaviria y ahora Mendoza abren un pequeño espacio dentro del cine para que esto suceda. Si su hablar no repercute en un cambio social importante, al menos estos dos directores dedican su tiempo y su trabajo a que sujetos invisibles puedan mostrar detalles de su vida y a se expresen con libertad. Cuenta Mendoza que para la película convocaron “hombres y mujeres, mestizos... negros... de 8 a 80 años” siempre buscando dar voz y presencia a sujetos invisibles y realizando “casting(s) para rechazados de TV” (nullvalue).

se buscaban charlatanes, raperos, cojos, hombres y mujeres sin manos, sin piernas, sin orejas, vendedores de rosas, limpiadores de vidrios, tragafuegos,

heroinómanos, profesores de historia del cine, enanos, reinas de belleza, electricistas, funcionarios de la Dian, hombres fuera de foco, mendigos, putas, hijueputas, monjas, travestis, bisexuales, metrosexuales, peluqueros, luchadores, etc. (Cervera)

Mendoza denomina a todas estas personas “actores no estudiados” dando un nuevo término al concepto “actores naturales” con el cual, hasta ahora se identifican este tipo de personajes de un cine donde cunde la improvisación y la idea de “representación de uno mismo”. Dice Mendoza que este fue un proyecto colectivo al cual de una manera u otra se involucró toda la ciudad de Bogotá, “a toda la gente que trabaja en los semáforos o ha sido arrinconada en los semáforos por alguna circunstancia” (*Proimágenes Colombia*).

Henry Posada, quien interpreta a “Santiago el poeta”, fue visitado por el escritor y crítico de cine Hugo Chaparro quien sorprendido le dijo: “pero si eres el mismo Henry”. “Sí”, le respondí, “aquí todos somos los mismos”. Recorrí entonces los rostros de Romelia, Abelardo, Alexis, Gala, algunos de los protagonistas de *La sociedad del semáforo* y todos son los mismos, se reinterpretan a sí mismos.

Henry Posada, *Omnibus*.

Al igual que las más conocidas películas de Víctor Gaviria, los personajes de la película de Rubén Mendoza se dejan “mansamente conducir en medio del feroz tráfico” de la vida y de la producción de la película (Posada). Una vez terminado el rodaje los “actores” volverán a su vida rutinaria que se reduce a limosnear para sobrevivir el día a día. Alexis Zúñiga, “Raúl” en la película, había vivido cuatro años en la indigencia cuando fue “descubierto” por miembros del equipo de filmación en el centro de Bogotá. Después de terminado el rodaje, llevando sobrio escasos dos meses, teme volver al centro de Bogotá, “el lugar de las tentaciones”. Abelardo Jaimes, Cienfuegos en la película, ha vivido en la indigencia y en la drogadicción por largo tiempo y en el momento del rodaje hacía poco que había salido de un centro de rehabilitación. Mientras que en la película este personaje opone total resistencia al proyecto de alargar el tiempo

de la luz roja del semáforo, en la vida real, Jaimes desea recuperar el tiempo perdido pues, según él, la droga le ha quemado las neuronas. Al terminar el rodaje volverá a uno de los trabajos más comunes de la economía informal de esa inmensa ciudad: vender dulces en la calle. Romelia Cajiao la anciana que en la película vende café en la calle luciendo su turbante de colores, volverá a su trabajo habitual: pedir limosna. Y así, trapevistas, malabaristas, paralíticos, sordomudos, poetas y todo tipo de sobrevivientes de la calle, se reinterpretarán a ellos mismos después de terminado el rodaje.

“Santiago el poeta”, otro importante personaje de la película, en la vida real es un asiduo crítico antisistema que suele sacar a relucir las contradicciones de instituciones tales como la iglesia católica, el estado y la familia. Esto es precisamente lo que llamó la atención del director del filme quien buscaba personajes que se expresaran a su antojo contra el *establishment*, y que se caracterizaran por ser sujetos rechazados por los círculos que privilegia la tradición burguesa. Es así como surge la comunidad de *La sociedad del semáforo*. Se conforma una “familia” altamente disfuncional, tal como lo es el propio país caracterizado por una alta desigualdad social y por grandes tragedias que con poca frecuencia llegan a resolverse. Es así como lo describe Santiago el poeta: “esta será la épica de la gente pequeña, de los que como hormiguitas construyen su día a día, en medio de las más devastadoras catástrofes” (Posada).

!Luz verde a los olvidados!

Rubén Mendoza

Aparte de resaltar el humor, lo lúdico, la creatividad, la resignificación del espacio y la posibilidad de que se expresen a sus anchas aquellos sujetos marginalizados por la sociedad, Mendoza busca alargar el “tiempo” que estos tienen para realizar su trabajo informal de la calle. El semáforo ha sido el significante ineludible presente en toda ciudad, el símbolo del intento de ordenar el tráfico. En la realidad, quienes conducen automóviles y buses por el centro de

cualquier megaciudad congestionada (en este caso Bogotá) quisieran que el semáforo permaneciera más tiempo en verde, pues esperar que cambie la luz implica muchas veces tener que enfrentarse a posibles peligros que se relacionan con la compleja realidad social de la ciudad. Mendoza, a través del argumento de su película busca precisamente lo contrario. Su intención es alargar el tiempo que la luz roja del semáforo permanece encendida, privilegiando así a aquellos artistas y vendedores callejeros para quienes el color que importa es el rojo cuando se trata de ganarse el sustento del día. De esta manera Mendoza crea una situación inversa dentro del universo habitual de la calle, haciendo que cobren vida los espacios urbanos omitidos del imaginario del ciudadano común y por ende, resaltando que no obstante “siempre los poderosos son los que tienen el control de la fuerza para lograr sus objetivos, los débiles tienen una fuerza infinita, por mucho que la vida los maquille” (Mendoza).

En el momento que la luz roja se activa, se activa también la fuerza creadora de los fragmentos de vidas atadas al tiempo del semáforo. Teniendo en cuenta lo anterior, si Raúl lleva a cabo su experimento y logra que la luz roja permanezca más tiempo encendida, la “luz verde” de los olvidados se convertirá en una forma de disidencia sin violencia, símbolo del reaccionar positivamente a una inconformidad latente; una disidencia que en vez de traducirse en violencia es un acto creativo que aumenta la productividad en las esquinas de la ciudad.

Además de lo anterior, Raúl es una suerte de paseante de la ciudad. Si bien no lleva mucho tiempo allí la necesidad por sobrevivir lo ha convertido en un conocedor de los espacios más remotos. Respecto de este tipo de personaje de la calle Benjamin afirmaría:

cuanto más desasosegante se vuelve la gran ciudad, tanto más conocimiento de las gentes [...] hacía falta para operar en ella. En verdad que la lucha agudizada por conseguir la supervivencia lleva al individuo sobre todo a proclamar

imperiosamente sus necesidades e intereses. El buen conocimiento de estos últimos, cuando se trata de evaluar el comportarse de alguna persona, con frecuencia será mucho más útil que el de su carácter (*Obras* 127).

Raúl termina convenciendo a los miembros de la comunidad del semáforo de la importancia de su experimento. Sin embargo antes tendrá que vencer la desconfianza de Cienfuegos, el líder de esta comunidad. Cienfuegos es un viejo visionario, *flaneur* marginal y quizás el único verdadero poeta de esta historia. Este hombre desconfía de Raúl, desaprueba del utópico proyecto e insiste en que dentro de su “organización” no están en condiciones de asimilar “otro vago más, otra boca más”. La siguiente es una reveladora conversación que se lleva a cabo entre Cienfuegos, Raúl y otro hombre que forma parte del universo de economía informal del centro de Bogotá:

HOMBRE. Señor Cienfuegos, el semáforo es un monstruo de tres ojos pero puede ser una bandeja de tres platos.

RAUL. Yo sé de electricidad y un poco de electrónica. Y con un poco de billete puedo inventarme algo como para que el semáforo en rojo se quede el tiempo que se les de la gana.

HOMBRE. La cosa sería diferente si el semáforo durara más tiempo en rojo.

RAUL. Con veinte segundos más en rojo, se hacen ricos, ¡créame!

CIENFUEGOS. ¿Lo van a someter a votación? Si lo hacen yo me largo. La democracia es una “maricada” muy “chimba”, pa’ los huevones.<sup>37</sup>

El personaje de Cienfuegos, de gran importancia dentro del argumento de esta película, es en cierta manera comparable con el Chivo de *Amores Perros*. Podemos percibir en cada uno de sus comentarios, en su manera de actuar y en las fisuras de su rostro envejecido, la resquebrajada y chocante ciudad latinoamericana. González Inárritu menciona en una entrevista

---

<sup>37</sup> Con esta frase coloquial Cienfuegos quiere decir que la democracia es una mentira.

en torno a *Amores perros* que su interés no es mostrar propiamente la Ciudad de México, sino la convulsionada mega urbe actual “impresa” en el rostro de sus personajes. Al respecto expresa el director de *Amores perros*: “I like to explore human beings coping with their suffering, confronting it, and recovering from it. In my films I’ve always tried to find redemption, some sort of evolution on the other side with a luminosity that wasn’t there before” (Deleyto, Azcona 125). Esto es lo que se puede detectar en los personajes El Chivo y Cienfuegos. Ambos son delincuentes de la calle, a la vez carismáticos y a veces amables. La suerte de “luminosidad” referida por González Iñárritu, se deja ver en la película de Mendoza, en primer lugar, en el momento que Cienfuegos decide convertirse en la fuerza móvil y subjetiva de Raúl y su proyecto, y en segundo lugar, en el momento de la muerte apacible de este caminante de las calles de Bogotá, que le permite descansar de su extravagante vida. Para representar Ciudad de México, afirma González Iñárritu, no es necesario mostrar sus íconos y emblemas que la hacen reconocible. El ve la gran ciudad latinoamericana como un experimento antropológico. En torno a *Amores perros* Iñárritu apunta: “It is not a film about the city as an architectural space but about its people. I think it catches some of the energy of Mexico City [...] with its good and its bad things” (Deleyto, Azcona 134). Bogotá es el experimento antropológico de Mendoza; mediante el experimento de Raúl se ve lo bueno y lo malo de la ciudad y Cienfuegos es la ciudad misma.

Cada hombre lleva en sí su dosis de opio natural, incesantemente segregada  
y renovada, desde el nacimiento a la muerte.

Charles Baudelaire, *Poemas en prosa*

Sueños, siempre sueños

*La sociedad del semáforo*

El consumo de base de coca (basuco) a veces mezclado con marihuana, es un aspecto de especial importancia en esta película. Si tenemos en cuenta el excentricismo del director del filme y la extravagante vida de los personajes, a quienes Mendoza reivindica y a la vez condena —esta condena es más una crítica a la sociedad burguesa— es posible relacionar el consumo de drogas y el escapismo presente en la película con el escapismo y cura del mal que condujo a Charles Baudelaire a sumergirse dentro de una especie de “paraíso artificial” que lo llevó a convertirse en un asiduo amante del opio. En *Les paradis artificiels*, su “pequeño libro” (Baudelaire) escrito en torno al opio, al hashish y al vino, el poeta francés “was chiefly concerned with portraying those modifications of human sentiment brought about by close association with the stimulant drugs” (Diamond xv). Baudelaire plasmó en su libro las posibles transformaciones afectivas y emotivas del consumidor de drogas. Sus comentarios en muchos casos contradictorios respecto de la reacción del cuerpo y la mente a las drogas, fluctúan entre expresiones tales como “reaching paradise or absolute happiness” y “the worst of evils”.

Así describe Baudelaire un estado alucinatorio: cuando el demonio invade se pasa por una serie de faces contradictorias: desde la extrema felicidad hasta un incómodo frío extremo. Después comienzan las alucinaciones y la total distorsión de la realidad, al punto de no poder distinguir el propio ser de otros. Después se detienen las alucinaciones pero comenzarán de nuevo, esta vez haciendo que quien ha tomado la droga, entre en un estado indescriptible de zozobra que al mismo tiempo es un estado de éxtasis total. Apunta el poeta, “I had been delivered from that superabundance of life which indeed had given me so much pleasure, but which, too, was not free of anxiety and fear” (53).

En *La sociedad del semáforo* el consumo de basuco (base de coca) adentra a quienes viven en la calle en un “paraíso artificial” que les permite reducir sus dificultades diarias y en

general sobrellevar su vida. Percibimos a través de los personajes drogados que la satisfacción que produce el consumo de una droga común, por ejemplo basuco mezclado con marihuana, equivale a la desaparición del sufrimiento. Raúl, en sus ratos de ocio se droga y sueña despierto, por lo general jugando con cualquier objeto. Sus “viajes” son sin duda momentos altamente gratificantes de juego, camaradería y libertad. La visión poética de Mendoza nos permiten “ver” la profundidad de los “viajes” de Raúl. Observamos que mientras duran sus alucinaciones, el campo de la realidad pasa al campo de lo espiritual, donde la rancia y fría Bogotá pareciese desaparecer, convirtiéndose en una suerte de entidad etérea, amable y manejable. Primeros planos del rostro apacible de Raúl y de los demás personajes drogados, dejan ver al espectador el alivio que estos momentos proporcionan a la ingrata situación de su vida diaria. No son niños y adolescentes, como en las películas de Gaviria, pero Mendoza detalla a estos hombres maduros y viejos, soñando y alucinando como niños iluminados en los más oscuros y mustios rincones de la ciudad.

Ya se ha mencionado que Raúl en ocasiones alucina, conversa y ríe animadamente con su propia imagen proyectada en un barril de lata, al cual incluso le convida su cigarrillo para que se drogue y lo acompañe. Este tipo de interacción que implica un acercamiento al interior del sujeto mismo, lo interpretó Baudelaire en *Les paradis artificiels* como “an abnormal condition of the spirit as a true state of grace, a sort of magic mirror in which man is invited to see himself as beautiful —that is to say as he could and should be, a sort of angelic excitation, a call to order in complimentary form” (32). Mientras Raúl trabaja en el experimento del semáforo bajo el efecto de alguna droga, también juega con los elementos que lo componen. Asimismo, hace el amor apasionadamente con Victoria la joven malabarista y tragafuegos antes mencionada. El consumo de alucinógenos amplía la intensidad de sus encuentros sexuales; juegan mientras tienen sexo

desnudos sobre la rama de un árbol, dejando en claro que gozan del privilegio de libertad extrema que durante estos momentos de alucinación y éxtasis se parece a la felicidad absoluta.

Opuesto a lo anterior, a la ambición de Raúl se interpone el lado profano del ocio y de la fragilidad. El consumo excesivo de base de coca parece estar deteriorando el estado físico y mental de este personaje. Es su condición actual de indigente adicto al basuco su relación con el tiempo es totalmente arbitraria y por sobre todo lo atormenta su pasado difuso, su familia y el hecho de haber perdido del todo el referente de la edad de su hija. Observemos por ejemplo los detalles de la siguiente escena: Raúl, el mendigo, el inventor, el electricista, el desplazado, convertido ahora en una suerte de “*flaneur* marginal” del submundo urbano, de repente se detiene a observar unos zapatitos de bebé frente a la vitrina de un almacén de ropa infantil. La toma muestra como Raúl mide los zapatitos con el dedo de su mano. Este detalle filmado en primer plano es particularmente conmovedor. Los zapatitos despiertan fantasías asociadas con aspectos de la vida de Raúl que el espectador aun desconoce. Raúl es el padre de una niña a quien no ha vuelto a ver. Desde que abandonó su pueblo en el Chocó, no tiene conciencia del paso del tiempo, no recuerda la edad de su hija, y la manera como mide los zapatitos revela este aspecto de su vida, quizás el más dramático.

Mendoza no oculta el lado negativo de la adicción al basuco pero tampoco emite juicios moralizantes en torno al consumo de éste, limitándose a mostrar dos caras de una misma moneda. En este sentido, la mirada de Mendoza hace eco de la opinión de Gaviria para quien,

la droga es parte de “la experiencia de los pobres”. Es decir, no una patología, una forma de abyección, de “falsa conciencia”, sino una de las maneras en que sus personajes experimentan y dan valor e intensidad a sus vidas. No es que sus películas idealicen el uso de la droga: las consecuencias negativas de la droga son

puestas, abundantemente, en evidencia; pero tampoco toma la posición de un juez o persona que “sabe más”. (Beverley)

Por otro lado la película sí nos muestra que la ilusión de Raúl por llevar a cabo el proyecto del semáforo se ve constantemente interrumpido por episodios extáticos asociados con el consumo de drogas. Sin embargo, más que una crítica al consumo, la de Mendoza es una crítica a la sociedad, la cual abandona a sus ciudadanos quienes terminan obligados a inventar todo tipo de estrategias de sobrevivencia para evadir, por momentos, la hostil realidad de sus vidas. Para su infortunio, Raúl nunca ocupa el dinero que los demás miembros de esta comunidad habían recolectado para la realización del proyecto. A medida que aumenta su consumo de alucinógenos, los momentos de éxtasis se tornan menos gratos y en ocasiones toman la forma de aterradores estados de pánico seguidos por insoportables depresiones. Las alteraciones psíquicas y estados alucinatorios de Raúl se representan en la película mediante imágenes contradictorias de orden sensorial, como pueden ser por ejemplo el agradable masaje que produce el contacto del cuerpo con las olas de un mar tranquilo, en contraste con imágenes extremadamente violentas como lo es la violación colectiva de una mujer que pide a gritos ser liberada. En una de estas pesadillas por ejemplo, Raúl viola sexualmente a una oveja y en otra, un par de niñas de cinco o seis años son seducidas por varios hombres viejos. Al final de esta escena, no en el mundo de los sueños sino en la realidad del filme, Raúl amanece dentro de uno de los mausoleos de un cementerio.

Muchas de las frustraciones de Raúl se relacionan con sentir que su trabajo como reciclador (y su vida en general) no vale nada. El reciclaje de objetos que por lo general se consideran inservibles, es uno de aquellos “órdenes del azar” a los que alude Gonzalo Aguilar, que constituye para los habitantes de la calle, una viable alternativa de trabajo. Gran parte del

cine latinoamericano del nuevo milenio ha enfocado la mirada en los rincones olvidados de la ciudad contemporánea, en héroes prostituidos por la miseria, en formas de belleza no convencionales y en aquellos sujetos sociales que prestando un importante servicio a la comunidad permanecen excluidos y sobretodo despreciados por la colectividad. Lo anterior halla correspondencia con los escritos en torno a este tema que plasmó Benjamin en *El libro de los pasajes*. Quienes ejercen el trabajo de reciclaje, el cual forma parte de la economía informal de las megaciudades latinoamericanas, recorren calles y avenidas recogiendo latas de metal, papel, cartón, plástico y todo tipo de objetos arrojados a las calles. Se trata de una actividad contradictoria entendiendo que, si bien es beneficiosa para la sociedad, se le relaciona exclusivamente con el lumpen urbano. Las películas *Ronda nocturna*, *La primera noche* y *La sociedad del semáforo*, incluidas en esta disertación, reivindican de una manera u otra, este tipo de trabajador de la calle.

En la película *Ronda nocturna* (la cual forma parte de este capítulo), si bien la actividad del reciclaje no es un aspecto vital dentro del argumento, sí aparecen recicladores como símbolos de una clase media hundida en la pobreza durante la devastadora crisis económica de 2001 en Argentina. A estos no se les presenta como seres abyectos y peligrosos sino más bien como gente común y corriente, y grupos itinerantes que intentan sobrevivir un momento de crisis. En la película colombiana *La primera noche* (Cap. 5), aunque al reciclador al principio pareciese un sujeto peligroso, este personaje mostrará luego ciertos gestos de compasión y de protección hacia Paulina, la nueva y desconocida recién llegada a Bogotá con sus pequeños hijos.

Dentro del cine latinoamericano del nuevo milenio en *Amores perros* (2000) encontramos nuevamente al reciclador en el personaje El chivo. Gonzáles Iñárritu nos muestra a este contradictorio personaje (quizás el más complejo y logrado de la película), su casa saturada de

objetos y de perros abandonados que él ha recogido en las calles, a los cuales cuida y los cuales constituyen por ahora su única familia. Vemos lo que este personaje hace dentro de este espacio, el cuidado que tiene por sus perros y el dolor que siente por haberse distanciado de su familia y haberse convertido en un asesino a sueldo. Si bien es cierto que su trabajo como reciclador solo ocupa un lugar secundario dentro del argumento del filme, la película deja ver varios aspectos positivos de la vida íntima de este personaje, en contraposición con el rechazo que su presencia desproliza produce en quienes transitan las calles de Ciudad de México.

A diferencia de las películas hasta ahora mencionadas, en *La sociedad del semáforo*, Raúl, un reciclador de basura y desechos es el personaje principal, por lo tanto gran parte del argumento del filme gira alrededor de sus acciones, que si bien en muchos momentos parecen contradictorias y absurdas, no condenan del todo a este personaje que desplazado por la violencia intenta sobrevivir en la calle. A veces se observa a Raúl buscando algo dentro de botes de basura. Allí encuentra papel, vidrio y también chatarra que recicla y que le sirve para implementar sus experimentos. Una reveladora escena muestra que, no obstante Raúl solamente busca entre la basura objetos reciclables para vender, la policía corrupta, creyendo que el hombre lleva droga que podría compartir con ellos, lo amenaza y agrede:

POLICIA. Muestre a ver que tiene ahí caballero.

RAUL. Nada, mi agente. Mi negocio: papel, vidrio.

POLICIA. A las buenas, negro hijo de puta, muestre a ver que es lo que tiene ahí...

RAUL. Pues así como le dije, papel, vidrio, socio. No tomé más nada.

POLICIA. Vamos a ver... ¿se va a hacer “empelotar”<sup>38</sup> en este frío? ¿Qué,

---

<sup>38</sup> Expresión coloquial que significa “desnudar”

no da nada? Colabore y se le colabora, hermano. Negro, usted sabe que si lo queremos joder lo jodemos. Comparta, negro cabrón.

Fuera del universo del cine, en la realidad de la urbe latinoamericana, siendo que a los recicladores urbanos les es imposible escapar de su esfera de marginalidad, estos seguirán siendo temidos y despreciados por su mera vestimenta, por la poca pulcritud de sus rostros y manos y por el cargamento de desechos que llevan consigo en todo momento.

Aparte de la mezcla entre lo positivo y lo trágico, en tanto componentes esenciales de la historia que narra este filme, vale mencionar nuevamente el acento poético de esta narrativa con la cual Mendoza pone el acento en momentos de gran significación. Por ejemplo, nos enseña a un hombre que vende discos para “escuchar” el silencio, a un perro que lleva un par de zapatitos de bebé amarrados a sus patas delanteras, lugares de Bogotá resignificados de tal manera que muestren cómo benefician a quienes viven en la calle, y finalmente la imagen errática (aunque también poética) de Martín, un niño de seis o siete años, que se nos presenta colgando del cable de un semáforo en medio de la calle y ahorcado por éste<sup>39</sup>.

La muerte de Martín, hecho que constituye el punto giro más contundente de la película, sucede el día que Raúl por fin intenta probar su experimento. En el momento que el hombre se acerca al semáforo que se ha propuesto alterar, Martín, a quien su madre había abandonado unos días atrás, asciende por el poste del semáforo corriendo el peligro de deslizarse y caer. Raúl preocupado insiste en que el niño descienda del poste.

RAUL. Martín, Bájese de ahí hermano, mire que se va a caer. ¡Oiga, Martín que se baje!

MARTIN. Déjeme, de aquí veo mejor.

---

<sup>39</sup> A propósito de esta desconcertante escena, vale anotar que la imagen que dio inicio a la idea de realizar esta película fue el dibujo de un niño colgando, ahorcado por el cable de un semáforo.

RAUL. Vea que tengo que conseguir cosas para que funcione este semáforo mañana, ¡bájese!

MARTIN. De aquí no me baja nadie.

Es una fría noche de lluvia y todo parece sucumbir. Raúl, frustrado, se sienta a observar el agua de la lluvia que al contacto con el pavimento crea unas pequeñas olas que le hacen recordar el mar del Chocó. Nuevamente se deja ver la composición poética de Mendoza: una serie primerísimos primeros planos, que sugieren la mirada subjetividad de Raúl, amplifican la realidad para que observemos ese “mar” (y esa fantasmagoría) que se está formando en la calle, la fuerza que adquieren las olas, y el “maremoto” que se avecina.

Al amanecer, cuando una resplandeciente luz de tono púrpura se observa en el horizonte, aparece Martín muerto, colgado de una cuerda en medio de la calle. La tragedia se impone como un acontecimiento paralizante por encima del quizás algo ingenuo deseo de apropiarse de unos cuantos segundos de tiempo. La imagen es extremadamente reveladora: en contraluz y en tono monocromático aparece en primer plano un gran poste, al otro lado se observa el semáforo y en medio de estos dos objetos vemos la silueta de Martín ahorcado con una cuerda. Su cuerpo de niño impone su presencia contra un fondo de nubes blancas y contra la imagen de la iglesia de Monserrate, un importante ícono de Bogotá. A esta impactante imagen la acompaña una mezcla de estridentes gritos y sonidos de percusión. Se podría decir que la irrupción de lo *real* —el fracaso del proyecto del semáforo— interrumpe el flujo de energía vital con la cual los trabajadores de la calle realizaban a diario actos callejeros y exhibían su talento en medio de risas y bromas. Haciendo alusión nuevamente a la idea de “los precarios órdenes del azar”, la película desde el inicio indica que algo terrible va a suceder. El crítico argentino acentúa lo aleatorio por

sobre las historias que narran los filmes del cine contemporáneo latinoamericano de la siguiente manera:

Hay realismo pero sobre todo hay una serie de efectos indiciales de lo *real* que no aparece como un orden previamente organizado sino como una masa informe de la que puede surgir lo imprevisto. Los indicios configuran un exceso de lo *real* aleatorio que abrumba a los cuerpos y los hace reventar desde afuera y desde adentro. (47)

Una toma en contrapicado muestra los impresionados rostros de la gente que observa al niño colgando de la cuerda. La siguiente toma realizada desde el lugar donde se encuentra el niño muerto, sugiere la subjetividad éste. La simbólica puesta en escena, el punto de vista y la composición del cuadro, en este momento climático de la película articulan el distanciamiento de la ficción para enfrentar al espectador con una realidad de Colombia expresada en el espacio urbano que en la película se disfraza parcialmente tras los actos (y las máscaras) de los artistas callejeros. Dentro de la ficción, el experimento del semáforo había sido una manera de ganar una batalla contra una sociedad de clases que tiende a rechazar e invisibilizar a los habitantes de la calle. Sin embargo el deseo por dejar de ser “los últimos” (Beverley) de la sociedad, aunque esto sucediese únicamente por unos instantes, se desvanece con la muerte de Martín. Es preciso subrayar que el niño aparece colgado en las horas de la mañana, del mismo cable del semáforo que Raúl intentaba alterar. Raúl, a quien llaman “el poeta de los cables”, encara el fracaso de una manera tan desgarradora como lo es la muerte de un niño ahorcado en medio de la calle.

El niño es negro, muy posiblemente otra víctima del desplazamiento del campo a la ciudad, por lo tanto el himno que lo acompaña durante la improvisada ceremonia en torno a su muerte es una pieza musical de la cultura colombo-africana interpretada por una joven cantaora

mulata. Mientras se escucha su canto, el niño muerto se observa inmóvil al lado del semáforo que Raúl finalmente nunca alteró. Sujeto y objeto cuelgan inertes de la misma cuerda. Sin duda la imagen que detalla a Martín muerto es la más impactante de la película y quizás la que mejor describe la alegoría del fracaso.

¿Para qué zapatos si ni siquiera hay casa?

Raúl, *La sociedad del semáforo*

Una imagen cargada de significación resume el lado trágico de la vida de Raúl en Bogotá. Habiendo gastado el dinero recolectado para el proyecto del semáforo, el hombre, derrotado, enfoca la mirada en un perro callejero que, al igual que él, deambula por ahí sin rumbo. Amarra a las patas delanteras del perro los zapatitos que había robado para su hija y así, el perro indiferente continúa su camino arrastrando los zapatitos. Entre el lodo y el asfalto, Raúl y el perro se desplazan hasta que salen del encuadre. Escuchamos a Raúl decir *¿Para que zapatos si ni siquiera hay casa?*

*La sociedad del semáforo* se propone mostrar al espectador muchas de las contradicciones del mundo “doméstico” de la calle. A veces se nos revelan las circunstancias reales de los personajes y otras veces sus fantasías y alucinaciones. Por momentos el director también busca agudizar los sentidos del espectador para que éste advierta los detalles que pueden pasar inadvertidos en el mundo de las ventas callejeras. La intención del director en este caso es, por un lado, lúdica y poética; y por otro, política, instando al espectador a reflexionar en torno a la función de esta película respecto de la vida de los “actores” de la economía informal de la ciudad.

Como el *flaneur* marginal en el que se ha convertido desde su llegada a Bogotá, Raúl camina sin rumbo por la vereda de una de las calles más transitadas del centro de la ciudad

colmada de “agácheses”. Se detiene frente a un hombre que vende discos compactos y le pregunta:

RAUL. ¿Usted qué vende ahí?

HOMBRE. Discos

RAUL. ¿De qué?

HOMBRE. De silencio

RAUL. Póngalo

El vendedor coloca el disco en su grabadora y “sube” el volumen. A medida que el volumen aumenta, el sonido diegético de la película disminuye hasta desaparecer. “El absurdo cifra entonces la lógica de un sentido dramático y visual que quiere ser excepcional y apartarse de la norma” (Chaparro 42). Raúl, frustrado se enfurece con el hombre y grita (sin que lo escuchemos) desesperado ante el silencio que lo rodea (el universo del filme se ha silenciado por completo).

El distanciamiento (brechtiano) que produce la manipulación del audio resalta (a partir de la imagen sin sonido) la saturación barroca del centro urbano —automóviles, transeúntes, edificaciones viejas y nuevas, vendedores ambulantes, “agácheses”, cables de luz, de teléfono, saturación de colores como también el gris del asfalto y del aire de esta ciudad polucionada— y la presencia de trabajadores del mundo de la economía informal y los objetos que venden — artesanías, ropa, utensilios de cocina, chatarra, repuestos de automóviles, artículos para niños, películas piratas, baratijas que sirven, que no sirven, etc. El silencio de esta secuencia, imposible en la realidad genera total extrañeza. Finalmente, Raúl desesperado agrade al vendedor, toma el tocadiscos y lo arroja contra el suelo. El equipo se destruye al contacto con el pavimento y en ese mismo instante vuelve el sonido diegético de la película.

Más adelante Raúl narra lo sucedido a Cienfuegos:

RAUL. Ahorita en la calle me callaron. Me dejaron como los televisores, en “mute” hermano.

La película de Mendoza es trasgresora en muchos sentidos y que esta trasgresión intenta privilegiar el orden contra hegemónico. Mendoza ha creado una historia original llena de detalles propios de la cotidianidad de cualquier megaciudad latinoamericana, pero que aquí se destacan dado el tratamiento poético de la imagen. El argumento de la película es ingenioso y a la vez simple, y en medio de la simpleza Mendoza descubre el talento de los artistas de la calle y la categoría de *performance* de los actos callejeros que en general se consideran disruptivos del orden. Su disposición poética le permite ver el mundo “al revés” y es así como privilegia a “los últimos” de la sociedad. Modificando el tiempo que transcurre entre el cambio de luces del semáforo, el director da agencia a quienes ocupan el lado opuesto del orden hegemónico, permitiendo que aquellas voces “disruptivas” del orden encuentren un espacio para expresarse. No en vano está presente en la película la ingeniosa escena del vendedor callejero de discos compactos que privilegia el lado inverso de la lógica, lo cual desconcierta y al mismo tiempo deleita al espectador.

Explica Mendoza que el rodaje de la película es tan trasgresor como la realidad del universo que representa pues se realizó “en medio del tráfico real, del caos, del ruido, de los pitos y de los accidentes” (López Sorzano) y tan subversiva como la vida misma de quienes actúan en ella. Por ejemplo, la escena en la cual vemos que Raúl duerme dentro del mausoleo de un cementerio fue filmada clandestinamente escondiendo la cámara en un coche de bebé. Uno de los mayores atributos del filme es la omisión de juicios moralizantes en torno a la marginalidad, al ocio, a la drogadicción y al fracaso. Se limita a resaltar, por un lado, fragmentos de vida que

hacen eco de la igualmente fragmentada metrópolis latinoamericana del siglo XXI, y por otro, detalles importantes como la creatividad, el sentido de comunidad y el reutilizamiento de las partes ruinosas de la ciudad, consideradas inservibles.

Para concluir este análisis vale resaltar una peculiaridad que a la vez une y distancia la película de Mendoza de las de Gaviria (en especial *Rodrigo D, No futuro* y *La vendedora de rosas*). Gaviria le entrega al espectador un retrato de la marginalidad urbana captada “tal como viene” por el lente de la cámara. La propuesta de Mendoza es una ficción estilizada que se distancia de la realidad, como nos la presentaría Gaviria. Esta diferencia se reproduce de manera insólita en lo que sucede a algunos de estos “actores naturales” o “no estudiados” después de finalizadas las filmaciones. Así como la toma final de la película de Mendoza sugiere que a pesar del fracaso, Raúl se ha salvado y buscará una mejor vida fuera de la complicada ciudad, ninguno de quienes actúan en *La sociedad del semáforo* en su vida fuera de la película mueren violentamente asesinados, lo cual sí sucedió al Zarco (Giovanni Quiroz) de la película *La vendedora de rosas* de Gaviria. De la película *Rodrigo D no futuro* murieron violentamente los personajes Jeisson, El burrito, Albeiro, El calvo, Mario y El alacrán. Raúl (Alexis Zúñiga) de *La sociedad del semáforo* se “salva” mientras que Mónica (Lady Tabares) de *La vendedora de rosas* se condena. Si bien es cierto que Zúñiga (Raúl) afirma con preocupación que no sabe que pasará con su vida cuando finalice el rodaje, y que a Cienfuegos (Abelardo Jaimes) le preocupa su atracción natural por el mundo artificial de las drogas, la realidad de la marginalidad urbana de Colombia en general no ha vuelto a ser retratada con la autenticidad que lo hizo Gaviria en sus películas *Rodrigo D no futuro* y *La vendedora de rosas*.

Similar a la documentada opinión de Gaviria<sup>40</sup> respecto de sus películas cuando se le ha preguntado acerca de las estrategias que se siguen desarrollando con los actores-habitantes de la calle, para continuar los procesos de inclusión a las dinámicas sociales, culturales y políticas de las cuales hacen parte, responde Mendoza:

No sé. Yo hago cine. Con los que quedé de amigo, pues ofrecer amistad de la buena. ... solo tengo agradecimiento y buenos deseos, y son alimento para el camino. Yo soy artista, no trabajador social ni político. La oportunidad de trabajar con ellos es más bien para mí. Para aprender yo. Me acerco con una curiosidad natural, no una malsana de estadística o de explotación. La manera más honesta de acercarse es sin prometer ni pretender cambiar nada. Yo los quiero y los duelo como me los encuentro. A quien me encuentre, si nuestra relación nutre un cambio, para bien o para mal, es el camino de la vida y ya está. (Martínez Sepúlveda, *Music Machine*)

Si bien es cierto que la película de Mendoza, al igual que las de Gaviria “no ofrece(n) [para los personajes] la posibilidad de crecimiento y transformación personal” (Beverley), como documento y testimonio de sus vivencias que los mismos “actores no estudiados” cuentan, tiene un gran valor dentro del cine neorrealista latinoamericano. Mendoza presenta una historia original, una gran metáfora que fusiona el placer y el dolor que experimentan a diario quienes

---

<sup>40</sup> En su artículo “Los últimos serán los primeros” John Beverley explica: “Gaviria no cree que pueda salvar a sus sujetos; sabe que esa salvación requiere un cambio estructural social mucho más profundo que el que pueda sugerir una película [...] hacer de sus películas una manera de expresar el valor de esos sujetos en el presente, un presente atrapado entre la falta de esperanza en un futuro [...] alcanzable sólo como nostalgia o alucinación. A diferencia del realismo social, pero sí en consonancia con *Los olvidados* de Luis Buñuel, la película que es en cierto sentido el modelo del género, las películas de Gaviria ni prometen ni vislumbran una solución. La intensidad de las vidas que representan (o, más bien, que se representan en ellas) radica precisamente en esa falta de esperanza. Contienen así algo más importante, más explosivo políticamente que la posibilidad de salvación individual o de reforma social gradual: contienen la *promesa* milenaria de la historia de que los últimos serán los primeros”.

viven en la calle y de la calle; un argumento ingenioso, me atrevería a decir que nunca antes visto en la historia del cine del sur hemisférico.

I never slept on the street in Berlin. Only those for whom poverty and vice turn the city into a landscape in which the stray from dark 'til sunrise know it in a way denied to me.

Walter Benjamin, *The Arcades Project*

La calle, la calle, siempre la calle

Comisario de policía, *Ronda nocturna*

Edgardo Cozarinsky<sup>41</sup> es todavía más radical que Rubén Mendoza en su intento de privilegiar la naturaleza autónoma del sujeto urbano, su instinto de libertad y su instinto lúdico. De forma más explícita que Mendoza, Cozarinsky destaca en su película *Ronda nocturna* (Argentina, 2005) el juego y el ocio como recursos encaminados al deleite y a la libertad. Estos son los recursos que permiten a Víctor, el protagonista del filme, contrarrestar y vencer las dificultades de la vida en la calle<sup>42</sup>. *Ronda nocturna*, a diferencia de *La sociedad del semáforo*, no presenta tragedias puntuales, ni acontecimientos traumáticos que aludan al pasado, ni tampoco muertes violentas. Me atrevería a decir que esto es así porque la alta resistencia al infortunio por parte Víctor, el sujeto lúdico creado por Cozarinsky, no las permitiría.

El epígrafe que da inicio a la segunda parte de este capítulo que habla de *Ronda nocturna* es una cita de *The Arcades Project*. En ella Benjamin menciona que la vida en la calle le fue negada. Esta observación despierta toda una serie de reflexiones en torno a un deseo de “vivir la calle” intensamente a manera de ejercicio de experiencia e investigación y también en términos

---

<sup>41</sup> Edgardo Cozarinsky es un reconocido escritor, ensayista y director de cine argentino quien a vivido gran parte de su vida en París. Más que por sus películas de ficción anteriores a *Ronda nocturna*, a Cozarinsky se conoce por sus libros *Borges y el cine* de 1974, *Vudú urbano* de 1985, *La novia de Odessa* de 1999 y por sus documentales realizados en París entre los cuales se conoce sobre todo *La guerre d'un seul homme* de 1981.

<sup>42</sup> Desde esta perspectiva, en el análisis de esta película, son pertinentes los postulados del poeta y filósofo Alemán Friedrich Schiller en torno al impulso del juego mencionados en el análisis de *La sociedad del semáforo*, y ciertos postulados de Walter Benjamin en torno a la observación del espacio urbano.

de acentuar un modo incomprensible para la clase burguesa de concebir la idea de libertad. Comparativamente, la película de Cozarinsky, sin ocultar las implicancias negativas de vivir en la calle, a través del personaje de Víctor, un joven prostituto o *taxiboy* (como se les llama en Buenos Aires), busca demostrar que la calle también permite una vida no del todo adversa e incluso a veces fascinante. Víctor vive *en* la calle y *de* la calle y esto le proporciona un tipo de autonomía especial.

Se observará a partir de las andanzas de Víctor durante una noche por Buenos Aires, que este personaje encarna al *flaneur* que Walter Benjamin describe, por un lado, como el caminante ocioso que a veces también se aburre y que poco a poco se convierte en un gran conocedor de su entorno urbano, y por otro, como el hombre de la multitud que observa todo cuanto lo rodea y desarrolla formas de protección que se ajusten a las exigencias de la ciudad. La gran característica de Víctor es su ociosidad, una de las principales características de quienes se dedicaban al “callejeo” en París del siglo XIX. Es preciso subrayar al respecto, que el temple y la resistencia que ha adquirido el personaje creado por Cozarinsky, legitima su ociosidad. En ningún momento la película sugiere que este joven quisiera vivir de otra manera, y subraya su preferencia de vida, no obstante la insistencia de amigos y clientes de que trabaje en “algo más digno” fuera de la calle.

Considerando lo anterior *Ronda nocturna* (al igual que *La sociedad del semáforo*) es una película altamente subversiva en tanto expone la precariedad de la vida y simultáneamente propone un giro que busca resignificar la calle (en tanto referente de lo abyecto) presentándola en términos de un espacio propicio para la autonomía personal, la libertad y el goce. Refiriéndose a París, Benjamin afirma que quienes viven en la calle y aprovechan lo que allí se encuentra son sujetos revolucionarios, por un lado, capaces de modificar huellas pasadas para

generar formas de resistencia respecto de las crecientes redes de control y dictámenes sociales, y por otro, capaces de contribuir a la creación de formas alternativas de accionar, generalmente rechazadas por los sectores convencionales de la sociedad. Apunta Hanssen en su libro sobre Benjamin y los pasajes de París que esta medida de subsistencia es comparable con un juego infantil, el cual puede ser modificado al carecer de reglas estrictas. Este tipo de formulación contra-hegemónica pone en cuestión las convenciones que mantienen al sujeto burgués intentando protegerse tras puertas y paredes, sublimando fantasías y obedeciendo dictámenes sociales y culturales.

Al inicio de *Ronda nocturna*, sobre créditos, se escucha el disonante bullicio que proviene del tráfico de una ciudad populosa. Este ambiente que se mantiene en la pantalla por un lapso prolongado, sugiere que la ruidosa y convulsionada ciudad será el principal escenario de la película. La imagen no estilizada y de tono realista de esta secuencia inicial, que se acerca a la estética documental, permite ubicar esta película de Cozarinsky dentro de la tendencia narrativa y estética que adoptaron los directores del llamado Nuevo cine argentino. Al igual que en *Ronda nocturna*, en la película *Pizza Birra Faso* (1998) —una de las cinta emblemáticas del Nuevo cine argentino— su director Israel Adrián Caetano pone en evidencia, desde la primera secuencia, una característica distintiva del espacio urbano —Buenos Aires o cualquier otra megaciudad latinoamericana—, un sonido ronco y penetrante, producto de la mezcla entre el ruido del motor de automóviles, buses, bocinas y las voces del gentío que recorre calles y avenidas.

Aparte de la propuesta estética, la película de Cozarinsky registra otras de las características de esta tendencia filmica que surgió en Argentina a mediados de los noventas y que con el tiempo se fue constituyendo en una corriente de gran importancia dentro del cine contemporáneo latinoamericano. Pablo Trapero, Israel Adrián Caetano, Bruno Stagnaro y Daniel

Burman, por ejemplo, realizaron películas de corte realista en las cuales se mostraban, tanto las particularidades del ambiente de la ciudad neoliberal empobrecida, como las vivencias de personajes comunes y corrientes, con vidas a veces simples y al mismo tiempo llenas de complejidades. Al igual que en *La sociedad*, en *Ronda* está explícito el deseo del director por convertir ciertas calles, esquinas y callejones de Buenos Aires en las “habitaciones” de un gigantesco “hogar”. La cámara registra gran cantidad de referentes tales como oscuros rincones, moteles, cafés, parques, tiendas, angostas calles, grandes avenidas y edificios, que componen el espacio cotidiano de sujetos que luchan por sobrevivir de espaldas a la sociedad y que logran vencer las vicisitudes de una vida sin techo en la megaciudad. Si bien es cierto que la película retrata un extenso repertorio de este tipo de sujetos rechazados —indigentes, vendedores ambulantes, prostitutas, gays y *taxiboy*s— en ningún momento los presenta como sujetos indeseables o peligrosos.

Aparte de la estética del Nuevo cine argentino, en *Ronda nocturna* también se observa — al igual que en gran parte de la obra de Cozarinsky— un tono autobiográfico que resalta, por un lado, la marginalidad atada al autoexilio, y por otro, la tenacidad como cualidad humana, que a la larga permitirá al sujeto “sentirse cómodo en el papel de persona desplazada” (Cozarinsky *Vudú urbano* 1). En *Vudú urbano*, Cozarinsky habla del desplazamiento en términos de exilio y describe aspectos de su experiencia en París exilado de su patria; en *Ronda nocturna* retoma la temática del desplazamiento en términos de desclasamiento. ¿Cómo describe entonces Cozarinsky en *Ronda nocturna* a Buenos Aires y al personaje que ha logrado conquistar un sector de esta compleja megaciudad Latinoamericana?

Seguidamente de la secuencia inicial, una toma en contrapicado deja ver un edificio enmarcado por un poste de luz con el foco encendido. Al igual que en la película de Mendoza, el

poste (de la luz o del semáforo) impone su presencia como un significante que se repite perpetuamente en cualquier ciudad. La película sucede entre el atardecer de un día y el amanecer del día siguiente, y esta toma indica el inicio de lo que será la “ronda nocturna” de Víctor.

En medio del tráfico, transeúntes y vendedores ambulantes aparece este joven de aproximadamente veinte años. Además de ser un *Taxiboy*<sup>43</sup>, Víctor es un *dealer* de cocaína. Al lado de Víctor se encuentran otros *taxiboy*s que aparecen como objetos inamovibles, cada uno en su pequeña parcela, a la espera de su próxima conquista humana. Su postura y atuendo se fusionan “orgánicamente” con el espacio, y su mirada firme sugiere el total conocimiento de este ambiente de la calle. Sentirse dueños de un pequeño sector de Buenos Aires genera seguridad en los jóvenes, como si para ellos no hubiese otro espacio posible.

Este filme es en esencia un estudio de personaje que no pierde de vista a Víctor ni un solo instante. Como telón de fondo, durante el periplo nocturno del joven prostituto, se aprecian toda una serie de personajes que conforman el diverso sector económico informal de la ciudad: recicladores, vendedores de flores, vendedores de juegos de niños, prostitutas y otros *taxiboy*s. El espectador observa a Víctor mientras este busca clientes, durante ciertos momentos de ocio, de aburrimiento, y también durante ciertos momentos de intimidad donde el sexo, las drogas, la amistad y la alucinación conforman la totalidad de sus intereses. La narrativa del filme, escasa en diálogos, busca acentuar el gesto corporal de los jóvenes prostitutos. Primeros planos de los rostros enfatizan la mirada segura de quien está acostumbrado a resistirlo todo. Víctor luce repetidamente una sonrisa, a veces injustificada o vacía y que a veces viene acompañada de una mirada tranquila que connota seguridad e indiferencia al mismo tiempo. Más que los diálogos que sostiene con amigos y transeúntes, la gesticulación del rostro y del cuerpo de Víctor varían sutilmente de acuerdo a las circunstancias subrayando su gran manejo de situaciones inciertas.

---

<sup>43</sup> Se denominan *taxiboy*s a los jóvenes dedicados a la prostitución masculina.

Víctor pasará la noche, por momentos con amigos, por ratos trabajando y otras veces sólo, descubriendo nuevas facetas del presente y del pasado que a veces se le aparece en forma de fantasmas. En la última secuencia de la película, ya de día (hacia las ocho de la mañana), mientras Víctor camina por una calle cualquiera, se topa con un grupo de chicos que juegan fútbol y como es su costumbre se integra al juego. Así continuará su vida mientras no se interponga algún acontecimiento radical que lo obligue a modificarla. Cualquier miedo o inconveniente que haya podido surgir durante la noche ha desaparecido. Víctor pasará el día distraído por ahí, hasta que nuevamente llegue la noche para reanudar su rutinaria ronda por Buenos Aires.

El argumento de la película es poco ordinario, no se adhiere a una lógica narrativa clásica y tampoco culmina con una resolución complaciente para el espectador. Tal como sugiere la descripción anterior, la película se propone simplemente mostrar esta manera de vivir en la calle, siendo precisamente la simpleza el mayor logro del filme. A medida que Víctor recorre las calles, el espectador observa el contradictorio espacio urbano y las huellas que han venido marcando a una Buenos Aires afectada por políticas económicas neoliberales. Pocas veces la película muestra espacios interiores. Solo en momentos puntuales y cortos vemos a los personajes dentro de la habitación de un motel, un sauna o un restaurante. El despliegue de cuerpos “hacia fuera”, presupone la total imposibilidad de momentos de intimidad. Mientras Víctor se siente seguro e incluso dueño de algunas calles y callejones, los espacios interiores tales como bares y restaurantes son para este joven prostituto lugares amenazantes en los cuales se siente discriminado. La megaciudad de Cozarinsky es la calle, bella y al mismo tiempo empobrecida; dinámica y al mismo tiempo arruinada; un conglomerado de formas de economía

informal poco lucrativas y en medio de todo esto, los *taxiboy*s o formas de “capital humano” (El concepto de capital humano se abordará más adelante).

En esta película el ocio va de la mano de la vida de la calle. Nuevamente Cozarinsky nos sorprende al abordar de forma celebratoria el placer por no hacer nada. Los chicos prostitutos son expertos en distribuir su tiempo entre conversaciones esporádicas, citas con clientes, o simplemente, como lo hace Víctor, empujando por largos ratos piedritas con el pie. A diferencia del día a día de Reina, la joven que en la película *Paraíso Travel* (cap. 5) se prostituye por necesidad y que busca clientes en una desolada calle de Atlanta, o del posible futuro de Paulina, en *La primera noche* (cap. 5), como prostituta después de haber sido desplazada por la violencia en el campo, los *taxiboy*s de Cozarinsky son jóvenes sensuales y hedonistas que sin ser violentos se parecen más a los adolescentes prostitutos de la novela *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo. En ambos casos estos jóvenes nos permiten ver su gran predisposición a disfrutar de lo fortuito. Interesante perspectiva la que presenta Cozarinsky donde la vida colmada de carencias es también una alternativa hacia el desarrollo de formas alternativas de goce. En un momento en el cual Víctor habla con sus compañeros de la calle se escucha la siguiente conversación:

VICTOR. ¿Qué hacés? No te veo hace mucho.

AMIGO. Desapareciste

VICTOR. No, estoy laburando. Bien, mucho “verde”, mucho laburo, muy bien la noche de Buenos Aires, muy linda.

Comparativamente, vale mencionar una escena de *La sociedad del semáforo* en la cual un diálogo similar entre Doña Amparo, una mujer que protege a Raúl, y este hombre da cuenta de la definitiva preferencia de éste respecto de su vida.

DOÑA AMPARO. Raúl, ¿usted no se ganaría mejor la vida arreglando cables que vez de estar en la calle?

RAUL. No. ¿encerrarme en una casa para estar por fuera de la calle? ¡No, ni loco! Donde yo vivía había campo, olas, el mar. La calle es lo que más se le parece, hasta el sonido. La calle es como la hermana fea, pero hermanas.

Para Víctor es “muy linda” la noche en las calles de Buenos Aires y para Raúl las agrietadas calles de Bogotá, con su constante movimiento y sonido, son como oleajes de asfalto que le recuerdan el mar. Ambos personajes, cada uno a su manera, se han convertido en una suerte de *flaneur* que disfruta observándolo todo. Walter Benjamin sostenía que la calle lo tiene todo para quien está dispuesto a reconocerlo: “Everything, even the most neutral, comes to strike us; everything concerns us” (H1a, 5) y sostenía que para quienes disfrutaban del espacio urbano “the shiny enamelled store signs are as good and even better a wall decoration as a salon oil-painting is for the bourgeoisie” (*The Arcades Project* 553). En la película de Cozarinsky, en cualquier momento de ocio — a veces intentando vencer el aburrimiento—, Víctor se detiene a observar a una mujer entrada en años que intenta vender figuritas de colores ante la indiferencia de los transeúntes; disfruta escuchando la música que produce el acordeón que un pequeño niño toca para ganarse la vida en una esquina; y observa cómo una vendedora de flores —con quien no habla pero a quien conoce pues ambos trabajan en la misma calle— rosea con delicadeza una a una sus rosas. Tomas subjetivas hacen percibir la insignificancia del tiempo para Víctor, incluso su detenimiento. El joven suele detenerse a observar cualquier cosa que sucede en la calle, se involucra en algún juego de fútbol, o habla con algún amigo que encuentra en su camino. Al mostrar morosamente el sentido de sencillez y espontaneidad de estas andanzas, mediante un tratamiento de imagen que se aparta del todo de la estilización y ubica al espectador

en el campo de la ficción de corte documental, Cozarinsky resignifica con un notable sentido de autenticidad las vivencias de cierto sujeto social aferrado a una vida igualmente simple.

Las dos películas incluidas en este capítulo relacionan la calle y lo que allí se encuentra con la idea del “mall” (callejero) en tanto el lugar de la fantasmagoría dentro del mundo contemporáneo. Tanto Víctor (en *Ronda nocturna*) como Raúl (en *La sociedad del semáforo*) pasan gran parte del tiempo distraídos observando la variedad de objetos que se hallan expuestos para la venta tras iluminadas vitrinas. Sin embargo, las películas sugieren que la dinámica que ambos personajes manejan respecto de los objetos a los cuales no tienen acceso es radicalmente opuesta. A Raúl lo atormenta su pasado, mientras que Víctor disfruta ociosa y a la vez lúdicamente del presente. Comparativamente, un par de escenas que presentan características similares, dejan ver una diferencia categórica entre Víctor y Raúl en términos de su carácter, de sus aflicciones, de sus recuerdos, y de cómo estos marcan el sentido de su presente inmediato.

Recordemos la escena en la cual Raúl, deambulando sin rumbo, pasa por el lado de un almacén y se detiene a observar unos pequeños zapatitos de bebé. El espectador se percata del tormento de este hombre reflejado en su rostro mientras mide con el dedo de la mano los zapatos expuestos allí. En ese momento Raúl intenta recordar a su hija y la nostalgia invade sus pensamientos pues tiene claro que la turbia y contaminada ciudad ha ido borrando, no sólo el recuerdo, sino también el amor por su hija. Más adelante en la película el hombre vuelve al almacén, quiebra el vidrio y roba los zapatos. A continuación en una de las escenas más significativas de la película, Raúl ebrio y vencido camina por un callejón oscuro, se topa con un perro callejero al cual acaricia como entregándole la responsabilidad sobre su hija, amarra los zapatitos a sus dos patas delanteras, abraza y besa nuevamente al perro y continúa su camino.

La cámara enfoca los zapatitos de bebé amarrados a las patas del perro mientras este camina incómodo siguiendo los tambaleantes pies del padre de la niña abandonada en algún pueblo del Chocó.

En contraste con esta escena, Víctor (en *Ronda nocturna*) vagando por una calle cualquiera de Buenos Aires se detiene ante un almacén en cuya vitrina se observan unos zapatos para hacer ejercicio. Víctor observa con detenimiento los zapatos y se entretiene ocioso describiéndolos lentamente con el dedo de su mano apoyada al vidrio. Su mirada (opuesta a la de Raúl) refleja la tranquilidad y el hedonismo de su carácter. Mientras que los zapatitos de niña en *La sociedad* claramente activan fantasmagorías de trauma, a Víctor en *Ronda* simplemente no le pasa nada. Su interés lo constituye el presente, el ocio, el regodearse en medio de lo aleatorio.

Moteles y callejones son otros de los espacios de Buenos Aires que se resignifican en esta película. Por ejemplo, un callejón, en vez de ser transitado por vehículos, utilizado para la realización de transacciones ilegales dentro de la ciudad, o para la prostitución, es allí donde Víctor aprende de su amigo Carlitos a cuidar de su cuerpo. En una escena en la cual Carlitos y Víctor caminan por un callejón poco iluminado, los vemos detenerse a practicar una rutina de ejercicios que Carlitos conoce. La cámara se desplaza al ritmo del movimiento corporal de ambos chicos enfocando el torso de sus cuerpos y luego en picado enfocando sus pies mientras realizan una serie de movimientos rítmicos. Se observa a Carlitos seguro, haciendo su demostración y a Víctor imitándolo inseguro pero al mismo tiempo disfrutando del momento.

CARLITOS. ¿Viste como fluyes?

VICTOR. ¿Y hace cuanto hacés esto?

CARLITOS. Dos años. Dejé de fumar, me siento mucho mejor conmigo mismo, con mis amigos, con mi familia, mis clientes, en serio.

Hasta ahora la película no ha dado signos de que esta vida llena de carencias sea difícil o peligrosa. Más adelante en la película los dos chicos se dirigen a un exclusivo spa en busca de clientes. Recorren baños y duchas mientras juegan, cómo si sus vidas existieran solo para el placer en estado puro. Víctor juega todo el tiempo, escondiendo el dinero que ha ganado en diferentes bolsillos, formando figuras con los dedos de sus manos mientras un taxista lo conduce de un lado a otro de la ciudad, riendo sólo tras el efecto de un poco de cocaína, como recordando viejas aventuras.

Asimismo se relaciona con el sexo. Teniendo en cuenta que en esta película ante todo cunde la espontaneidad, en un momento cualquiera Víctor se encuentra con su viejo amigo Luis (o con el fantasma de éste). Su encuentro revela un profundo sentido de afecto y amistad proyectados mediante un juego sexual apasionado y a mismo tiempo dócil y juguetón. En la más costosa habitación de un motel, la cual pagan con sus ganancias del día, juegan dentro de la bañera con burbujas de jabón y a cada momento se detienen a observar cómo las burbujas cambian al rosar sus cuerpos desnudos. La cámara igualmente lúdica se detiene a mostrar con detenimiento estos detalles. Mientras se lanzan burbujas de jabón conversan sobre cualquier cosa y ríen juntos. Al rato hacen el amor descansando así del trajín de la calle.

Pocos minutos después de iniciada esta noche de ronda un clandestino encuentro deja ver la dinámica de la ley de la calle en términos del negocio sexual de los *taxiboys*. Un automóvil marca Mercedes que pertenece a un comisario de la policía de repente se detiene. Instantes después Víctor entra al automóvil y tras una conversación superficial el comisario recibe un felatio. Pronto sabremos que estas citas suceden dos veces por semana y que Víctor lo hace a cambio de protección. Desde hace un tiempo el comisario de la policía protege a Víctor y le permite negociar con drogas a cambio de sexo. Un día cualquiera le pregunta:

POLICIA. ¿Cómo van los negocios?

VICTOR. No hay nadie en la calle, cada vez menos gente.

POLICIA. La calle, la calle, siempre la calle. Vos sos pintón, tenés buenos modales. Podrías trabajar en un bar.

VICTOR. (irónico) No me digás.

Ese “no me digás” connota su resistencia a buscar un trabajo “normal” el cual le impediría tener el tiempo libre que requiere su temperamento hedonista. Y así, la vida de este joven continúa regida por el disfrute de la calle. Con su amigo Mario pasan por una calle donde por lo general trabajan prostitutas y travestis. Allí entablan una juguetona conversación con unas de ellas asumiendo que ningún intercambio sexual se llevará a cabo. La escena hace ver al espectador que esta es una rutina habitual. Las prostitutas y travestis se acercan al automóvil y con picardía y humor entablan un diálogo con los chicos cuyo subtexto es su condición mutua. Los chicos se regodean ante el encuentro con una patética figura de la calle, un travesti disfrazado de Margareth Thatcher. Según el crítico Argentino Gabriel Giorgi, se trata de un escena significativa no solo porque,

inscribe el trauma de la guerra de las Malvinas bajo una luz *camp* sino también porque dispone un cuerpo ambivalente en su sexualidad y su género en la frontera misma de la identidad nacional: ni “argentino” ni “inglés”, el cuerpo de la travesti es el terreno donde la fantasía sexual se vuelve un “teatro de guerra” privado, y donde la euforia nacional de la revancha bélica apenas encubre el goce posible de penetrar a (eventualmente ser penetrado por) una travesti. (337)

Teniendo en cuenta la actitud de Víctor respecto de su vida la opinión de Giorgi resulta sobre interpretativa, en primer lugar, por su mención de un hecho político aislado que de ninguna

manera se relaciona con lo que hasta ahora ha mostrado el filme, y en segundo lugar por la politización de la sexualidad de los personajes asociándola con los vestigios del conflicto de las islas Malvinas.

Resulta más acertado el argumento de Giorgi en torno a los jóvenes prostitutas de las calles de Buenos Aires, a quienes el crítico les adjudica el término de “capital humano”. Según Giorgi, “hasta no hace mucho, las sexualidades ‘minoritarias’ o ‘disidentes’ se constituyeron en personajes de la cultura a partir de su encuentro con un estado normalizador que los capturaba en las retóricas de la política de la anormalidad [...] como ejemplos nítidos de indeseables sociales” (339). Claros ejemplos dentro del cine latinoamericano de este tipo de sujeto social sometido a las restricciones de un estado regulador, bien sea de izquierda o de derecha, son las películas cubanas *Fresa y chocolate*, *Azúcar amarga*, *Antes que anochezca*, la película brasilera *El beso de la mujer araña* y la película argentina *Crónica de una fuga*, para nombrar solo algunas. Estas películas intensifican la densa carga ideológica que pesa sobre las vidas de sujetos considerados “anormales” y por ende amenazantes dentro de Estados reguladores.

Argumenta Giorgi que los taxiboyos de la actualidad, dada su sexualidad indefinida (homosexuales, bisexuales), representan una forma “nueva” de habitar la ciudad relacionada con políticas menos involucradas. Afirma el crítico que cuando el Estado deja de regular todos los aspectos del sujeto social, dichas subjetividades —gays, lesbianas, hombres y mujeres prostitutas, disidentes políticos y sujetos marginales tales como vendedores ambulantes y recicladores— pasan a integrar un cuerpo social que pertenece ahora a políticas de mercado como paradigmas del cambio. Así,

mientras que el estado normalizador en general capturaba, perseguía, inscribía sus anormales en redes institucionales y en discursos disciplinarios, los absorbía y

definía a través de sus mecanismos de internamiento de disciplinamiento y control [...] la era neoliberal, por el contrario, *abandona* a sus indeseables, los marca como “residuos” y trata de confinarlos en zonas periféricas y de regular y vigilar su presencia y su visibilidad (y ‘sueña’ con su desaparición). (342)

En el caso de la sociedad argentina de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, hablamos de políticas de mercado neoliberal donde sujetos autodesplazados de la sociedad (Víctor) se convierten en “capital humano” en tanto “alegoría de la diferencia como tal, es decir, como el principio mismo de la diferencialidad en torno a la cual la empresa recodifica subjetividades y deseos en su producción de mercados y en su exploración sobre las ‘potencialidades’ de la vida humana bajo el signo del capital” (Giorgi 340). Agrega Giorgi en su argumento que el neoliberalismo transformó las culturas laborales y las formas de enfrentar los mecanismos de asimilación y también de abandono de quienes quedan fuera del juego económico (340). La visión de Cozarinsky en torno a la condición de desplazamiento, ya sea dentro o fuera del territorio de una nación, dialoga con los postulados de Giorgi respecto de la manera en la cual el estado enfrenta a los sujetos que viven al margen de la sociedad en diferentes entornos políticos y económicos.

Al neoliberalismo corresponde un clima de precarización social. Dentro de este clima el “sujeto capital” (Víctor) es en esencia un recurso comercial que se suma y participa activamente del rebusque de la calle. En medio de esta condición (la cual Víctor contrarresta lúdicamente) el sujeto gay sobrevive “adueñándose” de pequeños sectores que con el tiempo domina. Volviendo al argumento de la película, esta es precisamente la razón por la cual Víctor se niega a desplazarse de la pequeña parcela dentro de una Buenos Aires que conoce bien y en la cual se siente protegido. Se había mencionado antes que a Víctor lo protege un comisario de la policía a

quien el joven prostituto le practica sexo oral dos veces por semana. En un momento le comenta a su amigo Carlitos:

VICTOR. Pasó el comisario hace una hora.

CARLITOS. ¿De nuevo?

VICTOR. Sí, igual ya “le saqué la ficha”. “Acaba” en seguida.

CARLITOS. ¿Por qué no me hacés caso y cambiás de barrio? Por un tiempo.

Además, si tarde o temprano le van a dar traslado. Hasta entonces probás por otros lugares.

VICTOR. ¿Sí? ¿A dónde, Constitución? Yo no cambio Santa Fe y Pueyrredón por nada. Aparte hay gente que me conoce, tipos “bien” que me conocen, saben donde encontrarme.

CARLITOS. Entre ellos uno que te coge dos veces por semana y sin pagar.

VICTOR. Eso se llama protección [...] Hasta me dio el celular, que lo llame si me sucede algo. ¿Más protección que esa?

Cozarinsky presenta a través del personaje de Víctor al típico joven atractivo que podría convertirse en objeto de deseo para aquellas personas (incluyendo al espectador) que lo observan curiosos recorrer calles y avenidas. Su comportamiento amable, juguetón y su mirada tranquila, que muchas veces connota estados extáticos, podría generar molestia y atracción al mismo tiempo. Es posible también que al verlo deambular por las calles el espectador incómodo ante su tranquilidad, no obstante la arbitrariedad de su vida, cuestione el motivo por el cual Cozarinsky presenta a los *taxiboys* como chicos sanos y joviales mientras que, por ejemplo, el comisario de policía recorre las calles buscando a Víctor necesitado de afecto. Durante uno de sus encuentros mientras el comisario acaricia la pierna de Víctor le pregunta,

COMISARIO. ¿Dónde te metiste el martes pasado? Pasé tres veces, a las ocho, a las diez y después de la media noche.

VICTOR: ¿El martes pasado? No sé, no me acuerdo.

COMISARIO. Pensé que te estabas escondiendo para que no te viera.

El joven indiferente sugiere con su mirada que lo desprecia, al igual que desprecia las convenciones de la vida burguesa. Su indiferencia provoca el entrecruzamiento de una red de miradas en torno a Víctor (la del policía y la del espectador), dinámica que hace repensar la idea de “los de adentro”, “los de afuera”, los “primeros”, los “últimos”. Cozarinsky sugiere que Víctor es más feliz porque es más libre. Víctor, en tanto sujeto que voluntariamente objeta al sistema (sus rondas, las drogas que vende, sus juegos) representa la debilitación de identidades burguesas/convencionales, y abre un espacio para pensar alternativas y singularidades. Es así como la película “pone en cuestión la lógica misma de la ‘inclusión’ y la ‘exclusión’, del ‘adentro’ y del ‘afuera’” (Giorgi 346).

Por supuesto, Víctor también representa la subjetividad *queer* considerada grotesca, parasitaria e inservible dentro de los parámetros de limpieza del modelo económico neoliberal que privilegia el modelo de vida burgués. Si es cierto que Víctor se encuentra abandonado a su suerte al haberse auto-marginalizado, el gran mérito de este ocioso *taxiboy* es, entonces, el ser capaz de defenderse de la carga física y psicológica que impone el modelo de limpieza y limpiamiento de la ciudad, de haber conquistado el contradictorio submundo callejero y de vivir su bisexualidad (la película sugiere que ha tenido relaciones con mujeres) sin que su futuro incierto lo atormente.

Al igual que Barbet Schroeder en *La virgen de los sicarios*, mediante un manejo del lenguaje cinematográfico que destaca el cuerpo físico y privilegia la sensualidad de los *taxiboy*s

mientras posan en las esquinas para ser observados y deseados, Cozarinsky refuta el rechazo a la subjetividad *queer*, exhibiéndolos por el contrario como cuerpos sanos, normales, apasionados y de ningún modo amenazantes. Objeta toda concepción homofóbica y privilegia la sólida amistad entre amigos dentro del mundo gay y el cuidado del cuerpo (el uso de preservativos) en el trabajo sexual.

Las dos películas que componen este capítulo representan la lógica de lo fortuito y de lo lúdico. Sin ocultar los problemas inherentes a la marginalidad urbana, retratan por momentos el potencial del espacio físico de la ciudad y del sujeto que vive *en la calle y de la calle*. *Ronda Nocturna* claramente forma parte del Nuevo cine argentino, un cine que quiso mostrar desde *Pizza Birra Faso* itinerarios actuales muy cercanos a la realidad conflictiva de Buenos Aires. También pertenece a un cine latinoamericano contemporáneo que describe ciudades complejas, conflictivas y muchas veces atravesadas por situaciones extremas<sup>44</sup>.

Las características que mayormente permiten relacionar las historias que narran las dos películas que conforman este capítulo, son la autonomía y la naturaleza lúdica del sujeto que vive al margen de la sociedad. El juego, en tanto característica esencial de la vida de los *taxiboys* de Cozarinsky y de los artistas y vendedores ambulantes de Mendoza, permite que su vida no sea del todo insoportable. No se trata aquí de estar de acuerdo con la manera como viven estos personajes de la calle, sino de entender la propuesta subversiva de ambas películas en las cuales el cuerpo hospitalario de Víctor y la creatividad de Raúl y los artistas callejeros, atrapa la mirada y los deseos del espectador quien sigue con curiosidad a estos personajes y su vida no del todo fracasada, aun cuando la sociedad burguesa (y quizás el espectador) no esté dispuesta a aceptarla.

---

<sup>44</sup> En este sentido es preciso destacar las excesivas expresiones de violencia que se observan en *Ciudad de Dios*, los fascinantes intercambios de pasiones y de dinero que se observan en *Amores perros*, los espacios liminales áridos e inhóspitos rescatados por comunidades de sobrevivientes que muestra *La teta asustada* y los conflictivos espacios urbanos modificados mediante la creatividad y concepción lúdica de la vida, como que se observan en la otra película incluida en este capítulo *La sociedad del semáforo*.

En algún momento se menciona que Víctor, el personaje de *Ronda nocturna* no es de Buenos Aires y que emigró a la ciudad tras oportunidades y aventuras. En un revelador sueño, mientras “conversa” con una ex-amante que le recuerda su vida en provincia, Víctor manifiesta su rechazo a dejar su barrio en Buenos Aires. Ante la insistencia de sus amigos el joven responde: “¿Sí? ¿A dónde? ¿a Constitución? Yo no cambio Santa Fe y Pueyrredón por nada. En cuanto a *La sociedad del Semáforo*, se había mencionado que aunque la película no narra el pasado de Raúl, se intuye que éste ha huido del conflicto armado colombiano. Si bien es cierto que desde este punto de vista la película aborda tangencialmente el tema de la diáspora en Colombia, la preocupación del filme no es mostrar esta adversa circunstancia. En contraste, las películas que integran el siguiente capítulo (*La primera noche*, *Paraíso Travel*, *Bolivia* y *Sleep Dealer*) tratan de diferentes maneras temas relacionados con procesos de emigración/migración y diáspora. Aunque los espacios urbanos que se muestran en estas cuatro películas son categóricamente disímiles, tienen en común que allí suceden dramas humanos de fondo, los cuales surgen en medio de circunstancias altamente adversas de emigración/migración o diáspora. Las películas acentúan, de una manera u otra, dichos procesos y buscan evidenciar las fallas implícitas en ellos.

## 6.0 CAPÍTULO 5

### EL LUGAR INCIERTO DE LA DIÁSPORA: EL ESPACIO DEL “OTRO” COMO OBJETO DE NECESIDAD O REPULSIÓN

Desde que el azar me puso por algunos años en el Primer Mundo lo mejor que he descubierto es que yo también soy irremediamente (¿y felizmente?) un confuso y entreverado hombre heterogéneo.

Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*

Una problemática que ha sido recurrente en América Latina desde mediados del siglo veinte, comprende los procesos de emigración/migración, hacia adentro y hacia afuera de las fronteras de los países. Dinámicas de emigración se observan con gran regularidad en los países de América Latina, dada la inestabilidad dentro del orden socioeconómico, que en el último cuarto de siglo ha alcanzado niveles excesivamente elevados. Esta situación para Antonio Cornejo Polar es quizás “el más importante [hecho] de todo el siglo” (207) no solamente dentro del mundo andino, sino a lo largo y ancho del hemisferio. En torno a este tema, al tiempo que cuestiona los conceptos “modernización” y “progreso”, Cornejo Polar establece la categoría de “sujeto migrante” en sus estudios de los desplazamientos del campo a la ciudad, subrayando, como lo haría Ángel Rama, la heterogeneidad cultural que deriva de dichos desplazamientos; una heterogeneidad que presupone no una armónica convivencia sino por el contrario, la acentuación de conflictos, incertidumbre e inestabilidad social, todo esto como parte de las nuevas conformaciones de subjetividades que resultan de dichos desplazamientos. En sus estudios de la

cultura, Cornejo Polar se ha encargado de observar y analizar con detenimiento la dispersión, multiplicidad e incluso hundimiento de este tipo de sujeto a medida que “internaliza la heterogeneidad de mundos y asume una doble pertenencia: aquí y allá, ahora y antes, pero de manera descentrada y conflictiva” (Valero 38).

El término sujeto migrante es multifacético y puede aplicarse no solamente a los procesos de migración del campo a la ciudad, sino a los procesos de migración a países extranjeros que dentro del mundo globalizado muchas veces parecen no del todo imposibles. Sin bien en estos casos, las condiciones que describe Cornejo Polar no son las mismas, es posible que la doble pertenencia conflictiva, la dispersión y el descentramiento se produzca con mayor intensidad, al arribar a mundos del todo desconocidos. Este es el caso que nos presenta dentro del cine latinoamericano del nuevo milenio Simón Brand con la película *Paraíso Travel* (Colombia, 2008) incluida en este capítulo.

Múltiples estudios críticos y novelas de ficción publicados desde finales del siglo veinte, analizan y cuestionan los procesos que permiten que la vida de unos sea manipulada por otros, o mejor, la interacción entre “desplazadores” y “desplazables” dentro de los cambios inherentes a los procesos de modernización. Encontramos por ejemplo en la literatura colombiana estudios críticos y sociológicos como lo es *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea* (2008) de Luz Mary Giraldo; estudios testimoniales y comprometidos con la historia como lo son *Desterrados* (2005) de Alfredo Molano; *Desplazados del futuro* de Oscar Collazos; y las novelas *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo y *Paraíso Travel* de Jorge Franco, entre otras.

Haciendo eco del planteamiento de Cornejo Polar en torno a la categoría de sujeto migrante, dentro del ámbito del cine colombiano se viene manifestando en años recientes un

especial interés por narrar diferentes escenarios de migración cuyo motivo varía según el contexto geopolítico. En Colombia, el mayor número de desplazamientos humanos del campo a la ciudad son una consecuencia de la toma de poblaciones rurales por grupos guerrilleros, paramilitares o conflictos bélicos, los cuales en muchos casos involucran al ejército nacional (tal como lo registra la película *La primera noche* incluida en este capítulo). El otro escenario de migración que se viene presentando con regularidad en el país, sobre todo a partir de los años ochenta, se relaciona con el deseo por parte de la población rural o urbana de emigrar a países económicamente más solventes, dada la creciente desproporción socioeconómica interna, a la cual se suma la disminución de oportunidades laborales sobre todo para los sectores más pobres de la sociedad. Los directores de las dos películas colombianas que conforman este capítulo, Luis Alberto Restrepo (*La primera noche*, 2003) y Simón Brand (*Paraíso Travel*, 2008) coinciden en la idea de representar la diáspora y la emigración/migración respectivamente, como procesos de crisis extrema, tanto desde lo material —el desplazamiento físico— como desde las nuevas subjetividades que se conforman a partir de dichos desplazamientos.

*La primera noche* es quizás una de las representaciones filmicas recientes que con mayor contundencia interpretan, transcriben y cargan de sentido el fenómeno del desplazamiento forzoso del campo a la ciudad y las fatales consecuencias para el sujeto afectado y para la sociedad en general —sobrepoblación y aumento de marginalidad urbana— que desde la última década del siglo veinte afecta diariamente a comunidades rurales enteras a lo largo y ancho de Colombia. Mediante la narración de los acontecimientos sucedidos en un par de noches, la película dimensiona visualmente toda una serie de características de los desplazamientos forzosos que María Helena Rueda describe de la siguiente manera:

[Los desplazados] resumen los múltiples desajustes causados por los conflictos armados en Colombia. Su necesidad de adaptarse a vivir en un espacio hostil [...], el quiebre con tantos proyectos de vida que marcó su huida, las agresiones que soportan a diario, el recuerdo de múltiples escenas traumáticas que cargan consigo, sus estrategias irregulares de supervivencia; todo esto los convierte en personajes emblemáticos de una especie de trauma nacional y de la forma emblemática como el país sigue su vida sin resolverlo. (393)

Está claro que se trata aquí de narrar una historia que conduzca al espectador a la reflexión. Mediante una particular puesta en escena y una cinematografía enfocada a resaltar sujetos y objetos específicos, el director del filme se propone mostrar hasta el más mínimo detalle, un evento ficcional que, sin lugar a dudas se parece a un sinnúmero de experiencias ya vividas por sujetos desplazados por la violencia, a quienes los habitantes menos infortunados de la ciudad prefieren no ver muy de cerca. El acercamiento del lente fotográfico amplía, dilata y carga de significado uno de los ejes primarios del flujo migratorio del país y en este sentido funciona como metonimia del resquebrajamiento interno de la nación colombiana.

En una zona selvática, pantanosa y húmeda, Toño y Paulina, quien lleva consigo dos niños pequeños, corren en medio de la oscuridad de la noche intentando escapar de algo que todavía no se nos revela. Mientras la cámara se detiene para mostrar en detalle una áspera y peligrosa cuerda de alambre de púas que se halla en el camino, se escucha el llanto de los niños. Este alambre es el primero de una serie de objetos que no solamente sugieren el peligro de los acontecimientos del presente sino, que actúan como metáfora de las implicancias del desplazamiento en sí mismo. La escena que detalla el recorrido por esta selva húmeda e inhóspita, subraya la intensa angustia que sienten los dos personajes, con lo cual se establece el

tono de desventura y fracaso que se mantendrá a lo largo de la película. Las siguientes escenas revelan al espectador las razones por las cuales se lleva a cabo esta peligrosa travesía: Paulina y Toño han logrado escapar de una brutal matanza en su pueblo donde, en palabras de Toño, “a mi mamá le pegaron un tiro en el pecho, a Joselito se lo llevaron pal’ río y allá le dieron, a Matías lo mataron frente a la tienda, le mataron el caballo a Rodolfo, acabaron los sembrados...”.

La película está narrada mediante una estructura de *flashbacks*; un contrapunteo que muestra paralelamente al espectador lo que está sucediendo en el presente y lo que aconteció en el pasado inmediato, las vivencias de Toño y Paulina en el campo y las razones que obligaron su desplazamiento. Se nos revela que Wilson, el hermano de Toño, es el padre de los hijos de Paulina, razón por la cual existe una fuerte tensión entre los dos protagonistas el cual influirá en parte en lo que les acontece a ambos al llegar a la desconocida ciudad de Bogotá. En un momento del difícil trayecto, mientras la cámara registra el gradual deterioro físico de los personajes, ante la sugerencia de Toño de regresar a su casa en el campo, Paulina reacciona con contundencia: “prefiero morirme de hambre que volver allá”. Aparte de resaltar la tragedia del conflicto rural, su comentario subraya la gravedad de la condición ambulatoria del sujeto desplazado. Volver al campo es imposible y la alternativa que ofrece Bogotá es sinónimo del acercamiento a la muerte, literal o figuradamente. Paulina prevé que ciudad y muerte constituyen una analogía, lo cual corroborará muy pronto durante su primera noche en la fría Bogotá.

El empeño puesto en la producción de esta película por presentar la marginalidad como un resultado casi inevitable de los procesos de flujo migratorio se extiende y amplifica en las escenas que acontecen en Bogotá. Las siguientes son quizás las escenas que con mayor eficacia describen e intensifican el horror implícito en la experiencia de los desplazados, esto por encima de una suerte de densidad antagónica inscrita en la fisonomía de la megaciudad. Al arribo de

Toño, Paulina y los dos niños a Bogotá, la cámara detalla una serie de calles asfaltadas, ásperas y grisáceas. Una abrumadora desolación se percibe al observar las imágenes de buses llenos de gente, al escuchar el inconfundible ruido del tráfico y al observar anodinos transeúntes y agresivos y corruptos oficiales de la policía. Ante el pronóstico de un peligro inminente, el conflicto afectivo entre Toño y Paulina por unos instantes se disipa.

The entire literature –bourgeois and Marxist alike—about mass communications has defined the principal product of the mass media as “messages,” “information,” “images,” “meaning,” “entertainment,” [...] “manipulation,” etc. All these concepts are subjective mental entities; all deal with superficial appearances, divorced from real life processes.

Meenakshi Gigi Durham and Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies*

La pareja eventualmente se ubica en un rincón de una calle cualquiera al lado de una agencia de viajes. Paulina acomoda a sus hijos en una paredilla que colinda con el local. Es probable que el espectador, abrumado por esta cruda ficcionalización de la miseria humana — que en realidad es una auténtica representación de lo que puede acontecer a un grupo de desplazados la primera noche en un gran centro urbano— no se percate de la importancia de las imágenes que sirven de telón de fondo a la mayoría de las escenas filmadas en esta locación. En los ventanales de la agencia de viajes adyacente a la calle donde se han ubicado los recién llegados, se encuentran expuestos a la vista de los transeúntes cinco grandes avisos publicitarios. Cada uno de ellos representa un lugar diferente. En el primero, aparece destacada la palabra “Antártica”, otro dice “Disfrute del fin del mundo”, el siguiente contiene una seductora imagen de las islas colombianas San Andrés y Providencia, otro promociona el “exotismo” de Guatemala, y el último es un aviso de promoción de esta agencia de viajes llamada “Viajes terranova”. Todos estos nombres evidencian la ironía presente en el filme al contraste con lo poco paradisiaca que parece ser esta mustia esquina de Bogotá, símbolo del nuevo territorio que habitarán los personajes. En este contexto tiene sentido el concepto de imagen dialéctica aplicada

a la publicidad. Hanssen interpretando a Benjamin describe este tipo de imagen como “a satanic game of mirror-on-mirror. The attempt to provide an image of image, a reflection of reflection” (129).

La presencia de la publicidad es de gran importancia en esta película aunque solo ocupe una porción del fondo de las imágenes que observa el espectador. Una mirada enfocada en todos los detalles que componen la puesta en escena (personajes, iluminación, objetos, incluso aquellos que pareciesen insignificantes), advierte por contraste la magnitud de la desventura de los recién llegados. En términos generales, la publicidad retrata *seudo*-mundos autónomos de goce y exaltación de la vida, haciéndolos parecer asequibles. Sin embargo, más cerca de la realidad está la naturaleza ficticia de la imagen publicitaria, la cual es el resultado de un particular modo de producción engañosa que Baudrillard ha denominado “economía de simulacro”, el territorio de la ficción y el sueño donde el mundo real se transforma en imágenes simples y éstas a su vez se transforman en entes reales y al mismo tiempo hipnotizadores.

Generalmente hablando, las imágenes que enseña la publicidad de viajes busca acentuar la sensación de éxtasis y felicidad que un individuo puede alcanzar al viajar a determinados lugares. Dentro del argumento de la película de Restrepo, el contraste entre las ensoñaciones que muestra la publicidad y la vida carente en la calle que enfáticamente se retrata aquí, manifiesta la función perversa y el ejercicio de violencia psicológica de la publicidad de viajes. Dicho de otro modo, expone la naturaleza del simulacro.

Simulation is no longer that of a territory, a referential being or a substance.  
It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*

En “The Precession of Simulacra” (en *Simulacra and Simulation*, 1981), Baudrillard se refiere a la publicidad en términos de un ente cultural incoherente y absurdo en tanto representación imposible. El teórico francés se remonta a la Edad Media en su análisis de la idea

de “simulacro de la copia” —por demás comparable con la pérdida del aura en Benjamin—. En torno a la representación de una divinidad superior Baudrillard señala que los iconoclastas predijeron la omnipresencia del simulacro,

the faculty simulacra have of effacing God from the conscience of man, and the destructive, annihilating truth that they allow to appear —that deep down God never existed, that only the simulacrum ever existed, even that God himself was never anything but his own simulacrum— from this came their urge to destroy the images. [...]. One can live with the idea of distorted truth. But their metaphysical despair came from the idea that the image didn't conceal anything at all, and that these images were in essence not images, such as an original model would have made them, but perfect simulacra, forever radiant with their own fascination.

(455-56)

Todo lo anterior nos conduce nuevamente a las escenas de la calle en *La primera noche*, en particular a la manera como aquí se resalta por contraste la naturaleza oximorónica del ícono (publicitario) en tanto reproducción de un “original” simbólico: sociedad feliz, vida feliz y futuro maravilloso, imposibles dentro del contexto de la marginalidad urbana. La situación de carencia total hace ver la imposibilidad de que el signo “could refer to the depth of meaning, that a sign could be exchanged for meaning and that something could guarantee this exchange” (456). La ilusión o fantasía doble contenida en los nombres “Viajes terranova” o “Providencia”, más que irreal es simulacro puro, “that is to say never exchanged for the real, but exchanged for itself” (456). Baudrillard describe esta “metamorfosis” del signo de la siguiente manera:

it is the reflection of a profound reality

It masks and denatures a profound reality

it masks the *absence* of a profound reality

it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum. (6)

Si bien es cierto que el tema del turismo no ha ocupado un lugar sobresaliente dentro de los estudios de la cultura, en años recientes la naturaleza política y económica del turismo y sus implicaciones culturales se vienen observando desde un punto de vista afín a la crítica postcolonial. El propósito ha sido el de estudiar cómo el turismo en tanto empresa incorpora y nutre estados de *colonialidad*. Lo anterior lo describen Hazel Tucker y John Akama en el ensayo titulado “Tourism as Postcolonialism” como “the hegemonic structure of language and representation have created particular conceptions of ‘truth’ and ‘reality’ for both tourism practice and tourism destinations” (505).

En diálogo con lo anterior, la oposición exclusividad/exclusión en relación con la noción verdad/realidad, dan forma al significado doble del aviso publicitario que en *La primera noche* promueve el turismo en las islas San Andrés y Providencia. Por un lado, sabemos que estas islas “providenciales” terminan siendo algo menos que lugares de fantasía inasequibles para el sujeto que se encuentra al margen de la sociedad, y por otro, la idea de paraíso es esencial en la promoción de Estados (islas) postcoloniales exóticos “in a manner that reinforces western colonial ideas of the romantic ‘tropical’ Other” (Tucker, Akama 505). Las islas representan además la mitificación del espacio geográfico limpio, virgen y libre de contaminación, opuesto al desorden, suciedad e indigencia que ocupa e “invade” los sectores populares de las grandes ciudades. Estas se asumen como islas paradisíacas propicias para viajes de descubrimiento, placer y aventura, donde quizás se pueda apreciar nuevamente el gesto servil e inocente del “noble salvaje”, radicalmente opuesto al gesto despiadado y violento del “salvaje” habitante de la calle de la congestionada ciudad.

En términos de la película, el gran contraste entre los mensajes de los anuncios de viajes y la precariedad de la situación de los recién llegados se presenta como una parodia a la publicidad. Ante la desventura extrema que retrata esta película, los avisos publicitarios son objetos triviales, vacuos, incluso grotescos. Ante la precariedad del espacio urbano se desvanece la fuerza del símbolo de ensoñación asociado al acto propio de la representación. Al respecto Benjamin observa que,

the advertising image, then, in its fully realized form succeeds in having no content; it is an image *of* image, a mirror that reflects back the subjective intention. The image in this way takes on a fundamental feature on the commodity—over-determination arising from the productive requirements of capitalism itself— just as the representation of the image, in representing just this over-determination in order to capture both its hellish and utopian modalities, ceaselessly replicates just this structure, driving the dialectical image back into allegory. (Pensky 129)

Lo mencionado hasta ahora expone la dicotomía lujo-placer / marginalidad-dolor, polaridad que en la película se torna altamente evidente por contraste. Por otro lado, otra serie de imágenes y acontecimientos que suceden en esta misma ubicación, dimensionan el concepto de “mundo desencantado”, “mundo sin techo” (Lukacs), al detallar una topografía urbana extremadamente hostil de la siguiente manera: mediante el ya mencionado color grisáceo que domina el espectro cromático con que se dibuja esta sórdida esquina; mediante los pozos de agua turbia que ha dejado la lluvia; mediante la aspereza de la superficie de concreto en la cual Paulina intenta dormir a sus hijos; y mediante el frío de la noche que sugiere el atuendo de los

transeúntes y del mendigo/reciclador, quien desde el otro lado de la calle observa con curiosidad a los recién llegados.

En cuanto a este último, la vida en la calle no es tan adversa para este mendigo quien en realidad se ha convertido en el conquistador y dueño de esta sórdida esquina. Es quizás por esto que su rostro refleja serenidad, incluso bienestar, al mismo tiempo que muestra una mezcla entre destreza e ironía. Su actitud expresa la confianza y seguridad de quien, viviendo en la calle, ha adquirido un saber *otro* que le permite transformar el espacio despreciado por muchos en un lugar que ofrece posibilidades, y todo aquello que la sociedad desecha, en bienes utilizables.

Benjamin sitúa ciertas observaciones del espacio urbano entre dos premisas: por un lado, el sujeto marginal encuentra formas creativas de supervivencia; le son favorables tanto las construcciones arquitectónicas abandonadas y destruidas como los objetos encontrados. Desde esta perspectiva se puede concebir esta, como una situación no del todo abyecta. Por otro lado, también habla de lo otro que puede significar “habitar” la calle, esta vez en comparación con la vida del sujeto burgués. Describe por ejemplo lo que implica convertir la calle en un espacio habitable con las características de un cómodo salón de estar. Desde esta perspectiva habla de lo inhumano que sería tener que utilizar la calle para actividades íntimas y personales; convertir un rincón cualquiera en un cuarto de baño, en un dormitorio, o en otro espacio que dentro de una casa convencional permiten momentos de intimidad. Si se interpretan estas observaciones en términos de las condiciones de vida del mendigo/reciclador de *La primera noche*, podemos concluir que, si bien resulta admirable que este hombre reciclador haya sido capaz de sobrevivir en la calle y que haya logrado conquistar un mustio rincón del espacio urbano para su propio beneficio, de igual manera no dejan de ser impactantes —y en esto *La primera noche* es

contundente — los mecanismos aprendidos de sobrevivencia que en el caso de este habitante de la calle incluyen aprovechamiento, chantaje y violencia.

Veamos ciertos detalles. Sin lugar a dudas la situación en la cual se encuentran Toño, Paulina y sus hijos es trágica y azarosa. Para su infortunio es cierto también que el humilde cambuche de lata y cartón que le sirve de vivienda al mendigo, quien trabaja reciclando basura, se presenta como el único “techo” posible para todos los personajes que se encuentran hacinados en esta fría y oscura esquina de Bogotá. En un momento dado, con un trozo de cartón el reciclador improvisa una suerte de techo con el cual cubre y protege de la intemperie a los hijos de Paulina. Sin embargo, dentro de este contexto, el reciclador no puede ser otra cosa que salvador y verdugo al mismo tiempo. Si bien es cierto que inicialmente ofrece su “hogar” a los recién llegados para que se acomoden dentro de esta suerte de “salón de estar” fuera de la intemperie, su comodidad propia dentro de esta casa improvisada, que en la realidad es un pequeñísimo cambuche construido con cartón y lata, provoca también una serie de acciones y motivaciones respecto de Paulina ciertamente discordes, y que además sugieren el nefasto futuro de esta madre de dos hijos desplazada por la violencia en el campo.

RECICLADOR. ¿Sabe qué pelada? Yo tengo aquí \$50.000 pesos. Y yo sé que a usted le van a caer muy bien mientras se organiza.

PAULINA ¿Yo que tengo que hacer para que usted me de esa plata?

RECICLADOR. Ah, eso está re-fácil. Usted se “comporta” un ratito conmigo. La verdad es que a mí nunca me ha dado calor un angelito tan lindo como usted.

Una de las subsiguientes tomas resume la experiencia de Paulina esa primera noche en una calle cualquiera de Bogotá. Se trata de una toma en la cual la mujer se observa a sí misma reflejada en uno de los ventanales de la agencia de publicidad antes mencionada. Su cansado y

demacrado rostro se superpone a la imagen del aviso publicitario que invita a “disfrutar del fin del mundo”. También reflejado en el ventanal se ve a lo lejos al reciclador y su cambuche. Esta imagen autoreflexiva, por un lado, resalta una vez más la importancia del telón de fondo y de cada uno de los elementos que conforman la puesta en escena del filme, y por otro, da dimensión estética a los conceptos de desterritorialización y marginalidad extrema. Esta toma da inicio a la parte de esta historia que conduce al espectador a descubrir lo que será el desenlace fatal.

Unos instantes después de la conversación con el reciclador, Paulina acepta la propuesta de “comportarse” un rato con él a cambio de dinero. Este acercamiento fusiona la marginalidad del indigente “desechable” a quien la ciudad ya ha asimilado, con la nueva marginalidad del sujeto desplazado por la violencia en el campo, sugiriendo o anticipando el futuro de este último. Ante la incertidumbre generalizada de Paulina, el reciclador responde: “Tranquila, en esta ciudad lo que sobra es billete. A las ‘peladas’ tan bonitas como usted les va muy bien. Apenas se conecte con la gente comienza a trabajar. Si quiere yo la puedo conectar con los “manes” que están en el negocio”. Consecuentemente, Toño y el reciclador se involucran en una violenta riña que termina con la muerte de ambos personajes. La última toma de la película es otra imagen dialéctica y alegórica que resume la tragedia que retrata este filme. Siendo todavía de noche, en este sitio cualquiera de esta ciudad oscura y fría, aparece la imagen invertida de un alto edificio, símbolo de la ciudad moderna, reflejado en un pozo de agua de lluvia. Mientras mueren desangrados los dos hombres, Paulina, vencida, se aleja con sus hijos como intentando borrarse del mundo. Sin embargo su desaparición no permite al espectador hacer caso omiso de la idea, varias veces sugerida a lo largo del filme: el futuro para esta mujer desplazada de su hogar en el campo no podrá ser otro que la prostitución urbana.

La mirada intimista de la cámara en esta película que narra una tragedia puntual ocurrida en una esquina cualquiera de Bogotá, da cuenta de un manejo del tema de la marginalidad urbana que no da cabida ni al placer voyerista que a veces resulta de la estetización de la violencia en el cine (como puede suceder por ejemplo con la adaptación al cine de la novela *Rosario tijeras*), ni a la indiferencia del espectador ante un tema que dentro de la realidad de Colombia suele ser evadido por el público en general. El mundo desencantado y la imposibilidad de toda esperanza se presenta aquí como la gran tragedia en la cual, según afirmaba Lukacs en su *Teoría de la novela*, los héroes, antes de morir ya estaban muertos; cuando el ciclo anterior a la tragedia comenzaba, ya estaba todo consumado.

Quienes dejaron sus países, y ahora extienden nuestras culturas  
más allá de la región, muestran el desencaje doloroso de los latinoamericanos  
y también las oportunidades que ofrecen los intercambios globales.

Néstor García Canclini, "Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo"

Como se mencionó al inicio de este capítulo, la otra perspectiva de los procesos migratorios que se viene tratando en el cine colombiano tiene que ver con la emigración a otros países en el intento de encontrar mejores condiciones de vida. Hablamos aquí de una movilización no forzada, pero que sin embargo en muchos de los casos produce resultados tan infortunados como los causados por desplazamientos obligados. Según la Organización internacional para las migraciones, "entre 1997 y 2001 unos 988 mil colombianos abandonaron el país para establecerse en otro lugar, empujados por la necesidad económica o el miedo" (Rueda 392). Si bien es cierto que en muchos casos el deseo de emigrar se relaciona con los prolongados desajustes económicos de determinados países, este deseo también es afín a las falsas necesidades que genera la propaganda mediática y las campañas que promueven el turismo. Aparte de las millonarias negociaciones entre compañías multinacionales que benefician sobre todo a los sectores más privilegiados de la sociedad, "las oportunidades que ofrecen los

intercambios globales” referidas por García Canclini en 2002, han probado ser poco abundantes sobre todo a causa del surgimiento de nuevos obstáculos relacionados con la intolerancia a la inmigración dentro de las actuales políticas de los países del “primer mundo” (Norte América y Europa) que controlan todo tipo de procesos de intercambios transnacionales.

La película *Paraíso Travel* (2008) del director colombiano Simón Brand nos entrega una ficción inspirada en motivaciones y resultados reales. El director del filme intenta poner en evidencia toda una serie de desventuras, en ciertos casos extremas, que derivan de los procesos de emigración/migración de un país a otro. La película es una adaptación al cine de la novela del mismo nombre escrita por Jorge Franco Ramos (autor de *Rosario tijeras* 1999), publicada en 2001. Mientras que la novela se encarga de describir la vulnerabilidad y estado anímico del sujeto autoexiliado en su nuevo hábitat (en este caso Nueva York) en contraste con sus sentimientos en torno a su abandonada/o ciudad o país origen (en este caso Medellín), la película de Brand se propone enfatizar lo que significa esta emocionante y al mismo tiempo adversa aventura para el inmigrante en su condición de indocumentado, tanto desde lo físico como a nivel de la subjetividad. Aparte de esto, la película subraya la importancia del espacio urbano presentándolo como parte esencial de este proceso de cambio y de intercambio.

No podría decir que me fui habituando a vivir en Nueva York; me resigné, que es muy distinto, y como un parásito aprendí a habitar en sus entrañas y a comer de ellas, siempre atento para no provocar a la bestia.

Jorge Franco, *Paraíso Travel* (La novela)

Mediante una estructura narrativa construida a partir de *flash backs*, similar a la estructura de *La primera noche*, esta película narra la historia de Reina y Marlon, una pareja de jóvenes colombianos que emigran a Estados Unidos, en primer lugar, motivados por el deseo de Reina de alcanzar “el sueño americano”, y en segundo lugar, por el deseo de Marlon de permanecer al lado

de esta joven de diecisiete años por quien exhibe una atracción que se acerca a la obsesión. El trasfondo de esta suerte de *road film* de pasión y fracaso son las fuertes implicaciones de este proceso de emigración/migración a partir del cual se introduce la megaciudad como el “personaje” que recibe y rechaza a “un tipo nuevo y rotundo de sujeto” (Bueno Chávez 38) el “sujeto migrante” (Cornejo Polar), heterogéneo por excelencia “pues una razón de necesidad le hace fagocitar culturas y lenguas sin diluir sus diferencias y problemas, sino más bien acentuándolos” (Bueno Chávez 38). Se trata de un sujeto descentrado y asimétrico que “articula de manera simultánea dos ejes culturales: allá y acá, desde un discurso bipolar” (Giraldo 92).

Un “travelling” en picado de derecha a izquierda es el movimiento de cámara que da inicio a una muy particular primera secuencia que revela lo que está sucediendo en el interior de una serie de pequeñísimas habitaciones de una humilde y sucia pensión o “nido de ratas”, como la llama Marlon, habitada por todo tipo de hombres y mujeres que se encuentran hacinados allí. El plano, perpendicular respecto del suelo con el eje móvil de la cámara deslizándose morosamente, genera un campo de visión que permite condensar en una sola secuencia la carencia y excesiva precariedad de la vida, que subraya esta película. Esta secuencia, diseñada y elaborada con gran minuciosidad, si bien puede tacharse de ser una suerte de “estetización de la miseria humana” constituye en realidad una ingeniosa forma de representar el paso obligado entre una topografía simbólica (el “maravilloso” lugar de realización del sueño americano) y una topografía real (la autocondena que resulta del abandono de un *habitat* no del todo marginal). Brand sintetiza esta idea al mencionar que quiso hacer una película “that makes Latin Americans think twice about travelling to the U. S. illegally, [...] but one that also makes Americans think twice about how these people are treated once they get here” (Padgett). Al final de la secuencia aparecen los dos protagonistas, Marlon y Reina, discutiendo y evidenciando disímiles motivos de

frustración que dan cuenta de sus diferentes opiniones en torno al viaje y a la desesperación ante su situación actual:

MARLON. Vos y tus malditas ideas. ¿Ya se te olvidó que toda esta mierda fue idea tuya, o qué? ¿O es que este nido de ratas estaba en tus planes?

REINA. ¿Sabes qué, Marlon? Nueva York te quedó grande. Mejor te hubieras quedado en Medellín comiendo mierda.

MARLON. Como si aquí no estuviéramos llevados del “verraco” comiendo mierda también.

REINA. Sí, pero mierda gringa que es distinto.

Destaquemos esta última respuesta de Reina como sintomática de su obsesivo “estado de huida” motivado por la ilusión de conquistar aquel lugar paradisíaco que aparece en las fotos y en la publicidad de viajes. Se puede ver aquí como algunas de las ideas de Benjamin en torno a los sueños y las fantasías resulta apropiado. Se había mencionado que para Benjamin el paradigma del sueño era una fantasmagoría de ilusiones ópticas. Como bien lo explica Buck-Morss, “the key to the new urban phantasmagoria was not so much the commodity-in-the-market as the commodity-on-display, where exchange value no less than use value lost practical meaning, and purely representational value came to the fore” (81).

De esta manera, la materialidad en su totalidad, así como las estructuras sociales y las pasiones humanas, podrían transformarse en fetiches, en objetos de deseo y de admiración, en su mayoría inasequibles. El sueño aunque movilizador se acerca mucho más al mito que a la realidad. Veamos lo que sucede en *Paraíso Travel*: Reina motivada por las fotografías y Marlon soñando en un futuro al lado de Reina caen en una trampa ciertamente perversa:

REINA. Mirá las fotos que me mandó mi prima. Ella dice que nos podemos quedar allá si queremos. ¿Tú te imaginás vos y yo en un apartamentico, con una bañera bien grande para que nos metamos tú y yo todas las noches a hacer el amor?

MARLON. ¿Y por qué no empezamos de una vez?

REINA. Vos sabés que todo esto es tuyo, pero allá.

Marlon y Reina provienen de la clase media y media baja respectivamente. Si bien es cierto que Reina proviene de una familia de escasos recursos, de ningún modo su situación económica se acerca a un alto estado de marginalidad. Por su parte, antes de partir hacia Estados Unidos, Marlon se encontraba terminando la escuela secundaria y en la película se alude al respaldo económico que pronto recibiría de sus padres para estudiar una carrera universitaria. Si bien la situación de vida de Reina en Medellín es menos prometedora, su obsesión por lograr el “sueño americano” de ningún modo corresponde a una urgencia de supervivencia. Una vez realizado el viaje, el gran sinsentido del “sueño americano” se hará evidente a partir de lo que le acontece a la ambiciosa joven.

Inmediatamente después de su llegada a Nueva York, la pareja accidentalmente se separa y Marlon termina por perderse en medio del convulsionado centro de Queens. Este hecho da inicio a una serie de acontecimientos que sacan a la luz una y otra vez el despropósito de su autoexilio. En su deambular sin rumbo Marlon se ve desterrado, confinado, siente que se lo ha devorado la vorágine del vertiginoso laberinto de avenidas, edificios y gigantescos avisos publicitarios que es Time Square. Se siente profundamente debilitado en medio de lo que bien podría llamarse un “asalto de publicidad”<sup>45</sup>. Mientras el inexperto joven corre desesperadamente por calles que muestran una desmedida “circulación de cuerpos”, una profusión de tomas

---

<sup>45</sup> Así se refería Benjamin a Berlín entre los años 1929 y 1933.

descriptivas y de planos subjetivos enlazados mediante un montaje frenético intensifican el sinfín de gigantescos avisos publicitarios y resplandecientes vitrinas celebratorias de las maravillas que proporciona una vida de espectáculo y de lujo. Se trata de una lógica de planos que contrapone la marginalidad del sujeto foráneo con el lado resplandeciente de Nueva York iluminada y saturada de mercancías que prometen la realización de sueños y fantasías. Esta escena en particular registra aquello que Walter Benjamin denominó “synthetic realities”<sup>46</sup>. Se trata de la fragmentación del espacio a partir de un montaje cinematográfico dinámico que condensa las características físicas y psicosociales de la materialidad, lo cual opera en el sujeto como un agudo impacto o “shock”. La escena enfatiza algunas particularidades del mundo contemporáneo a partir de este “shock” que experimenta el personaje de la película.

Haciendo eco de los momentos en los cuales Baudelaire y más tarde Benjamin observaban París como una ciudad cada vez más industrializada y saturada de imágenes, en la corta escena de Marlon en Wall Street, se resignifica esta idea en el alucinante exceso de imágenes corporativas que aparecen en una secuencia de tomas altamente saturadas, rápidas y desbordantes; lo anterior en contraste con el estado de angustia excesiva del personaje que trae como consecuencia el aumento de su miedo a encontrarse perdido en medio de este mar urbano saturado de contradicciones.

Se puede establecer una correspondencia entre la escena de Marlon en Wall Street en *Paraíso Travel* y las escenas filmadas en Bogotá en *La primera noche*. El sueño de viajar a una “tierra nueva” que prometen los avisos publicitarios de la agencia Viajes terranova (en *La primera noche*) se corresponden con el sueño “paradisíaco” que promete la agencia de viajes

---

<sup>46</sup> “New spatio-temporal orders wherein the ‘fragmented images’ are crougt together according to a new law. Both the assembly line and the urban crowd bombard the senses with disconnected images and shocklike stimulae. In a state of constant distraction, the consciousness of the collective acts like a shock observer, registering sense impressions without really experiencing them: Shocks are ‘intercepted, parried by consciousness,’ in order to prevent a traumatic effect” (Buck-Morss 268).

“Paraíso Travel” (la cual da el nombre a la película de Brand). En ambos casos el propósito es la comercialización de fantasías las cuales adquieren mayor significación en contraste con la realidad del sujeto, desplazado o autoexiliado. En un momento, mientras Marlon observa una imponente panorámica de Nueva York en compañía de un cubano llamado Giovanni, nota la presencia de un gran aviso publicitario de “Sunshine Rum” que contiene el siguiente mensaje: “Paradise Awaits!”. Aquí el espectador puede establecer una comparación entre la toma panorámica de Nueva York y el “paraíso” que sugiere la publicidad mientras Giovanni le recuerda que “este es el monstruo que va(s) a tener que domar”. Se destaca aquí nuevamente la contradicción entre la realidad del inmigrante y la abstracción “paraíso” —tal como se observa también en *La primera noche*.

La vida de Marlon se torna insoportable. Desesperado, hambriento y al borde de la muerte, intenta robar sobras de comida en un restaurante colombiano. Este suceso motiva una violenta reacción del dueño del local quien ante el suceso exige a gritos a sus ayudantes en el local: ¡Sáquenme de aquí a esta rata! El apelativo “rata” describe nuevamente la condición del inmigrante indocumentado: una escena en la cual Marlon convive en una suerte de submundo apocalíptico con todo tipo de habitantes de la calle entre basura y roedores, acrecienta el sentido de dicho apelativo. El asentamiento de esta condición a nivel de la subjetividad genera el resquebrajamiento total de la misma. Marlon termina viviendo en un edificio abandonado, habitado por “ocupas”, pagando por una cama que Roger, un excéntrico fotógrafo dedicado al sadomasoquismo alquila por horas. Se trata de un espacio reconfigurado por la necesidad, que en una ciudad como Nueva York no deja de ser un gran símbolo de la abrumadora expansión de marginalidad urbana, no sólo en de las grandes ciudades del sur hemisférico.

Domestic objects rather than standing exposed in the transparency of their functional objecthood combine in enigmatic hieroglyphs that purport to express, as if in a dream, the private 'interior' subjectivity of the owner.

Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin and the Arcades Project*

Más adelante en la película Marlon y Giovanni llegan al edificio donde vive Roger, el excéntrico fotógrafo mencionado.

GIOVANNI. Ese es el edificio

MARLON. ¿Cuál es.. el bacano? (¿El bonito?)

GIOVANNI. No, el del lado

MARLON. No, pero mira que porquería Giovanni, eso parece abandonado.

GIOVANNI. Parece no, está abandonado. Esa gente se mete al garete así sin pagar renta ni nada, eso lo ocupan.

En el interior del edificio el sonido diegético es de un tono espeluznante. Se escuchan gritos y extraños ruidos que generan un eco disonante y siniestro en los espacios vacíos. Un anciano vestido con harapos camina por los pasillos mientras conversa con las paredes. En este momento Marlon toma conciencia de su indigencia en New York y compara su vida actual con la vida que dejó en Colombia.

Tocan a la puerta del espacio ocupado por Roger. Mediante un plano general la cámara deja ver gran parte de la decoración de una asombrosa habitación y lo que allí sucede. El espacio ha sido decorado con todo tipo de objetos —lámparas, cuadros, telas de cortina, muebles antiguos en mal estado, maniqués perforados con agujas y alfileres, y muñecos vestidos con atuendos de cuero, rodeados de cadenas e insertos en una pecera. Todos estos elementos dan al espacio un tono entre barroco y decadente. Al fondo vemos a Roger, un hombre de unos cuarenta años, quien se levanta de la cama para abrir la puerta luciendo un albornoz de brillante seda roja. Se alcanza a observar en el lecho que se encuentra al fondo una mujer quien también a medio vestir

deja ver una prótesis de plástico en forma de pene que exhibe junto con su bikini de cuero. A la escena la acompaña una música estridente. En este lugar vivirá Marlon por un tiempo, y después de algunas largas y tortuosas noches de ajuste, intentará participar y disfrutar de los sueños y fantasías de este excéntrico personaje dedicado al sadomasoquismo.

Respecto de la descripción anterior vale establecer la siguiente comparación: En el Convoluto I “The interior, the trace”, Benjamin realiza toda una serie de observaciones en torno a lo que significa el interior de una casa. Describe el hogar del sujeto burgués como un espacio rígido, de ocultamiento, diseñado para evadir la exposición al público. Sin embargo, también lo describe como un espacio que contiene toda una serie de objetos, muchos de ellos “ensoñaciones”, que le sirven al sujeto para reforzar un sentido de seguridad y privacidad como condición interna del espacio y de quien habita en él. En diálogo con esta manera de buscar la comodidad dentro del espacio cotidiano, a nivel físico y psicológico, encontramos dentro del hogar que ha diseñado Roger algo similar. Vemos que el deseo por sobrepasar la indigencia, han desarrollado en este hombre gran orgullo y autoestima la cual puede fácilmente ser interpretada (o confundida) con una forma de locura. En el Convoluto I, [18,3] Benjamin establece una comparación entre la domesticidad del espacio interior y los sueños, al citar a Charles Baudelaire, quien escribía en la traducción del prefacio de “Philosophy of Furniture” de Edgar Allan Poe, “Who among us, in his idle hours, has not taken a delicious pleasure in constructing for himself a model apartment, a dream house” (227).<sup>47</sup> Esto en cierta forma se corresponde con la fantásticamente decorada “casa de ensueños” de Roger dentro del edificio ocupado de *Paraíso Travel*.

---

<sup>47</sup> Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*, ed. Crépet, *Histoires grotesques et sérieuses par Poe* (Paris, 1937), p. 304.

En cuanto a la situación de Marlon, si bien su nuevo “hogar” significa un mínimo peldaño hacia superar su actual condición de indigente, de ningún modo es comparable con su vida de clase media de Medellín. Paralelamente a la historia que describe la caótica aventura de Marlon en Nueva York, algunas imágenes que retratan el tipo de trabajo mal pagado que otros inmigrantes ilegales realizan por horas, resaltan la idea de un nuevo tipo de esclavitud que, por un lado, genera sentimientos de pérdida y debilitamiento de la autoestima, y por otro, da cuenta de uno de los factores que contribuyen a la deshumanización del sujeto dentro de los límites de la gran metrópolis global.

En cuanto al viaje que comienza en Medellín y termina en Nueva York, las escenas más impactantes de la película son sin duda aquellas que describen el trayecto que recorren en la clandestinidad Marlon, Reina y otra decena de personas, desde la frontera entre Guatemala y México hasta el cruce de la frontera entre México y Estados Unidos. Los promotores de la agencia de viajes Paraíso Travel ubicada en Medellín, se jactan de ser quienes facilitan que todo tipo de personas alcancen “el sueño americano”. Ofrecen a sus clientes un tranquilo y relajado viaje por tierra a lo largo de Centro América, que culmina al cruzar la frontera entre México y Estados Unidos. Mencionan trayectos cómodos en buses de lujo y estadias en elegantes “resorts”. Los detalles de la negociación comprenden el pago por adelantado de tres mil dólares en efectivo para así poder recibir el codiciado “illegal alien package”. Pero la realidad es otra, pues el excesivamente peligroso trayecto involucra entre otras calamidades un robo a mano armada, violaciones de mujeres y un par de asesinatos. Para cruzar la frontera entre México y Estados Unidos al final del trayecto los viajeros se ocultan dentro de una serie de ahuecados troncos de madera. Después de cruzar la frontera, la fascinación ante el sueño hecho realidad, sumada a un gran sentido de indiferencia y egoísmo impiden que Reina reflexione en torno a la trágica

realidad que provocó esta riesgosa aventura, la cual culmina con la muerte de uno de los viajeros. A propósito de su actitud Marlon reacciona:

MARLON. Mirá cómo nos dejaron...

REINA. Qué importa. Ya estamos en Estados Unidos, ya llegamos. Ya pasó lo peor.

La diferencia entre Marlon y Reina es radical. No obstante su obsesión por la joven colombiana, la base de la afectividad de Marlon está en sus lazos familiares y en su identificación con Medellín, y es por esto que su sentido de identidad se torna extremadamente vulnerable ante la distancia de su núcleo afectivo. En medio de un vaivén entre afectividad y subjetividad, para Marlon la idea del sueño americano no encuentra un asidero revelador de sentido, y es por esto que esta idea maravillosa a los ojos de Reina, deviene para Marlon una pesadilla de tensiones irresolubles, quizás más complejas que las que experimenta Reina, aun si su periplo como inmigrante indocumentado sea aparentemente menos adverso.

Lo que sucede a Reina después de la separación de la pareja dista radicalmente de la experiencia de Marlon en Nueva York. Su experiencia es más bien comparable con los acontecimientos que en la controversial película *Stroszek* (1977) de Werner Herzog revelan sobre todo el lado ingenuo de la ambición por conquistar un mundo nuevo, extraño y muchas veces inhumano. En ambas películas, los personajes quedan atrapados en un espacio liminal que con el tiempo se hace más y más sórdido y decadente. Revisemos por unos instantes las razones que motivan esta comparación:

La película del director alemán cuenta la historia de Bruno Stroszek, un cantante callejero quien después de pasar por una serie de infortunios que lo llevan a la indigencia en Berlín, decide aventurarse en un viaje a Estados Unidos en compañía de Eva, una amiga dedicada a la

prostitución y Scheitz, su vecino ya entrado en años que ha decidido viajar a Wisconsin a vivir con su sobrino norteamericano que reside allí. Al igual que Marlon y Reina, los tres personajes de la película de Herzog llegan a Nueva York y estimulados por falsas ideas se aventuran en un viaje que los conducirá a su destino fatal. Los tres viajeros alemanes terminan viviendo en un *trailer* y ante la negligencia de sus dos compañeros de viaje Eva se encarga, prostituyéndose, de pagar los gastos de la vivienda por los cuales están constantemente amenazados. La película de Herzog es sin duda un contundente texto visual que intenta representar la imposibilidad de la realización del sueño americano a inmigrantes indocumentados. Un camión que da vueltas sin sentido en un típico desolado *parking lot* americano y Bruno S. abandonado en un sombrío parque de diversiones que connota espeluznantes sensaciones de horror ante el vacío y la soledad, son algunas de las imágenes con las cuales Herzog cierra esta irreverente representación del abismo que bordea la marginal vida en un país extranjero, en este caso Estados Unidos.

Comparativamente, en *Paraiso Travel*, Reina, la ambiciosa joven excompañera de Marlon, de ningún modo sospecha que su sueño de vida en el país del norte se agota inmediatamente después de su llegada y se transforma en un problema solucionable solamente mediante el ejercicio de la prostitución. En esto la película coincide con lo que parece ser el futuro de Paulina, la protagonista de *La primera noche*. Después de separados Marlon y Reina esta encuentra a su madre enloquecida y alcoholizada en un centro de caridad de Nueva York y por razones que el filme no indica, terminan viviendo juntas en un sórdido *trailer park* en Atlanta. El presente y posible futuro para Reina será vivir en la pobreza absoluta cuidando de su madre y de su pequeño hijo —no se revela al espectador la procedencia de éste— dedicada a la prostitución seduciendo posibles clientes en una desolada calle de Atlanta, metáfora del “no lugar” que resulta de la obsesión por el autoexilio.

Los *trailer parks* de Estados Unidos aparecen dentro de cierto cine independiente que tiende a la crítica social como símbolos de la pobreza y la marginalidad de la sociedad blanca sobre todo del sur del país. De este modo, en *Paraíso Travel*, la presencia del *trailer* subraya la condición de marginalidad del sujeto migrante. Si bien es cierto, que el personaje de Reina da cuenta de esta situación, si se compara su actual vida en Atlanta con su anterior condición de vida en Colombia, la obsesión de Reina por adentrarse en este aventurado autoexilio constituye un mayor sinsentido, lo cual nos conduce nuevamente a revisar la función mediática de la publicidad de viajes.

En términos de utopías e ilusiones, al chocar de frente con su nueva realidad nunca imaginada en sus sueños y fantasías, Reina encarna ahora la conciencia de la prostituta extranjera e indocumentada, un rol claramente definido dentro de las dinámicas sociales. En su función de mercancía (en el sentido de *commodity*), vendedora y consumidora, Reina se ve forzada a dejar atrás sus sueños de progresar en el país del norte y a asimilar su cruda e infortunada situación actual. Sin embargo, aunque el fracaso de su soñado plan de escape de Colombia es evidente en la película, la presencia de su hijo y de su madre, a quienes Reina parece cuidar con cierto sentido de responsabilidad, hace posible entrever su capacidad de resistencia y posible futuro desarrollo personal. En este sentido se hace posible suponer un posible proceso de transformación donde fantasías y sueños adquieren una dimensión efectiva incluso ante el fracaso.

Dentro del “Nuevo cine argentino” la película *Bolivia* (2001) de Israel Adrián Caetano presenta al espectador otro caso de migración, esta vez no como una acción llevada a cabo tras la búsqueda de la realización de un sueño, como sucede en *Paraíso Travel*, sino nuevamente como una acción impuesta a la fuerza, como sucede en *La primera noche*, a la cual se suma una

necesidad económica apremiante. La película da cuenta de la discriminación racial que puede sufrir el inmigrante en medio de una situación de desarraigo que se torna extremadamente desfavorable. En particular se retrata aquí el encuentro tenso y conflictivo entre dos sujetos (un boliviano y un argentino) cuyo detonante es, en primer lugar, la precarización del trabajo durante la crisis del año 2001 en Argentina, hecho que convirtió el diario vivir en algo intolerable para quienes se hallaron de un momento a otro desempleados, y, en segundo lugar, el incremento de la inmigración a Buenos Aires de personas provenientes de los países vecinos durante este período de extrema crisis económica. Sin embargo, en el trasfondo de estos dos factores se encuentra algo mucho más complejo: el aumento de la discriminación racial y xenofobia existentes desde tiempos remotos respecto del indígena, mestizo o sujeto “de piel oscura”, dada la precariedad económica del momento presente de la película. Respecto de esto último, la película indirectamente remite al violento proceso segregacionista de la historia de Argentina, el cual fue motivado por el deseo de modernizar el país e involucró la apertura a la inmigración europea, al tiempo que se practicó la esclavización y eliminación de sujetos indeseados provenientes de las culturas indígenas locales.

La historia del filme narra que en medio de la crisis económica del año 2001 en la Argentina, un joven inmigrante indocumentado proveniente de Bolivia llamado Freddy encuentra trabajo en un café de esquina ubicado en un barrio de clase media de Buenos Aires. Su imprevista llegada al café es motivo de inmediato desprecio por parte de algunos de los clientes locales, lo cual se irá manifestando mediante provocadores y despectivos comentarios. La inestabilidad de la nueva situación de Freddy en tanto inmigrante que enfrenta además problemas de ilegalidad, se observa no solamente en el café sino también a través de sus recurrentes encuentros con la policía y de los turbios lugares donde pasa las noches. A Freddy le será

imposible lidiar con el odio excesivo manifestado sobre todo por Oso, uno de los clientes regulares del café quien se encuentra desempleado. El desprecio de Oso por el boliviano, su solipsismo, frustración personal y absoluta resistencia a aceptar la presencia de Freddy termina en la violenta muerte del inmigrante. La última escena de la película, en la cual el dueño del café simplemente reinicia la búsqueda de un cocinero, reafirma la condición “desechable” del inmigrante y desde una perspectiva más amplia, la repetición y perdurabilidad del conflicto xenofóbico-racial a lo largo de la historia de la nación argentina.

Tres temas fundamentales atraviesan el argumento de esta película: la crisis económica del año 2001, la inmigración a Buenos Aires durante este período de crisis y la xenofobia y el racismo como fenómenos de discriminación social congelados en el tiempo. Estos tres temas se corresponden con una muy particular estética que resalta y da significación a todos los elementos que conforman la puesta en escena. *Bolivia* fue filmada en blanco y negro y en celuloide de 16mm. Estos dos factores fueron determinantes en la elaboración de una poética de la imagen, encaminada a dar a la película un tono de realidad y densidad que resaltase el paralizante conflicto que se presenta en un pequeño café de Buenos Aires. Se trata de un trabajo de composición de planos y de texturización de la superficie de la imagen que se corresponde visualmente con la pesadumbre que genera la crisis urbana generalizada.

La película comienza con una serie de *still lifes* que describen el espacio del café y los viejos y gastados objetos utilizados para cocinar y servir. Tomas generales muestran un grupo de mesas sencillas, limpias y ordenadas, y planos cerrados detallan los utensilios de cocina, platos, ollas, una cafetera, una estufa deteriorada, y una serie de afiches de equipos de fútbol argentino que muy posiblemente traen a la memoria de los clientes triunfos y momentos más amables del pasado. Todos estos objetos adquieren significación poética y política a la vez dentro del

contexto de la historia. Como bien lo observa Joanna Page “Caetano's discovery of the lyrical potential of the everyday and the material [...] suggests a certain positioning of art in relation to social and political crisis...” (62). Page menciona lo anterior en resonancia con las ideas que Pablo Neruda expresa en “Sobre una poesía sin purezas”<sup>48</sup> texto de 1935 que comienza con el siguiente enunciado:

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso. [...] Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos. (Page 62)

Esta “mirada” fotográfica de los detalles pone de manifiesto la adversidad que implicó el empobrecimiento repentino del ciudadano porteño de clase media, a quien Enrique, el dueño del café, representa en la película. Presupone una economía incierta, un estado general de lo abstinerente. Por su parte, los objetos deteriorados pero limpios y cuidados dan cuenta del esfuerzo e insistencia de Enrique por mantener el orden y la calidez dentro de este establecimiento venido a menos. Se podría decir que estas imágenes son un registro visual del tiempo en sí mismo (*time itself*) similar al que Gilles Deleuze observa en su análisis del cine de Yasujiro Ozu: “The still life is time, for everything that changes is in time. [...] Ozu's still lives endure, have a duration, over ten seconds of the vase: this duration of the vase is precisely the representation of that which endures, through the succession of changing states” (17). Es de gran importancia en esta película el “tiempo” como concepto en la construcción de subjetividades. Otro de los objetos que la

---

<sup>48</sup> Pablo Neruda, “Sobre una poesía sin purezas”, *Caballo verde para la poesía*, p. 5. 1974.

imagen registra y que se repite a lo largo de la película es un viejo reloj de pared que permanece dañado y que Enrique intenta arreglar una y otra vez. Este objeto pone en evidencia lo absurdo del transcurrir del tiempo, de lo absurdo de andar preguntando que hora es cuando no se tiene nada que hacer, de la ansiedad que crece y se acumula al encontrarse “desocupado”.

Los elementos que componen la imagen cinematográfica descritos hasta ahora y la atmósfera que se desprende de ellos, es el resultado de un trabajo riguroso pensado en términos de la total correspondencia entre imagen y argumento que insta al espectador a reflexionar sobre su significación como espacio metonímico de la ciudad; no de la gran ciudad cosmopolita que imaginaron las elites intelectuales fundadoras de la nueva nación argentina, sino de la ciudad de inicios del siglo veintiuno, resquebrajada, disminuida y afectada por la crisis económica de ese momento. Estos factores, dentro del argumento de la película, agudizan un ya cargado sentido de xenofobia y racismo dentro de esta pequeña comunidad de barrio, la cual, no obstante la resistencia de Enrique, igualmente se resquebraja.

Una serie de pequeños “territorios” dentro del reducido espacio del café se corresponden con el oficio y la subjetividad de cada personaje. Estos territorios se encuentran divididos mediante líneas imaginarias, en cierta forma análogas a los extensos territorios que dentro del mapa del país narran una historia de jerarquías y subalternización. Por ejemplo, Freddy, el inmigrante ilegal boliviano, permanece detrás del mostrador, lugar desde el cual silenciosamente soporta el desprecio de algunos de los clientes. El crítico de cine argentino Gonzalo Aguilar describe su condición de la siguiente manera: “Cada vez que Freddy sale del territorio de la parrilla (donde, indocumentado, encuentra la protección precaria del trabajo), las miradas marcan que acaba de cruzar una frontera” (171). Asimismo los clientes del establecimiento se ubican en las diferentes mesas y ante la precariedad de la cotidianidad que se vive dentro del local pareciese

como si la marca de la hegemonía estuviese determinada por una acción tan banal como lo es apropiarse del control remoto del televisor. Dentro del territorio que “pertenece” a los clientes del café, repetidas tomas dan cuenta del sentido de urgencia de la subsistencia diaria. Planos cerrados enfatizan la importancia de las transacciones de dinero, de lo que cada centavo representa para el sujeto que se halla desempleado. Por su parte, Enrique ocupa el lugar más alto de los niveles jerárquicos que operan dentro de este micromundo. Paseándose de lado a lado intenta mantener el orden y aminorar las tensiones y la agresión verbal contra su nuevo empleado. La ansiedad que exhibe al intentar controlarlo todo sugiere que será imposible resolver o integrar las diferentes experiencias de quienes parecen moverse inexorablemente hacia el conflicto y la violencia.

Inicialmente se podría pensar que los clientes del café que se encuentran desempleados, resenten que Freddy devengue un salario mientras que ellos no hallan como pagar sus deudas. Así lo expresa Oso: “Te venís a sacar el hambre y dejás sin laburo a los pibes de acá”. Sin embargo, el desprecio y agresión verbal contra el boliviano revelan la motivación real: no se trata de desear el trabajo del cocinero sino de evitar, a como de lugar, que se modifique en favor del “otro” la jerarquía de poder basada en una antigua creencia de superioridad racial. Esto introduce en términos de esta película el tema de la emigración/inmigración, seguido del tema de la xenofobia y el racismo como fenómenos socioculturales que se han mantenido “congelados” a lo largo de la historia.

Sin detallar acontecimientos pasados —lo cual si sucede en las películas *La primera noche* y *Paraíso Travel*— en *Bolivia* solamente se esbozan algunos detalles del pasado inmediato de Freddy. En una conversación el cocinero revela a Rosa, su compañera de trabajo, las razones por las cuales se vio obligado a emigrar al país vecino dejando atrás a su familia:

FREDDY. ¿Qué hacía en Bolivia? Trabajaba en el campo.

ROSA. ¿Por qué te viniste para acá?

FREDDY. Porque trabajaba en la cosecha de coca y en los frutales y después vinieron los “Yankees” y quemaron todo, arrasaron con todo.

ROSA. ¿Quemaron los campos?

FREDDY. Sí. Quemaron todo.

Esta explicación hace alusión a un panorama de intervención imperialista en las economías de países dependientes económicamente, que a veces resultan en la expulsión forzada de los lugareños de sus tierras, en beneficio de las grandes empresas transnacionales. Los motivos que describe Freddy hacen referencia a un tipo de diáspora (bien sea dentro del propio país o hacia el exterior) no tanto en términos de la búsqueda de oportunidades laborales, sino en términos de una situación apremiante que resulta de los diferentes procesos de expropiación de tierras como parte de los sistemas de relaciones de poder que perjudican a poblaciones campesinas, mestizas e indígenas. Este escenario diaspórico permite establecer una comparación entre la situación de Freddy y lo que acontece a Toño y Paulina, protagonistas de la película colombiana *La primera noche*.

Como lo indica el periodista Franz Chávez, Bolivia es un país “basically divided between the western altiplano, home to the impoverished indigenous majority, and the richer eastern departments, which account for most of the country's natural gas production, industry and gross domestic product” (*IPS*). Estudios demográficos demuestran que uno de cada cuatro bolivianos emigra de su país. “Mothers leave children, fathers leave behind families, and recent graduates leave their homes, all to seek some slice of opportunity that, for many, they can't find at home” (Whitesell 255). Anota Lily Whitesell que en la actualidad (2009) aproximadamente un millón y medio de bolivianos viven en la Argentina en muchos casos sometidos a situaciones de

explotación, convertidos en una suerte de chivo expiatorio de fácil categorización; culpabilizados además de ser causantes del incremento delincencial y de la inseguridad urbana de Buenos Aires (Al tema de la culpa como parte de la xenofobia y el racismo se aludirá más adelante).

El otro lado del péndulo lo ocupa la Argentina en medio de la crisis económica de 2001. En este año un número estimado de medio millón de argentinos emigró del país, lo cual constituyó un éxodo no menor, sustituido predominantemente por inmigrantes provenientes de Paraguay, Bolivia, Chile y Uruguay<sup>49</sup>. Este suceso generó el incremento de los ya recurrentes casos de xenofobia y racismo, un conflicto social que se remonta a la colonia y que se cristaliza en el siglo XIX durante el proceso de construcción de la nación argentina.

A mediados del siglo diecinueve, en contraposición al caudillismo que siguió a la Independencia, los criollos que formaban la elite intelectual argentina establecieron sólidos ideales respecto del progreso de la Nación y redactaron e impusieron documentos legales en la nueva Constitución en el intento de eliminar las minorías étnicas y al mismo tiempo fomentar la inmigración europea blanca con base en que “todo lo que es civilizado es europeo” (Juan Bautista Alberdi). Mientras se fomentaba agresivamente la inmigración de europeos de raza blanca al territorio argentino, agresivamente también se expulsaba de su territorio a indígenas y a hombres y mujeres de raza negra.

Indígena y mestizos fueron considerados grandes obstáculos dentro del proceso de construcción de una nación autónoma, blanca y poderosa. Esto implica la culpabilización del “otro” del fracaso del proyecto civilizatorio. Desde este punto de vista, la culpa se ha “naturalizado” en el inconsciente del sujeto migrante. Dentro del argumento de *Bolivia*, si por un

---

<sup>49</sup> Es preciso tener en cuenta que la película fue concebida y filmada en el momento más álgido de la crisis económica de 2001, mucho antes de que la reforma migratoria denominada “Patria grande”, a partir del año 2006 proporcionara residencia a inmigrantes indocumentados mejorando sus condiciones de vida como extranjeros.

lado, la culpa que asume personalmente Freddy en tanto extranjero e indocumentado lo debilita, por otro, la culpabilización ejercida por Oso lo condena. Su mestizaje lo coloca automáticamente en un nivel de menor categoría respecto del ciudadano argentino promedio que se aferra a una antigua creencia de pureza racial. De ahí que en la película a Freddy se le llame repetidamente “negro” o “bolita”, y se le tache de sucio, ladrón e ignorante.

En el presente de la película, la “culpa” del “otro” respecto de un imaginario (histórico) que rechaza toda modificación, constituye una voraz herramienta de opresión, cuando en realidad no hay razones para culpabilizar al “otro”. “Como no hay una línea real entre el yo y el “otro”, una línea imaginaria debe ser trazada” (Gilman 18). Como ya no hay a quién culpar, hay que buscar nuevas formas de marginalizar. Esto último es un ejemplo de la noción de “marginalidad afectiva” que Hermann Herlinghaus propone y elabora en *Violence Without Guilt*. Se ha mencionado en el capítulo 1 que la marginalización afectiva es una proyección psíquica que no responde a un mecanismo racional sino a los afectos y los miedos que se proyectan sobre el “otro” a quien se responsabiliza de los males de la sociedad. El orden hegemónico —en el caso de *Bolivia* lo representan quienes han internalizado una concepción propia de sujeto blanco-europeo— declara quiénes son los sujetos abyectos y los culpabiliza. Teniendo en cuenta que ya no hay colonias a partir del siglo veintiuno ni sujetos históricos que cumplan la función que cumplieron en el pasado como sujetos enemigos de lo moderno, el sistema hegemónico necesita establecer nuevos “enemigos” —en *Bolivia*, el enemigo establecido por Oso es el inmigrante boliviano— sobre quienes se impone la culpa. La marginalización afectiva es una proyección psíquica, la exteriorización de un afecto con base en el miedo y la paranoia de ser des establecido, de perder el estatus social. El conflicto mayor que manifiesta Oso en *Bolivia* es su creciente deuda económica que lo llevará a perder su taxi, su único instrumento de trabajo. La

ansiedad y miedo de Oso es colocada sobre el “otro” mediante este tipo de estrategia de culpabilización. Oso no permitirá que el “intruso” boliviano (a quien llama paraguayo) ocupe el puesto de un argentino. Se trata también del rechazo absoluto a permitir que quienes una vez fueron “expulsados”, regresen a ocupar el territorio que en el pasado le fue “otorgado” al inmigrante europeo.

Al final de la película, las crecientes tensiones entre los diferentes personajes estallan en una violenta pugna que involucra a Freddy, y que ante todo registra una vez más la xenofobia del argentino. A los ojos de Oso, Freddy ha excedido el límite del espacio que se le ha concedido y muere de un disparo precisamente en el vértice de la puerta del café, la línea simbólica entre el espacio que el boliviano había intentado conquistar y el espacio “real” de una Buenos Aires que lo rechaza. Es preciso resaltar nuevamente que esta película de Caetano entrega al espectador una “amplificación fotográfica” del conflicto xenofóbico-racial, al poner a interactuar a un grupo de individuos en un reducido espacio de acción convirtiéndolos en agentes de la dilatación de dicho conflicto, el cual no puede sino terminar con la muerte violenta del sujeto “otro”, o “chivo expiatorio” sobre quien recae todo el peso de la tragedia.

Dentro del grupo de películas latinoamericanas que retratan el tema de la migración/emigración, *Sleep Dealer* (2008), del director mexicano Alex Rivera, merece especial atención considerando que su acercamiento al tema se hace en términos de una visión anticipatoria de esta compleja circunstancia desde una perspectiva que habla del futuro cercano, utilizando como recurso estético-narrativo el género de ciencia ficción, un género no del todo popular dentro de la tradición del cine latinoamericano. Rivera desarrolla una ficción que agudiza y complejiza el tema de la emigración como fenómeno que se adhiere a los avances de la tecnología cibernética, la cual, opera paralelamente al creciente desequilibrio entre las economías

globalizadas de occidente. Como es sabido, dentro de la narrativa futurista tradicional, el género de ciencia ficción se relaciona con la noción de distopía, que en *Sleep Dealer* se entiende como la mirada anticipatoria de aquel que en el futuro podría ser un terrible escenario diaspórico global.

Science Fiction is a privileged vehicle for the presentation of ideology. Because it is less concerned than other genres with the surface structure of social reality, science fiction can pay more attention to the deep structures of what is and what ought to be.

Peter Lev, *The Cyborg Handbook*

De todas las teorías que han explorado y problematizado el género de la ciencia ficción, ninguna de ellas se considera actualmente como definitiva. La numerosa crítica que se ha ocupado del tema ha llegado a concluir que la velocidad con la cual este género ha ido mutando, especialmente en el cine, atenta contra cualquier definición absoluta del mismo. Esta imprecisión implica un desafío aun mayor dentro del contexto de la literatura y el cine que se produce en Latinoamérica. La ciencia ficción, por un lado, no ha sido un género sobresaliente dentro del ámbito de la narrativa latinoamericana y por otro, a veces tiende a ser subestimado o a pasar por lo que el crítico cultural chileno Alberto Fuguet llama “el cedazo moral hispano”, un juicio de valoración que lo tacha de superficial en su aparente falta de realismo y profundidad, lo cual es de paso, un rechazo a las estéticas relacionadas con el género que se utilizan dentro del cine comercial de Hollywood. Para el estudio de una película como *Sleep Dealer* es preciso entonces revisar ciertos aspectos formales del género para determinar las razones estético-políticas de su utilización dentro de la variada producción cultural que en Latinoamérica desde inicios del siglo veintiuno ha incursionado en experimentaciones estrechamente ligadas a la alta tecnología digital.

El crítico cultural Adam Roberts describe la ciencia ficción como “a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom” (1), un género sólido y contundente

que plantea y transmite postulados de orden sociopolítico a partir de su potencial estético. Este enfoque que privilegia al género, se ha visto a lo largo del siglo veinte en una serie de novelas distópicas clásicas (algunas de ellas adaptadas al cine) que denunciaron condiciones de sometimiento y marginalidad del sujeto, individual y colectivamente, bajo el yugo de gobiernos absolutistas<sup>50</sup>. La fusión de los conceptos mencionados hasta ahora —el género de ciencia ficción, la diáspora y la distopía— permite entender el potencial político de *Sleep Dealer* como proyecto cinematográfico innovador en su intento de complejizar estados de marginalidad y subordinación del sujeto, condiciones que dentro del mundo contemporáneo globalizado se suman a un no muy promisorio futuro cercano para quienes dependen de las relaciones de frontera entre países económicamente desiguales.

Rivera ubica la historia en el futuro próximo, en una zona fronteriza del estado de Oaxaca al norte de México. En este espacio establece un vínculo entre el momento presente de la película —que pronostica el futuro cercano del espectador— y un momento anterior de la historia de México, representado aquí mediante la alusión a prácticas premodernas que se llevan a cabo en una pequeña aldea rural llamada Santa Ana del Río. En este punto geográfico conviven tres momentos epistémicos: en primer lugar, las prácticas premodernas tienen que ver con la labor del cultivo. Por ejemplo, el padre del protagonista de la película recoge con la mano toda su producción de mazorca, acción que obedece a tradiciones ancestrales de la milpa o cultivos de maíz que todavía se practican. El segundo momento epistémico se observa al mostrar el advenimiento dentro de este espacio rural, de prácticas relacionadas con la concepción modernización/progreso. La metáfora de la modernización del país en miras al aumento de riqueza para el sector corporativo la encarna un gran muro de contención que controla el fluir del

---

<sup>50</sup> Yevgeny Zamyatin's *We* (1921), Aldous Huxley's *Brave New World* (1932); George Orwell's *Nineteen Eighty Four* (1949); Kurt Vonnegut's *Player Piano* (1952) y Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* (1953), entre otras.

agua del río aledaño a la población de Santa Ana. Esta construcción beneficia a los propietarios y accionistas de la empresa multinacional dueña del negocio, quienes ignoran las necesidades básicas de los habitantes de la comunidad. Es por esto que desde el momento de la construcción del muro, los habitantes de Santa Ana pagan en dólares el agua a la cual antes accedían libremente. La orden de pago la da una voz computarizada en inglés seguida de una voz en español, lo cual resalta desde ahora la siniestra presencia del país del norte.

El tercer momento epistémico se observa con la presencia de la tecnología cibernética en esta zona rural del país. En particular esto lo vemos a través de la obsesión de Memo, el personaje principal de la película, por conocer y experimentar con los avances de la tecnología avanzada. Memo es un *hacker* que desde su localidad rural, utilizando chatarra y todo tipo de herramientas poco sofisticadas, incursiona en riesgosas experimentaciones con el fin de establecer contacto con el ciberespacio virtual. Al inicio de la película vemos que desde su improvisado laboratorio, Memo intercepta la sede de Del Rio Security, una gran red privada de vigilancia que opera desde San Diego, California y que controla todo tipo de actividad de redes cibernéticas provenientes de otras partes del mundo. Desde allí Rudy Ramírez, un joven chicano hijo de un militar retirado, lleva a cabo el manejo virtual de equipos que eliminan interceptores terroristas. Su primera misión es la de eliminar el interceptor que ha sido identificado en Santa Ana. Esta acción de inteligencia y precisión del manejo de dispositivos virtuales, culmina equivocadamente con la muerte del padre de Memo, incidente que inicia la serie de conflictos que se desarrollarán a lo largo del filme.

Se puede ya observar cómo operan en la película algunos elementos narrativos del género de ciencia ficción, quizás inverosímiles desde una perspectiva que apunta al Realismo. En cuanto a esto es preciso resaltar que el uso de los recursos estéticos del género no pretende la afirmación

de una verdad absoluta. Se trata más bien de la apropiación de un tipo de narrativa extrañamente racional que formula la siguiente pregunta en torno a la narración: ¿qué tal si esto pasara? Para el académico y crítico literario Darko Suvin, “science fiction is distinguished by the narrative dominance [...] of a fictional ‘novum’ validated by cognitive logic” (63). Lo que se activa es un método científico que en vez de apuntar a la noción de verdad, une la imaginación con la lógica. Es en este sentido que el narrador de ciencia ficción Ken Scholes afirma que, sin intentar narrar una verdad empírica y comprobable, este género es un gran revelador de verdad. Lo anterior significaría que dentro del cine que se produce actualmente en Latinoamérica, el género de ciencia ficción promete ser una opción efectiva que permite integrar la tecnología cibernética, como recurso de la narración, con la tradición del Realismo.

La película de Rivera instala al espectador en este espacio narrativo híbrido (ficción/lógica) que a su vez genera una mezcla entre predicción y memoria, concretamente, entre la necesidad de descifrar el futuro y una abrumadora nostalgia por el pasado. Volviendo a la historia que narra el filme, después de la muerte de su padre, Memo decide alejarse de Santa Ana en busca de una alternativa de vida en Tijuana. Todo lo que le sucede después (incluyendo su relación con Luz, una joven a quien conoce en el camino a Tijuana) lo lleva a enfrentarse con lo que ha dejado atrás, y es por esto que el espectador, siguiendo al héroe, se mueve en una suerte de péndulo ubicado en el presente de la película, que apunta hacia el pasado y el futuro simultáneamente. Tijuana, a los ojos de Memo y de otros *hackers* de provincia es el paradigma de un futuro prometedor. Late allí una energía que refleja una seductora fuerza vital. Si bien es cierto que un gigantesco muro ha bloqueado permanentemente el desplazamiento físico al país del norte, —lo cual constituye una crítica directa a las pretensiones del gobierno anterior de Estados Unidos—, los ciudadanos mexicanos por fin tienen la oportunidad de “emigrar”

(virtualmente) y trabajar “legalmente” en empresas ubicadas en cualquier lugar de Estados Unidos. Esto se hace posible en los *sleep dealers* o “infomaquilas”, lugares que, al igual que las maquilas del “pasado” (el presente del espectador), están ubicadas en zonas liminales de Tijuana<sup>51</sup>. Esta es una alternativa de trabajo que surge a partir del momento en que “la frontera cerró y siguen llegando almas nómadas cargando nada más que sus sueños” (Memo, *Sleep Dealer*). La ironía está en la idea vendible de ser esta una gran oportunidad de “emigrar” y trabajar en el país del norte, lo cual, dada la escasez de trabajo localmente, permite la realización (parcial) del “sueño americano”.

Sin embargo, sucede lo contrario. Tal como lo señala Alfredo Limas Hernández en su ensayo “La construcción de ciudadanos”, la industria maquiladora “maquila” a la ciudad entera. La realidad es que Tijuana es un epicentro urbano en el cual día a día brota más marginalidad que bordea la indigencia. En general, las ciudades de frontera con Estados Unidos, desde el inicio de los procesos de la globalización, han ido reestructurando su forma física, figurando dinámicas de segregación sociocultural, donde se beneficia un sector mínimo y privilegiado de la sociedad.

Para Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*,

esto vendría de los “ciclos de valor y capitalización para los trusts mundiales” a costa del empobrecimiento urbano. Por lo tanto, se reduce el espacio público, las responsabilidades del capital y las gestiones del desarrollo en el propio gobierno local. Todo a costa del cuerpo de las personas. (30)

En *Sleep Dealer*, para “emigrar” a Estados Unidos los trabajadores conectan las máquinas que se encuentra ubicadas en los *sleep dealers*, por medio de unos cables electromagnéticos, a

---

<sup>51</sup> "A principios de los sesenta, el poder federal creó los programas Nacional Fronterizo (1961) y de Industrialización de la Frontera (1965), que poco después abrirían paso a la industria de las maquilas - fábricas de capital extranjero donde se manufacturan o montan las distintas piezas de un producto con vías a la exportación y mediante mano de obra barata" (González 29).

unos dispositivos llamados nodos que han sido instalados en su cuerpo. Esta conexión cibernética permite un contacto virtual que pone en movimiento a una serie de robots los cuales al otro lado de la frontera realizan todo tipo de labores para poderosas empresas norteamericanas. Como se ha mencionado, este tipo de emigración virtual en principio pareciese abrir un infinito de posibilidades de acceso al mundo. Es por esto que en *Sleep Dealer* el mercado negro de Tijuana está saturado de ventas e instalaciones de nodos. El héroe de la película, sin embargo, está al tanto del dilema que encierra esta alternativa, al afirmar que mediante este tipo de tecnología que seduce y genera encantamiento, “le damos a Estados Unidos todo lo que siempre ha querido: el trabajo sin los trabajadores”. Si bien el *slogan* que comercializa el trabajo virtual que se realiza en los *sleep dealers* incita a que te “enchufes” porque “tu futuro comienza aquí”, esta es ciertamente una nueva y sofisticada forma de esclavitud.

El personaje de Luz es fundamental dentro del argumento del filme pues a través de este personaje se complejiza el entramado de contradicciones que presenta este texto visual en torno a la proyección de un futuro cercano. Como ya se ha mencionado, Memo conoce a Luz en el bus que lo conduce a Tijuana. De inmediato surge una relación entre ellos que se tornará contradictoria a medida que avanza la historia. En el pasado, Luz había sido una *coyotek*<sup>52</sup> y es quien eventualmente ejecutará el procedimiento de instalación de nodos en el cuerpo de Memo. Su trabajo actual consiste en buscar, reconstruir y ensamblar virtualmente “memorias” de personas a través de *TruNodes*, una red digital virtual. Dentro de la ciencia ficción *TruNodes* sería el espacio *cyberpunk*, un espacio cibernético, no real sino metafórico. El movimiento pendular entre la realidad tangible y la fantasía *cyberpunk* (el lugar de la metáfora) es lo que se establece en esta parte del film. Se trata de la unión entre la realidad factual y una dimensión subjetiva no necesariamente lineal.

---

<sup>52</sup> Se les llama *coyotek* a las personas que realizan instalaciones de nodos en el cuerpo.

El personaje de Luz cumple una función doble y contradictoria. Por un lado, se involucra afectivamente con Memo, y por otro, es ella quien proporciona información acerca de los experimentos ciberespaciales realizados por Memo en Santa Ana del Río a los agentes de Del Rio Security, la empresa norteamericana de vigilancia antes mencionada. Desde una perspectiva más amplia, Luz representa la inserción del sujeto “otro” dentro de un escenario hegemónico bastante peligroso: la información sobre las “memorias” de las personas es enviada a Estados Unidos, país que, desde una mirada distópica, sería el “gran Estado monstruoso y controlador” que irrumpe en el espacio de un “otro” debilitado, resquebrajando la base de su individualismo e integridad. Erika Gottlieb, autora de *Dystopian Fiction East and West* señala, por ejemplo, que “by breaking down the private world of each inhabitant the monster state succeeds in breaking down the very core of the individual mind and personality” (12). Según esto, Luz es el vehículo de anulación de la privacidad y sentido de individualidad de su amante, lo cual es sin duda una de las grandes paradojas que expone la película.

Rudy Rodríguez es otro personaje importante dentro del argumento de esta película. A través de este personaje, el director del filme muestra estados de paranoia y sospecha generalizadas en torno al “otro”, como parte de una sociedad en la cual el sujeto está convencido de que su país es creador y portador de verdades universales. Rudy Rodríguez es quien maneja desde San Diego (Estados Unidos) el dispositivo virtual causante de la muerte del padre de Memo, hecho que lo adentra en un estado de autocrítica en torno al enfoque ideológico de la empresa de vigilancia para la cual trabaja. Sin embargo, en una significativa escena, ante la incertidumbre de Rodríguez, sus padres aseguran que el “terrorista” (el padre de Memo) muerto constituía una amenaza para su país. Dicho de otra manera, los padres de Rudy validan el asesinato virtual cometido por su hijo, celebran su habilidad como piloto virtual y se reafirman en

la paranoia que caracteriza a gran parte de una sociedad poderosa que se vanagloria de la sofisticación de sus armas de destrucción, y que no cuestiona las “hazañas” de sus héroes de guerra.

Lo que se a detallado hasta ahora describe este filme como una alegoría de un tipo de marginalización generalizada, de una sociedad que se encuentra sometida a una gran fuerza de dominación tanto interna como externa. Es en este sentido que Rivera nos presenta la sociedad mexicana como una sociedad distópica. Si la idea de utopía alude a escenarios propios de sociedades justas, manejadas por gobernantes justos, un mundo distópico retrata las injusticias de una elite corrupta y degradada que lleva a una sociedad a tener que vivir y sobrevivir en un mundo sometido a reglas que no corresponden con la búsqueda del bienestar de la sociedad en general. En este sentido las narrativas distópicas modernas<sup>53</sup> operan como una advertencia de lo que puede suceder en el futuro de acuerdo con aquello que en la actualidad determina a una sociedad, política y socialmente. Pensemos, por ejemplo, en Oceanía, la ciudad que retrata George Orwell en *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1949), un espacio distópico del cual el héroe no tiene la más remota posibilidad de escape. En estas condiciones Oceanía representa un espacio infernal para el sujeto que se encuentra atrapado. Algo similar sucede con Tijuana, la ciudad del futuro promisorio que retrata la película de Rivera. Estas son ciudades que inicialmente prometen la realización de sueños, pero que en realidad son ciudades-cárcel; trampas gigantescas en las cuales se vive en estados de precariedad que tienen su raíz en un tiempo pasado aberrante de desigualdad e injusticia, o en una historia de violentos y subyugantes conflictos ideológico-políticos.

---

<sup>53</sup> Yevgeny Zamyatin's *We* (1921); Aldous Huxley's *Brave New World* (1932); George Orwell's *Nineteen Eighty Four* (1949); Kurt Vonnegut's *Player Piano* (1952); Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* (1953) y Margaret Adwood's *The Handmaid's Tale* (1985); entre otras.

En *Sleep Dealer* el camino del héroe que recorre el protagonista, funciona como pretexto para enfrentar al espectador a la compleja irregularidad que presentan ciertas condiciones políticas y sociales México. Da cuenta, en primer lugar, de la corrupción interna que aún mantiene a comunidades rurales apartadas —como en el caso de Santa Ana del Río— en estados de precariedad y condiciones de sumisión. En segundo lugar da cuenta de la condición del sujeto y de la sociedad respecto de las prácticas políticas de la maquinaria imperial. Comparativamente hablando, si las narrativas distópicas clásicas describen el sometimiento del protagonista a un juicio jurídico donde se decidirá su destino respecto del gran Estado opresor o del gran inquisidor que ha regido en países sometidos a dictaduras totalitarias, en *Sleep Dealer* el protagonista es víctima de un sistema sociopolítico regido por estructuras políticas contradictorias e igualmente totalitarias, corruptas y opresivas. De esta forma, al igual que en las narrativas distópicas clásicas, está presente la advertencia mencionada más arriba. Al respecto señala Gottlieb: “It is one of the the most conspicuous features of the warning in these classics of dystopian fiction that once we allow the totalitarian state to come to power, there will be no way back” (4).

En torno a la historia política de México durante el siglo XX, Armando Ayala Anguiano, autor de *La epopeya de México*, registra que “por su estructura corporativa, muchos creyeron que el PRI (Partido Revolucionario Institucional) se parecía al partido fascista de Mussolini. [...] otros lo consideraron una parodia del Partido Comunista soviético” (577). Menciona el autor que inicialmente el PRI estaba encausado en el “entrecruzamiento de la lucha de clases en el seno de las libertades y las leyes, con el fin de alcanzar el progreso y la grandeza económica del país” (604). Sin embargo, esta idea utópica de cambio no del todo se realizó. Hacia el año de 1946, después de la instauración del gobierno revolucionario, a Ciudad de México se le había adjudicado el calificativo de “rascuache” por la extrema degradación de los barrios de los

sectores populares de la ciudad y por el extremo deterioro de sus construcciones y calles. “En el centro pululaban legiones de individuos descalzos que vestían andrajos, y durante las noches se veían por todas partes racimos de niños harapientos, piojosos y tapizados de costras de mugre, que se acostaban a dormir en plena calle por falta de hogar. Ciudades y pueblos de la provincia seguían sumidos en la modorra y la miseria” (Ayala 614). Todo lo anterior dentro de las coordenadas de la supuesta promesa de la modernización del país.

Para dar otro ejemplo, la historia ha registrado además los excesos, excentricidades, fiestas y grandes lujos del gobierno de Miguel Alemán. Este fue un momento trascendental en la política de México de mediados del siglo veinte denominado “el destape”, en el cual se avistaba una supuesta apertura a la libertad. Sin embargo anota el autor de *La epopeya* que en realidad el PRI se había convertido en una agencia de colocaciones, un espacio para el posicionamiento de políticos y “dictadorzuelos”. Tanto fue así la historia de México durante la mayor parte del siglo veinte, en manos de un sistema extremadamente corrupto, que cuando Miguel de la Madrid realizaba su campaña electoral, “en las columnas periodísticas se repetía hasta el cansancio el estribillo de que bajo la superficie del país parecían escucharse ruidos extraños, como los que suelen presagiar el estallido de las grandes crisis históricas, cuando los problemas sociales alcanzan niveles tan altos que por fuerza deben evolucionar en el sentido de mejorar o morir” (Ayala 715).

Si bien es cierto que la historia que narra la película de Rivera varía del modelo político que censuran las narrativas distópicas clásicas, su motivación crítica es similar. Una sociedad está condenada al fracaso cuando permite que un estado totalitario o corrupto se tome el poder y abuse de él. En lo referente a México, esto nos remite a modelos de dominación hegemónica no solo durante el siglo veinte sino durante los períodos de la conquista, la colonia y la construcción

de la Nación en el siglo diecinueve. Alude también a las fuertes implicaciones que se desprenden de ser México el país latinoamericano más cercano a Estados Unidos. El no muy promisorio futuro cercano que retrata *Sleep Dealer*, hace pensar entonces en la utopía que significó el triunfo de la revolución mexicana y el fracaso del intento de establecer, por fin, una sociedad justa con leyes justas que no conspirara contra los ciudadanos.

Una sociedad distópica se caracteriza también por el sacrificio humano de su gente. En *Sleep Dealer*, las compañías transnacionales del sector privado, toman como esclavos a los ciudadanos en función del beneficio propio y de sus socios extranjeros. Cuando un trabajador asalariado entra al sistema, este lo absorbe y se apodera de sus atributos vitales. En la película, los “noderos” que trabajan en los *sleep dealers* gradualmente pierden el sentido de la vista. Vale recordar aquí la escena en la cual Memo, caminando por un barrio de las afueras de Tijuana, mientras busca donde pasar la noche, se topa con un grupo de ancianos ciegos que viven en un cambuche, en condiciones de extrema pobreza. Esta escena, en la cual Memo conversa con los ancianos que en el pasado fueron noderos, dimensiona el aberrante destino de quienes trabajan para los *sleep dealers*. ¿A quién le importa el futuro de este tipo de sujeto social? A nadie. Si en un determinado momento existió la idea utópica de proteger a los ciudadanos marginales de un país, la corrupción gubernamental produjo el colapso de dicho sueño. Se presagia entonces una crisis extrema dentro de la ciudad, la cual no puede ya “deshacerse”<sup>54</sup> de parte de la población marginal, permitiendo que se conviertan en esclavos de un sistema que beneficia a las grandes corporaciones transnacionales. Si el sistema político institucionalizado en otro momento de la historia de México reprodujo un sistema injusto socialmente, la película apunta a pronosticar que en el futuro el sistema será incapaz de absorber la enorme masa marginal que habitará el espacio urbano, lo cual presupone que el destino de aquel que ya no puede emigrar (físicamente), será

---

<sup>54</sup> Esto en el sentido de que los mexicanos no pueden ya autoexiliarse.

peor que cualquier condición de pobreza; caerá en un estado de esclavitud, que en la película se traduce como emigrar virtualmente para servir al imperio desde la periferia. En palabras de Gottlieb, “we are faced here with societies in the throes of a *collective nightmare*. As in a nightmare, the individual has become a victim, experiencing loss of control over his or her destiny in the face of the monstrous, suprahuman force that can no longer be overcome or, in many cases, even comprehended by reason” (11).

Memo en *Sleep Dealer*, representa entonces al héroe trágico, arquetipo de las narrativas distópicas clásicas. Este personaje encarna un tipo de desgaste ontológico que se habilita con el acercamiento a un “otro” poderoso: una persona o una ubicación geográfica. Carga con la culpa de la muerte de su padre, se distancia de su familia, poco a poco va perdiendo el sentido de la vista, y pierde también el derecho a la privacidad de sus memorias. Además se coloca una instalación de nodos en el cuerpo creyendo satisfacer un deseo personal, sin embargo es así como pierde la libertad. Finalmente al trabajar en las infomaquilas se convierte en un esclavo más al servicio del sector privado que se nutre de los procesos de un desequilibrado mercado transnacional. Recordemos la situación de los habitantes de Santa Ana del Río desde que existe el muro de contención. Aquí encontramos una metáfora que se repite.: en los *sleep dealers* la energía de Memo es drenada para ser utilizada al servicio del vecino país del norte. Así lo expresa Memo: “Lo que le paso al río me estaba pasando a mí”. La energía del sujeto y la productividad del agua del río se las lleva la empresa extranjera. Es así cómo, a través del héroe, Rivera introduce en la película la recurrente advertencia de las narraciones distópicas, en las cuales se realiza una crítica militante, que funciona como llamado a la acción respecto de las aberraciones del sistema político en determinada sociedad. Dicha advertencia propone que, “should you not recognize these specific aberrations in your present, and should you allow them

to go on unchecked [...] you will no longer be able to prevent the development of the horrifying nightmare system [...] in which the protagonist's tragic fate will have become simply inevitable” (Gottlieb 13).

Al igual que en *Bolivia*, el racismo constituye otro de los temas que Rivera plantea y problematiza en *Sleep Dealer*, en su descripción de un futuro laboral no muy prometedor para el sujeto migrante virtual. La película sugiere que antes de que existiera el gran muro divisorio, emigrar a Estados Unidos significaba para los mexicanos, entre otras cosas, enfrentarse a toda una serie de prejuicios y discriminación racial. Si bien el filme no menciona, en ningún momento, ese “pasado”, en el tiempo presente de la película alude al tema con ironía, acogiendo a los postulados clásicos en torno a la raza característicos del género de ciencia ficción. El color de la piel es un elemento esencial en la estética de la ciencia ficción para establecer la idea de diferencia. Dentro de este género, rasgos de “otredad” se presentan, por ejemplo, mediante la creación de un *alien* de color oscuro, cercano al gris metálico o al negro, con lo cual se busca resaltar temas de diferencia racial. A propósito del color como elemento clave de distinción, Adam Roberts señala que “TV shows such as *Alien Nation* posit the arrival of aliens from another world who settle amongst humanity to live and work like any other immigrants as the underclass of affluent America. Apart from a number of bizarre differences [...] the predominant difference between humans and these humanoid aliens is their skin color” (105).

Comparativamente, los robots en *Sleep Dealer* son unas pequeñas máquinas (pequeños “aliens”) que trabajan en diferentes lugares de Estados Unidos. Aunque en algo se parecen al famoso “alien” de Ridley Scott, los robots de Rivera son menos prominentes, digamos que menos desarrollados o ¿quizás, subdesarrollados? Interesante manera de combinar elementos en el

intento de enfatizar la idea de “otredad”. Por un lado los robots en *Sleep Dealer* son máquinas tecnológicamente desarrolladas, programadas para realizar el trabajo difícil y “sucio” que ningún norteamericano quiere hacer (tal como sucede con los inmigrantes ilegales en el tiempo presente del espectador). En segundo lugar siguen siendo pequeños, feos y subdesarrollados, lo cual se mantiene dentro del estereotipo con el cual, desde el país del norte, se suele estigmatizar a inmigrantes indocumentados. Me refiero aquí al “alien” o “figura monstruosa” de piel oscura. No es necesaria una aguda decodificación para observar aquí el miedo y la paranoia de ciertos sectores de la clase media estadounidense aferrados a una concepción fija en torno al “otro” como amenaza.

El robot en *Sleep Dealer* dialoga entonces con la idea clásica del robot que Isaac Asimov y John Campbell formularon a partir de tres leyes de la robótica que todas estas máquinas, de una manera u otra deben seguir. 1- Nunca hacerle daño a un humano; 2- Obedecer órdenes de humanos; 3- Proteger su propia existencia. Los robots de la película de Rivera son serviciales, para nada peligrosos y están cuidadosamente controlados por sistemas tecnológicos avanzados, lo cual revela el perfecto sincronismo entre la “máquina humana” y la máquina de metal. Ambos se funden en uno mediante cables transmisores de energía azulada que traspasan una frontera físicamente imposible de atravesar sin la ayuda de la tecnología robótica. Se podría decir entonces, que estos sujetos híbridos (máquinas y humanos al mismo tiempo), no oponen resistencia a su condición de esclavos serviles, tal como lo propone la teoría de Asimov y Campbell: “It is difficult not to see Asimov’s *Caves of Steel* (1953), with its robots who take ordinary people’s jobs and even ‘pass for human’, as a comment upon relations between whites and blacks in America” (James 89). Se trata de la robotización/esclavización del sujeto en un ámbito laboral tipo maquila, sin cuestionar la condición marginal de quien se sigue “pareciendo”

a un ser humano que trabaja a cambio de una mínima remuneración económica. Desde el país del norte, más adaptados a los avances de la tecnología cibernética, sin experimentar sensaciones de extrañeza, se da órdenes a una serie de máquinas monstruosas que parecen moscas gigantes para que desarrollen con eficacia un trabajo puntual que requiere destreza y perfección, esto sin la necesidad de tener que “lidiar” con inmigrantes ilegales. La destreza y perfección únicamente se logra mediante la fusión mencionada arriba: la del humano robotizado que controla al robot, quien es él mismo trabajando virtualmente a miles de millas de distancia.

En *Sleep Dealer*, la robotización comienza en el momento que el sujeto se realiza una “instalación” de nodos en el cuerpo. Los nodos son el objeto que permite la fusión de lo artificial y lo orgánico, la máquina y el cuerpo, lo que dentro del género de ciencia ficción se denomina “punto de diferencia”, el elemento “novum” (“nova” en plural). “Nova” son los objetos o instrumentos que deben su existencia y pertenecen al ámbito de la tecnología del futuro, y en esto establecen una diferencia esencial con el mundo que reconocemos. Las particularidades de este tipo de objetos tales como las naves espaciales, las máquinas del tiempo y los nodos en *Sleep Dealer*, se relacionan con una versión particularmente extraña, digamos que metafórica de la realidad, que para Roberts “provide(s) a symbolic grammar for articulating the perspectives of normally marginalized discourses of race, of gender, of non-conformist and alternative ideologies” (17).

El elemento “novum” dentro del género de ciencia ficción admite varios niveles de interpretación. Sin duda genera sensaciones de extrañeza o rechazo, lo cual desestabiliza la comodidad que supone el estar familiarizado con las cosas. El objeto ominoso/extraño (en el sentido de *uncanny*), es la representación simbólica del descubrimiento de un nuevo orden epistémico que se acerca a la posesión de un privilegio. ¿Acaso el poder absoluto del hombre

sobre la naturaleza? Dentro del ámbito de la ciencia y la tecnología, posibilita toda suerte de conexiones virtuales. Desde un punto de vista fisiológico, permite la intercomunicación intravenosa entre individuos que pueden ahora “ver” (el espectador ve) las formas físicas y las vibraciones cromáticas que se generan a partir del intercambio de energías. Por su parte, desde al ámbito de la psicología del sujeto, el “novum” genera dependencia en tanto fetiche de la tecnología cibernética.

The extreme graphicness of the image itself would succeed in capturing and compressing the entire pre- and post-history of the object, in its social constellation.

Max Pensky en *Walter Benjamin and the Arcades Project*

Aquí aparece nuevamente la imagen dialéctica. Los nodos son objetos/imágenes dialécticos/as que exhiben la doble faz de los sueños y fantasías que conforman el imaginario del sujeto. Siendo estos dispositivos el objeto de un gran deseo, por un lado conceden, pero por otro impiden la satisfacción del mismo. Veamos por qué: en primer lugar, es imposible estar virtualmente en un lugar distante. En segundo lugar, el deterioro físico de quienes trabajan en los *sleep dealers* se inicia en el momento de la instalación de los nodos en el cuerpo. Al mostrar dicho deterioro la película se encarga de desenmascarar la seductora e irreal magia de este objeto dialéctico. Max Pensky explica de la siguiente manera cómo Benjamin interpreta una imagen dialéctica:

The doctrine of dialectical images describes the representation of a graphic image of the fetishized commodity at the moment where its fetish character falls away, revealing the secret of the commodity for what it is: the commodity-as-image monadically encapsulates both the archaic wishes for happiness on the part of a ‘dreaming collective,’ and simultaneously, the hell of eternal repetition

characteristic of a mode of economic and cultural reproduction that ensures that such wishes remain mere phantasmagoria. (Hanssen 118)

Esto es precisamente lo que sucede al sujeto que sueña con permitir que los nodos (el objeto dialéctico) se apoderen de su capacidad de controlar sus deseos.

Por otro lado, en *Sleep Dealer*, mediante el contacto sexual se dimensiona estéticamente una propiedad particular del elemento “novum”, donde la imaginación y la fantasía adquieren forma tangible. Los amantes (Memo y Luz) pueden entrelazar físicamente su energía mediante cables transmisores que, según Luz, “sirven para conectarnos, para podernos ver”, es decir para visualizar un orgasmo y sentir el orgasmo del otro, lo cual significa elevar la potencialidad de la tecnología y las limitaciones del cuerpo a la esfera ciberespacial donde la experiencia sexual se traduce en una experiencia mágica.

Todo lo anterior subraya el altísimo poder de conducción y dominación que posee este objeto creador de alteridad en su condición de extraño, ajeno y cercano al mismo tiempo. También se nos muestra una contradicción propia de este dispositivo: al penetrar el cuerpo humano, los nodos generan simultáneamente sensaciones de dolor y placer. Tener una instalación de nodos en el cuerpo significa estar a tono con la más avanzada tecnología y estar en condición de acceder a las infinitas posibilidades que ofrece el mundo virtual. Por su parte, este elemento “encantador”, expone al sujeto al peligro de caer en una perversa trampa de seducción. En este sentido promueve la esclavización del sujeto cosificado y convertido en materia prima para el beneficio de los procesos de explotación dentro de los intercambios económicos globales. Consciente de esto, en un momento de reflexión, Luz expresa al respecto: “La electricidad fluye hacia el cuerpo a través de los nodos. Es una conexión de doble vía. Tú controlas a la máquina y a veces la máquina te controla a ti. Se conecta el sistema nervioso humano a otro sistema: el de la

economía global”. La fusión (cibernética) entre el cuerpo físico del sujeto y el potencial de la tecnología respecto de la alteración de dicho cuerpo, es en parte lo que alimenta las poderosas redes que rigen la economía del mundo. Con esto Alex Rivera problematiza el uso de la tecnología. La presenta como algo productivo y a la vez ataca la noción de la misma al describirla como un nueva fase del mundo en su calidad de “jungla urbana” en la cual el sujeto se encuentra en medio de inmensos y peligrosos depredadores: las máquinas.

*Sleep Dealer* siendo una película de ciencia ficción, puede significar un desafío para un público latinoamericano. No faltará la crítica que dude del potencial de este género en la elaboración de escenarios estético-políticos que aborden dignamente la realidad social y política latinoamericana. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que *Sleep Dealer* es una ficción especulativa, mediante la cual el cineasta mexicano enfrenta al público a una visión, no del todo inverosímil de lo que la emigración del país, como fenómeno en aumento puede significar en un futuro no lejano. Tanto los poderosos rayos láser y sofisticadas máquinas del tiempo que aparecen en otras películas, como los conectores interestaciales que aparecen en *Sleep Dealer*, generan grandes dosis de alteridad pues se parecen demasiado a las domésticas y al tiempo desconcertantes máquinas del presente. Según Adam Roberts, “technology is something with which we are simultaneously familiar and already estranged from; familiar because it plays so large part in our life, estranged from because we don’t really know how it works or what the boffins are about to invent next<sup>55</sup> (111).

En cuanto al concepto de distopía, si bien la película de Rivera no es exactamente una sátira distópica (lo cual es una de las características de las narrativas distópicas clásicas), la película articula una mirada del futuro cercano, a manera de ejercicio didáctico, que cuestiona el sentido ético del espectador respecto del lugar que ocupa como sujeto social. El pasado del héroe

---

<sup>55</sup> Ejemplos concretos son la actual tecnología láser y las infinitas posibilidades virtuales del Internet.

es el presente del espectador a quien la exhortación va dirigida, y dentro de esta dinámica se hace aguda la insistencia por combatir los crecientes mecanismos internos y externos, alienantes y esclavistas. En la película el peligro que se avecina es evidente. Por un lado establece que los sentimientos humanos están contaminados. Esta idea funciona como metáfora de una falla iniciática que tiende a perdurar pues la semilla del error está ubicada en los espacios más profundos y sensibles de las relaciones humanas. La relación entre Luz y Memo es fallida desde el principio; está fundada en una mentira inicial que se complejiza y se convierte en traición. Desde lo particular, esta es una relación afectiva destinada al fracaso. Habla de la traición por parte de quienes pertenecen al mismo “bando” respecto del poder de seducción de una gran maquinaria imparable. Más ampliamente, esta relación es análoga a la historia de México (desde su interior y desde fuera del país) donde el amor y la pasión se contraponen a la traición y la marginalización del “otro” en función del poder. La película sugiere que el sujeto tendrá ahora que participar de los experimentos encaminados a la emigración virtual, lo cual en la película equivale a la (auto)esclavización virtual. De esta manera el sujeto continuará alimentando a la poderosa maquinaria de la economía global a medida que los convenios internacionales aumentan con los avances de la tecnología cibernética.

Une a estas cuatro películas, el deseo de hacer evidentes las fallas de los procesos migratorios, resaltando la idea de “frontera” en tanto concepto y espacio geopolítico. Las cuatro historias que narran las películas también buscan evidenciar, de una u otra manera, cierta tendencia del sujeto a “arriesgarlo todo” al emigrar hacia otros territorios, no sin resaltar gruesamente los peligros, injusticias y discriminaciones que acompañan dichos procesos.

En *Paraíso Travel*, Reina encarna al sujeto “transnacionalizado” que rechaza su país y su identidad colombiana. Algo similar sucede con Memo en *Sleep Dealer*, y su obsesión por

emigrar de México y desplazarse virtualmente a través del ciberespacio. *La primera noche* es quizás la película que mayormente ha logrado representar la idea de entrar en un “estado automático de indigencia” como consecuencia de los procesos diaspóricos en Colombia. De igual manera lo hace *Paraiso Travel*, en este caso en términos del autoexilio. Paulina (*Paraiso*) y Reina (*La primera noche*), quedan atrapadas en megaciudades inhóspitas (Bogotá y Atlanta respectivamente) donde su única posibilidad de supervivencia será el ejercicio de la prostitución. En *Bolivia*, Freddy, el inmigrante boliviano, tampoco sobrevive su tragedia en Buenos Aires, y en la película futurista *Sleep Dealer*, si bien Memo sobrevive, el filme sugiere que éste perderá una de sus facultades antropológicas —el sentido de la vista. La característica futurista/distópica de este filme y la alusión a la pérdida antropológica, determinan la transición entre este capítulo y el siguiente titulado “El cine futurista o la pérdida de las facultades “antropológicas” del hombre”.

## 7.0 CAPÍTULO 6

### EL CINE FUTURISTA O LA PÉRDIDA DE LAS FACULTADES

#### ANTROPOLÓGICAS DEL HOMBRE

The late-capitalism triage of humanity... has already taken place. As Jan Breman, writing of India, has warned: “A point of no return is reached when a reserve army waiting to be incorporated into the labour process becomes stigmatized as a permanently redundant mass, an excessive burden that cannot be included now or in the future, in economy and society. This metamorphosis is, in my opinion at least, the real crisis of world capitalism

Mike Davis, *Planet of Slums*

Inicio el último capítulo de este trabajo poniendo el énfasis en la relación ciudad-futuro que establece la transición entre el capítulo anterior, el cual finaliza con la película futurista *Sleep Dealer*, y este capítulo en el cual estudio la película también futurista *Blindness* (2008) del director brasileño Fernando Meirelles. Une a estas dos película una visión crítica del pasado y pesimista del futuro, que en cierta medida dialoga con lo que propone el crítico de cine Oswaldo Osorio en su artículo “Ciudad distópica y cine”:

como van las cosas y de acuerdo con lo que se sabe de la naturaleza humana, nadie se atreve a plantear algo distinto al malfuncionamiento, al sometimiento de las personas por gobiernos tiránicos o a pensar en sociedades caóticas donde impera el crimen y la ley de la supervivencia. (Cinéfagos.net)

Estas dos películas —*Sleep Dealer* desde la estética de la ciencia ficción por la línea del futuro retro y *Blindness*, desde la narrativa apocalíptica o post-catástrofe —, plantean cuestiones éticas y/o políticas de fondo sobre asuntos como el uso de la tecnología en detrimento de la sociedad, la

mecanización del ser humano, la alienación del sujeto en medio del mundo globalizado, y el futuro incierto del sujeto en medio del desorden urbano, dados los graves problemas que afectan a las megaciudades de hoy.

*Blindness* rompe definitivamente con la tendencia de representar situaciones e identidades locales. Esta película construye e intensifica un espacio urbano híbrido y anónimo en el cual sucede una catástrofe que nos hace pensar en la expansión y relativa homogenización de lo desmedido e inestable en las megaciudades tanto del norte como del sur hemisféricos. Esta desconfianza en el futuro de las megaciudades es un tema que ciertas narrativas ya antes habían representado en la literatura y en el cine. Por ejemplo, Robert C. Elliott sugiere en *The Shape of Utopia* (1970),

To believe in utopia one must believe that through the exercise of their reason men can control and in major ways alter for the better their social environment [...] one must have faith of a kind that our history has made nearly inaccessible. This is one major form of the crisis of faith under which Western culture reels.

(87)

La película de Meirelles retrata un universo urbano anónimo en el cual los habitantes de la ciudad uno a uno comienzan a perder el sentido de la vista. La adaptación que el director brasileño realiza del reconocido texto *Ensayo sobre la ceguera*, del Premio Nobel portugués José Saramago, se mantiene fiel al argumento de la novela en la representación de esta repentina y misteriosa ceguera colectiva, en la manera como los ciudadanos afrontan este fenómeno y en las implicancias negativas de este dramático suceso. Modificando solo algunos detalles del texto original y variando muy poco el desenlace de la historia, los aportes de la película son, por un lado, la creación de una muy particular imagen cinematográfica y por otro, la representación

alegórica de una catástrofe universal a futuro, tema muy pocas veces desarrollado dentro de las narrativas filmicas del sur hemisférico.

La “ceguera blanca”, que en el texto de Saramago los ciegos describen como un “mar blanco”, está reinterpretada en la pantalla en términos de una viscosa y al mismo tiempo translúcida agrupación de formas (personas) indefinidas en medio de un inmenso incoloro y al mismo tiempo luminoso espacio. La ausencia de color en la pantalla puede generar un inquietante efecto en el espectador que a su vez despierte cierto sentimiento de compasión, de cierto afecto por estos ciegos que deambulan perdidos en medio de este mar lechoso. Del potencial afectivo del color blanco en el cine habla Deleuze al referirse a lo que él llama “la aventura de la luz con el blanco”. Así lo explica el teórico francés, “The affect is made up of these two elements: the firm qualification of a white space, but also the intense potentialization of that which is going to happen” (94).

En la película la luminosidad del blanco se intensifica con la presencia de su opuesto: una escabrosa oscuridad —la cual solamente el espectador ve— que se ha apoderado de los espacios por los cuales los ciegos deambulan desorientados. A esto se suman bruscos movimientos de cámara, que interrumpen la inicial “blanca quietud” para transformar definitivamente la atmósfera del filme hacia la interpretación visual de la penumbra interna (el miedo profundo) que despierta en los ciegos esta insólita condición. Lo anterior es, a grandes rasgos, la descripción de la atmósfera contrastiva con la cual se inicia un filme que dará especial sentido a una extraña y siniestra lesión antropológica.

En medio de una gran metrópolis contemporánea, mientras uno a uno los habitantes pierden la vista y comienzan a navegar torpemente en medio de este “mar blanco”, el espectador observa las dinámicas del diario vivir en la gran ciudad, que aquí se presenta nuevamente como

el lugar de la fantasía utópica de los siglos XX y XXI: grandes avenidas saturadas de autos, peatones caminando aceleradamente con sus teléfonos celulares, a veces deteniéndose a observar algún gigantesco aviso publicitario que se ve desde el congestionado cruce entre avenidas que bien podrían ser las de cualquier metrópolis del mundo actual. Más que el tratamiento de la imagen que podría acusarse de excesivamente artificial, son de interés ciertas particularidades del tratamiento cinematográfico que dan cuenta de la insistencia por representar una ciudad irreconocible. Mediante la intensificación y desfamiliarización de una ciudad inicialmente anónima y luego destruida, tanto la novela como la película buscan redimensionar las dificultades que implican vivir hoy en día en cualquier megaciudad del mundo, ya sea en el norte o en el sur. Por otra parte, la exclusión de referencias geográficas y raciales es esencial aquí en el intento por subrayar el creciente contacto entre diferentes culturas en el mundo urbano contemporáneo. Es más, la ceguera es un pretexto para evitar referencias al tema de la identidad.

La película se filmó entre Sao Paulo, Toronto y Montevideo, y muchas de las tomas filmadas en estas ciudades se mezclan en la postproducción para que de esta mezcla surja una ciudad híbrida que bien podría ser Toronto, Sao Paulo, Tokio, Los Ángeles, Santiago de Chile, o cualquier otra. Esto habla del intento de crear una gran alegoría de la homogenización del espacio urbano lo cual muestra una correspondencia con las preocupaciones en torno al futuro de las grandes ciudades del norte y sur hemisféricos que Mike Davis discute en *City of Quartz*. Se había mencionado antes que el urbanista norteamericano describe el impacto contradictorio de la economía a partir de los años ochenta en diferentes segmentos de la ciudad de Los Ángeles. Davis censura los circuitos fiscales cerrados que, durante esos años, con el propósito de “modernizar” el centro y los sectores privilegiados de la ciudad, mantuvo niveles altísimos de inversión pública en miras a satisfacer un cúmulo de intereses pro-globalización. Davis expone

en su crítica el poco interés que hubo en diseñar mecanismos de redistribución de ingresos que incluyera los demás sectores sociales de la ciudad, cada vez más abandonados. Así lo expresa el urbanista: “The years of suspense, of the ‘conjuncture,’ became the years of crisis, a conjugation of social and natural disaster almost unprecedented in modern American history, followed by years of recuperation and, *we are told*, sunshine and prosperity, with nary a *noirish* cloud on the horizon” (*Planet of Slums* viii).

La preocupación expresada por Davis hace eco de la “ciudad híbrida” que Meirelles construye para contar con imágenes aquello que se oculta detrás del “brillante sol” y “la prosperidad”. Por ejemplo, la “lesión antropológica” (la ceguera generalizada) es una metáfora de la extrema crisis urbana global que, como hemos visto, se viene representando de variadas maneras en las películas del novísimo cine latinoamericano. Esta lesión antropológica es comparable, por ejemplo, con la disminución de la vista de los noderos en *Sleep Dealer*. Si en la película mexicana, trabajar en las infomaquilas resulta en la progresiva disminución y eventual pérdida de la vista, en *Blindness* la repentina pérdida de la vista de toda la población urbana alcanza descomunales proporciones. Otro característica que se repite en algunas películas de corte futurista es la idea del anonimato de los personajes, a quienes se adjudica un nombre de acuerdo a cierta característica personal. Por ejemplo en la película *La antena* (2007) del director argentino Esteban Sapir, aparece un niño llamado “niño sin ojos” y una mujer llamada “La voz”. Asimismo en *Blindness* aparece inicialmente “el primer ciego”, seguidamente “la mujer del primer ciego”, “el viejo de la venda negra”, “la chica de las gafas oscuras”, “la mujer del médico” y así sucesivamente.

En *Blindness*, el fenómeno sobrenatural “ataca” a la ciudad entera. Tanto las masas urbanas como las elites que ocupan las esferas del poder, terminan siendo víctimas de este efecto

el cual inicialmente no pareciera tener un ejecutor. El pánico colectivo ante el nuevo estado de las cosas y ante el posible “contagio” se extiende a nivel masivo abarcando todos los niveles sociopolíticos. Esta característica nos conduce a una interpretación alegórica de esta tragedia desde la mística como “la ira de Dios”, un tema que abarca todas las épocas de la humanidad. Las conjeturas acerca de la ira de Dios se acercan a una concepción mítica-burguesa del mundo, a propósito, algo que Walter Benjamin refutaría.

Una visión mítica y una visión histórica son incompatibles. El mito presupone la impotencia del sujeto respecto de la predisposición del destino. Una visión histórica cree en el poder y agencia del sujeto por sobre las eventos del mundo y por lo tanto cree en la responsabilidad de observar y cambiar el cauce de la historia. Benjamin rechazó la concepción mítica de la historia. En *The Arcades Project* apunta:

It may be considered one of the methodological objectives of this work to demonstrate a historical materialism within which the idea of progress has been annihilated. Precisely on this point historical materialism has every reason to distinguish itself sharply from bourgeois mental habits ([N2,2] 460).

El mito se acerca a la especulación, lo cual en cierto modo responde a profecías bíblicas donde Dios, en medio de los castigos que administra, es a fin de cuentas, el responsable de esta aterradora situación que el sujeto ha creado para sí mismo. En *Men Like Gods* (1923) H. G. Wells describe a la entidad creadora del universo, “Mother Nature [...] this old Hag, our Mother” como,

purposeless and blind. She is not awful, she is horrible. She takes no heed to our standards, nor to any standards of excellence. She made us by accident; all her children are bastards - undesired; she will cherish or expose them, pet or starve or

torment without rhyme or reason. She does not heed, she does not care. She will lift us up to power and intelligence, or debase us to the mean feebleness of the rabbit or the slimy white filthiest of a thousand of her parasitic inventions. There must be good in her because she made all that is good in us - but also there is endless evil. (107)

Desde otro punto de vista ajeno a la mística, quizás agnóstico y más cerca de la ciencia, la ceguera como fenómeno antropológico equivale metafóricamente a la disminución y agotamiento de energía que resulta de la explotación voraz de los recursos naturales del planeta y de la explotación del sujeto “cosificado”. Esta interpretación se acerca al concepto de entropía. La entropía es una propiedad definida por la segunda ley de la termodinámica que mide de manera arbitraria la indisponibilidad de energía dentro de un sistema. El aumento continuo de entropía conlleva a la reducción gradual de la energía disponible. Lo que es crucial dentro de esta ley de la termodinámica es la absoluta irreversibilidad de este proceso de deterioro. La ley expone una visión aterradora de la gradual descomposición del mundo hacia condiciones de arbitrariedad absoluta que dicha indisponibilidad de energía causaría. La ceguera en *Blindness*, interpretada de esta manera, significaría que el agotamiento de energía, es decir, la pérdida generalizada del sentido de la vista, luego se extiende a lo largo y ancho de la urbe abusada y ultrajada para desplegarse ante la mirada perpleja de “la mujer del médico” —la única persona que aún puede ver— como un espacio muerto que no ofrece “ni un reflejo desmayado en las fachadas”, como “una extensa masa de alquitrán que al enfriarse se había moldeado a sí misma en formas de casas, tejados, chimeneas, todo muerto, todo apagado” (Saramago 202).

Es posible ubicar este filme dentro del género post-catástrofe, entendiendo la tragedia que retrata en términos de la representación de la “ira de Dios”. En este caso el castigo de Dios recae

en el sujeto. El género post-catástrofe ha reemplazado a las narrativas anti-utópicas para describir, por un lado, el horror que significa la devastación que producen las guerras, y por otro, el crecimiento del caos generalizado en las sociedades contemporáneas incluyendo el posible colapso total de la civilización del mundo. En este sentido las narrativas post-catástrofe auguran el retorno del sujeto a la vida salvaje al proponer que “man has outrun his intelligence, that man is not good enough to survive in the world created by his science and technology” (Hillegas 169).

Una de las características del género post-catástrofe es la deshumanización del sujeto que lo puede llevar a estados de animalidad. Este tipo de transformación de orden antropológico hace eco de las palabras de Thomas Huxley tan oportunas hoy como cuando escribió en torno a la idea de “descenso al estado animal”:

Thomas Huxley argued that society was developing in ways that were antithetical to human nature, leading to gradual increase in human misery that would eventually lead to the downfall of civilization. And if humans had evolved from primitive animal ancestors, then what could prevent the process from being reversed in a new descent into animality? Indeed, by the end of the century, fears of this kind of degeneration has become widespread. (Booker 6)<sup>56</sup>

En *Blindness*, a medida que se propaga la ceguera colectiva, los ciegos son trasladados a un viejo manicomio abandonado en el cual deben permanecer encerrados y casi abandonados a su suerte. De inmediato este espacio deviene un resguardo de sobrevivencia, pero la sobrevivencia depende del orden que se logre establecer, el cual comienza con el intento de distribuir equitativamente la restringida cuota de alimento que les llega a los ciegos desde fuera.

---

<sup>56</sup> También ver R. B. Kershner. *Degeneration: The Explanatory Nightmare*, una lúcida discusión en torno al concepto de degeneración.

No son arbitrarios ni la escogencia de la locación, ni el énfasis con que se resalta el tema de la alimentación. Las escenas del resguardo para ciegos se filmaron en Guelph, Canadá, en un antiguo edificio que hasta al año 2001 había sido un centro correccional designado para reformar conductas criminales. Así, en este espacio, levemente reformado para ambientar la película, se produce un palimpsesto que fusiona ficción y realidad. Por un lado, en este recinto de encierro, el cual por razones obvias se parece demasiado a una cárcel, no solamente se anuncian las reglas de comportamiento a través de unas viejas pantallas de televisión, sino que se profieren amenazas a quienes se resistan a seguir dichas reglas. Es así como el enfático enunciado “anyone attempting to leave the premises will be forcibly corrected” contiene implícita la reproducción en la historia de dinámicas de abuso del poder. Lo que hay detrás de la “legalidad” de este discurso es un ejemplo de lo que Saskia Sassen ha denominado “contemporary brutalities” que operan en el mundo contemporáneo. Por otro lado, si bien el viejo manicomio no es precisamente el panóptico foucaultiano, dar órdenes a través de un televisor a indefensos ciegos que se encuentran recluidos, es sin duda una eficaz crítica al sistema carcelario que Foucault registra en su exploración de la historia y filosofía de la cárcel moderna en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*.

Este micromundo de encierro deviene el símbolo de una anarquía que alcanza dimensiones incomprensibles. Se desprenden del encierro situaciones extremadamente violentas y corruptas relacionadas con dinámicas de negociación con fines lucrativos y con la reproducción de prácticas mercantilistas en un espacio que carece de sentido. ¿Qué sentido puede tener un reloj, una cadena de plata, incluso el dinero, en este universo de oscuridad y encierro? Si bien estos objetos son inservibles para quienes han perdido la vista, tienen significación en la medida en puedan convertirse en objetos de intercambio de alimento, lo único imprescindible. Es

por esto que las estrategias mercantilistas, las cuales llegan a extremos aberrantes, giran alrededor de la comida que les llega a los reclusos desde afuera, pues de ella depende la supervivencia de estos hombre y mujeres convertidos en animales depredadores y hambrientos. Desde una perspectiva más amplia, las homogéneas bolsas de comida que se distribuyen entre los presos hacen alusión a la comida rápida y a los procesos de producción en serie que surgieron en Estados Unidos durante los años treinta, a partir de los cuales se dio inicio al “Industrial Food System”, hoy en día uno de los mecanismos de producción de alimentos más poderosos del mundo.

Los presos no tienen nada, sus pertenencias no significan nada dentro de este espacio y por esto el sistema de coacción con fines lucrativos carece de sentido. Sin embargo, en medio de su marginalidad los presos tienen sus bolsitas de comida por las que pelean a muerte. En este sentido, cada uno de estos objetos es un significante activo dentro del contexto de la película, que destaca con aguda ironía la incorporación por parte de compañías multinacionales del elemento base de la supervivencia humana a los sistemas de producción en serie. “The mentality of uniformity, conformity, and cheapness, applied widely and on a large scale has all kinds of unintended consequences” (Schlosser). Esta relación entre el universo ficcional del filme y el control que las grandes empresas multinacionales ejercen sobre las masas, explica la razón por la cual, en esta película, permanece anónimo el espacio urbano representado: en el mundo globalizado el control de las grandes corporaciones incluye también a los sectores pobres de ciudades ubicadas en el norte hemisférico.

Encontrar alimentos genera todo tipo de dinámicas de extorsión dentro de este espacio. El contacto humano demasiado cercano acentúa dichas dinámicas, intensificando lo que se podría llamar “las dos caras del miedo” que oscilan entre la humillación y la violencia. Es por miedo

que los más débiles se someten a la humillación. Por su parte, el miedo es el mayor productor de la violencia que ejercen los más fuertes. Todo lo que sucede dentro de este espacio grotesco, lo detalla el director del filme de tal manera que para el espectador se asemeje a un “objeto” visto a través de un lente capaz de revelar los más mínimos detalles de la superficie de dicho objeto. Cada abuso, cada violación del cuerpo y de la mente está allí en primer plano a la vista del espectador de la misma manera que dentro de este recinto se acentúa la idea del desecho en que se ha convertido cada uno de los presos.

Hacia el final de la película todos los habitantes de la ciudad han perdido la vista. Ante la ausencia de guardias, los ciegos salen del resguardo cuando “la mujer del médico” con un grito extático anuncia que han sido liberados. Sin embargo, la “libertad” recobrada activa la gran paradoja del filme: la ceguera ha convertido a toda la ciudad en un lugar anárquico y descompuesto. Los ciegos, intentando encontrar el camino de vuelta a sus hogares en medio de los escombros, se dan de cara con la realidad. La lucha por sobrevivir en el “infierno” que significó la cuarentena, hasta cierto punto los mantuvo al margen de la magnitud real del acelerado proceso de descomposición de la totalidad del espacio urbano y sus habitantes. En este sentido, quizás lo más benjaminiano en *Blindness* sea el intenso tono nostálgico que describe visualmente la transformación y destrucción total de la ciudad que pronto ni siquiera dejará ver las huellas de un tiempo anterior en la historia. La superficie urbana se presenta ahora, más que en ningún otro momento del filme, y me atrevo a asegurar que más que en ninguna otra película del cine latinoamericano del nuevo milenio, como una gigantesca y grotesca herida abierta.

El ejercicio creativo pensado en términos de contrastes y confrontaciones, desde la estética y desde la perspectiva del sujeto representado, genera una gran dosis de alteridad respecto de la idea de marginalidad que el espectador reconoce: grupos de familias empobrecidas

que junto con animales hambrientos se pelean por un trozo de comida. Lo sorprendente de estas escenas, en un sentido menos negativo pero a la vez brutal, es que en ellas se evidencia el gran sentido de supervivencia del ser humano capaz de existir en medio de la putrefacción de la materia viva. La apariencia de la ciudad es impactante: mientras de lejos se observan los altos y modernos edificios que se habían visto al principio de la película, de cerca vemos a los ciegos como bestias salvajes caminando sin rumbo y durmiendo en rincones saturados de mugre y comida en descomposición. Animales hambrientos intentan comer la carne todavía fresca de los humanos muertos. Las fachadas de la anónima megaciudad moderna siguen allí ahora como ruinas que solamente la lluvia —tal como lo describe Saramago— podrá limpiar, aunque solo parcialmente.

Estas imágenes, las cuales recrean fielmente las descripciones que aparecen en la novela del Premio Nobel portugués, hacen pensar en acontecimientos históricos anteriores tales como las devastadoras guerras a lo largo del siglo XX en las cuales, el sujeto reducido a la condición de un animal “barely wrest a living from the depleted soil, digging up corpses to find clothes” (Hillegas 121). La devastación aquí presente equivale, en términos de la historia y respecto de la realidad del sujeto urbano, a la irrupción de lo *real*, que a su vez corresponde a la idea de ciudad “ciega” como metáfora del espacio urbano actual, que en la película irónicamente la ceguera “saca a la luz”. En su estética, Hegel afirma que un retrato se parece más a la persona que la persona misma. Esto es precisamente lo que la superficie de la ciudad enceguecida de *Blindness* intensifica respecto de la realidad. La imagen busca agudizar la percepción del espectador para que éste observe y reflexione en torno a la realidad del mundo actual. Este ejercicio propone que aquello que el sujeto urbano ve día a día en la ciudad, no es la realidad; lo retratado en la pantalla se parece más a la realidad del mundo actual que la realidad que “cree” ver el espectador fuera de

la pantalla. En otras palabras estas imágenes desenmascaran lo que hay detrás de las aparentes fachadas de confort y bienestar en el mundo actual.

En la toma final de la película un paneo vertical muestra una porción de un cielo brumoso y descolorido. Este es un plano subjetivo que sugiere las reflexiones de “la mujer del médico” quien desearía que una suerte de dios protector le indicara cuál será su destino y el de los infortunados ciegos. Desde hacía algún tiempo, esta mujer imploraba con respecto al agua de lluvia que limpia las superficies,

que no escampe, que no pare esta lluvia, murmuraba mientras buscaba en la cocina jabón, detergentes, estropajos, todo lo que sirviese para limpiar un poco esta suciedad insoportable del alma. Del cuerpo, dijo, como para corregir el metafísico pensamiento, después añadió, es igual. (Saramago 207).

La cámara retorna con otro paneo vertical dejando al descubierto la imponente metrópoli, que vista desde la distancia no da señas de la infinidad de ruinas que habitan en ella. Se sabe que de cerca estas edificaciones no son más que cementerios repletos de escombros. Es impactante ver la devastación en las calles de esta ciudad anónima que un tiempo anterior no muy lejano era el espacio de realización de sueños, que vibraba con la presencia de seductores objetos los cuales despertaban en el sujeto urbano todo tipo de fantasías.

Constituye una analogía de la metamorfosis que sufre esta ciudad, aquello que Buck-Morss (en diálogo con las observaciones de Benjamin) refiere en torno a la idea de “construcción”. Construir presupone el ejercicio de destruir. Esto significa que quedará latente en lo nuevo la destrucción y/o abandono, como huella o como fantasma,. Así, “the arcades that in the nineteenth century housed the first consumer dream world appeared in the twentieth as commodity graveyards, containing the refuse of a discarded past” (37). La megaciudad anónima

y destruida de Meirelles va incluso más allá, sugiriendo que en la realidad, las excesivas transformaciones del espacio urbano globalizado y del sujeto dentro de éste, con el tiempo pueden traer consecuencias catastróficas e irreversibles.

En esta película, la lesión antropológica es brutal; es una metáfora del regreso a la “oscuridad” del universo. No en vano se retratan brutalmente, tanto el micromundo de anarquía que es el improvisado resguardo para ciegos, como la ciudad entera, en la cual el sujeto como bestia salvaje será incapaz de encontrar formas adecuadas de vivir. Esta devastación total sugiere la imposibilidad de resolver los problemas de las ciudades contemporáneas por un motivo fundamental: la resistencia de las actuales economías del poder a perder su hegemonía, trae como consecuencia la incapacidad de la ciudad, sobresaturada de marginalidad, de sobrellevar sus tensiones internas. Lo anterior se traduce en la película como una ciudad apocalíptica en la cual han desaparecido los guetos de pobreza pero también los barrios lujosos y exclusivos. Todos los habitantes deambulan entre escombros pues ya no únicamente los pobres son nómadas. Todos lo son. Recordemos que algunas de las tomas del inicio de la película reimaginan la gran ciudad contemporánea con sus avances tecnológicos y publicidad. Si en un momento dado Benjamin presagió las consecuencias de lo que denominó “monstrous unfolding technology” y su capacidad de destruir ciudades enteras, esta idea igualmente la sugiere la lesión antropológica que se propaga a lo largo de la ciudad entera en *Blindness*.

Ahora bien, desde una mirada menos apocalíptica, la destrucción y desaparición de todas las huellas del pasado, podría abrir un camino hacia aquello que Walter Benjamin llamó “a wholly new impoverishment” en su ensayo “Experience and Poverty”. En este texto el teórico alemán hacía referencia a la destrucción total en términos de un tipo de “barbarismo” que puede al mismo tiempo significar algo positivo: la eliminación de la densidad social e histórica y de

todo tipo de ideas preconcebidas. Desde esta perspectiva, la destrucción podría significar una suerte de “tabula rasa” que hace posible la liberación de la experiencia en general, y el desarrollo una nueva y diferente experiencia humana.

Benjamin took the destruction of World War I as an opening for the working masses to be liberated from the experience altogether, from preconceived cultural ideas, as a child longs to be freed of the received ‘experience’ of adults. These children of modernity ‘yearn for an environment in which they can bring their poverty - their outward and ultimately their inward impoverishment as well - to such a pure and clear validity that something descent will come of it.

Benjamin en Hanssen

## 8.0 CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo he mencionado tres puntos fundamentales en torno al cine latinoamericano del siglo XXI que pueden observarse como aspectos inéditos en la producción cinematográfica y que son característicos de un momento singular en América Latina. En primer lugar hay que subrayar la importancia del surgimiento entre los nuevos realizadores de nuevas formas de representación de la realidad, relacionadas de distintas maneras con la crisis de un imaginario de experiencias modernas en torno a la ciudadanía. Esto se traduce filmicamente en la práctica en un manejo de cámara espontáneo, directo, una suerte de “cámara en tránsito” que se apropia de los espacios / experiencias para hacerlas vibrar en la pantalla de la manera de una especie de realismo terrible y sin embargo poco patético. Si bien esto ya se había practicado hasta cierto grado en segmentos del cine europeo y norteamericano, en el cine de América Latina, este fue un cambio más complejo que en otras partes del mundo, visible ante todo a partir de la década de los 90’s. Esta forma de narrar se ha ido desarrollando con especial éxito en directores como Pablo Trapero, Adrián Caetano, Edgardo Cozarinsky, Rubén Mendoza, Lucrecia Martel, Fernando Meirelles, Rodrigo Bellott, Alejandro González Iñárritu y Josué Méndez, entre otros.

En segundo lugar —y quizás como consecuencia indirecta de lo anterior— surge y se desarrolla a lo largo del hemisferio un cine propiamente urbano en el cual la ‘calle’-va a ser el verdadero escenario de las historias puestas en escena. Podríamos hablar aquí —sin temor a

equivocarnos— de un “cine de la calle” de singular intensidad que se contrasta con las diversas tendencias del “nuevo cine latinoamericano” por sus marcas afectivas, éticas y artísticas.

En tercer lugar, es indudable la influencia del mercado cultural global en ese nuevo cine que, por lo tanto, se puede llamar urbano-global. Esto ha provocado en los realizadores un deseo por incursionar hacia temáticas y estéticas que puedan ser leídas e interpretadas desde las zonas más dramáticas, pero también menos visibles de la cultura global. Visibilizar lo no atendido por el cine en los territorios más centrales y hacerlo de una manera audaz, con tonos escalofrantes, sutiles y al mismo tiempo éticamente comprometidos, es uno de los logros importantes de las películas que hemos discutido. Con esto se deconstruyen los topos y los tropos de lo típico y lo afirmativo en tanto lugares “representativos” e “identidades deseables”. Con *Blindness*, *Paraíso Travel* y *Speep Dealer*, por ejemplo, nacen escenarios y estéticas nuevas de la megaciudad global que también son latinoamericanos.

El espacio urbano aparece así como un nuevo escenario de la historia latinoamericana; un espacio desproporcionado, en permanente movimiento, atrapado en un crecimiento poco orgánico cuyo traslado a la pantalla puede verse reflejado en fantasmagóricas o ásperas sensualidades emergentes. Se trata de espacios que también aparecen en forma de fragmentos como si éstos giraran en medio de una delirante danza de imágenes que se entrecruzan, dialogan y se cuestionan mutuamente. El desde la calle y al mismo tiempo desde la “aldea global” (Marshall McLuhan)<sup>57</sup> puede verse entonces dentro de este contexto como un cine donde pasajes y recodos urbanos se hacen los nuevos territorios y ‘vitrinas en movimiento’ de traumas y fantasías mayormente desconocidas.

---

<sup>57</sup> The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century (Communication and Society) Oxford University Press, 1992.

Este trabajo sobre el cine latinoamericano del nuevo milenio busca dialogar con dos disciplinas: estudios culturales y *Film Studies*. Esto significa que al análisis cultural se le ha agregado una aproximación conceptual que incorpora lo que es propio de los estudios del cine — el estudio de la construcción narrativa, historia del cine, producción, estética de la imagen, teoría y análisis crítico. Partiendo con esta combinación de disciplinas mi investigación incorpora una matriz constitutiva: la identificación, análisis y problematización de las fantasmagorías<sup>58</sup> diseminadas en cada uno de los filmes ¿Qué es lo que nos indican estas fantasmagorías? ¿Qué lecturas o relecturas se pueden hacer a partir de ellas? ¿Hacia dónde nos conducen? La aguda observación de ciertas sutilezas de la imagen nos permite investigar las complejidades relacionadas con el imaginario del sujeto y su entorno social y cultural, algo que no sería tan evidente sin este tipo de mirada caleidoscópica (para utilizar un término de Benjamin) y enfocada en nombrar lo asombroso y extraordinario detrás de lo precario y lo banal.

A medida que observaba las películas con detenimiento me propuse descubrir la función ‘experiencial’ (fantasmagórica) de los objetos culturales sobresalientes, colocados en los filmes con un propósito definido. En estos términos la materialidad (espacios y objetos) se presenta como una suerte de caja de Pandora donde historias ocultas, sueños, traumas inasibles y fracasos quedan visual y afectivamente asentados. Esta lectura activa el potencial de lo que Benjamin llamaba un “materialismo antropológico”, en donde temporalidades emergen desde “imágenes dialécticas” en vez de visiones preconcebidas.

Vale aclarar que los objetos que se estudian no son propiamente unas fantasmagorías sino las ‘citas’ que aluden a los fantasmas. Esto significa que el fantasma se encuentra en la percepción y relación con el objeto, no en el objeto en sí mismo. Lo anterior, en relación a las

---

<sup>58</sup> En el capítulo 1 se mencionó que Walter Benjamin adjudicó la noción de “fantasmagoría” a la construcción de fantasías, a aquello que bordea los sueños, a la percepción múltiple de todo tipo de imágenes (espacios, objetos) a lo que se encuentra oculto en el inconsciente personal, colectivo e histórico.

películas significa por ejemplo que en *La sociedad del semáforo* cobra importancia ‘antropológica’ el bote de basura con el cual Raúl conversa y que en *La primera noche* hablan a su manera los avisos publicitarios que aparecen al fondo de la imagen. Este tipo de elementos podrían fácilmente ser ignorados en un análisis menos enfocado en la importancia de aquellos detalles peculiares que conforman la puesta en escena de los filmes.

Como hemos mostrado, la mirada antropológica de Walter Benjamin, aplicada a pasajes, corredores, callejones y pasillos, se puede hacer extensiva a la totalidad del espacio urbano si consideramos el trabajo crítico-urbanista de Mike Davis. Hemos pasado de los estudios realizados por Benjamin a los paisajes vibrantes de fantasías angustiosas y violentas de la megaciudad en la América Latina de hoy. El diálogo Benjamin-Davis me permitió llevar la noción de fantasmagoría incluso a un macronivel planetario (esto incluye no únicamente las ciudades latinoamericanas pues dentro de las películas estudiadas aparecen Nueva York, Atlanta, San Diego y se alude a Toronto, Tokio y Los Angeles). De los pasajes y callejones pasamos a los extensos y complejos espacios abiertos. De ahí la importancia para este trabajo de ambos teóricos y la correspondencia que se puede establecer entre sus estudios del espacio urbano.

En cuanto a las formulaciones teóricas realizadas por Ángel Rama en torno a la planeación urbana de las ciudades latinoamericanas en el periodo post-independencia, y considerando el desbalance y las desfiguraciones sociales de las ciudades de hoy, surge el siguiente interrogante: ¿hasta qué punto la proliferación de economías informales no representa la radical erosión del concepto de ciudad ordenada? Las ciudades pensadas por las elites intelectuales en miras a estructuras basadas en cuadrículas perfectas y zonas previsibles, aparecen después, como las muestran gran parte de las películas producidas a partir de la última década del siglo XX, como ciudades sobrecargadas de economía informal (*La sociedad del*

*semáforo*), a veces sitiadas (*Ciudad de Dios*), otras veces con barrios vigilados (*La zona*) o excesivamente disímiles (*La teta asustada*). El comercio informal y los estilos de vida “informales”, que si bien en *La sociedad del semáforo* se muestran como formas de sobrevivencia no del todo abyectas, son símbolos de la desfiguración de órdenes tanto antiguos como modernos de la ciudad (con esto aludo a la “haussmanización” y a la planeación de las ciudades latinoamericanas por las elites letradas). Quiere decir que el proyecto de ciudad moderna y normativa se ha vuelto casi irreconocible hoy en el desbordado rostro de la megaciudad latinoamericana.

En cuanto a la idea de “ciudad sitiada”, ¿hasta qué punto, en los barrios de la clase acomodada con sus rejas, guardias, cámaras de vigilancia y portones de seguridad —como se observa en *La zona*—, no estamos “leyendo” una nueva dimensión de la ciudad colonial construida para defenderse del “otro” invasor y salvaje? Si las fortalezas coloniales creadas para la protección contra ataques enemigos se reproducen en su concepción de fuerte protegido en ciertos barrios exclusivos de la ciudad contemporánea, ¿no se podría pensar que este último se puede volver un escenario urbano igualmente separatista que el primero? ¿No se podría afirmar que esto mismo sucede en el presente por el hecho de que se vive en guerra, pero una guerra sorda y silenciosa? Es sabido que las marginalizaciones en las sociedades latinoamericanas que se agudizan con la modernidad occidental ya no se reducen a los estratos populares sino han incluido en su torbellino gran parte de las clases medias, tanto por vías estructurales como por factores de marginalización afectiva.

En otras palabras, el “otro” despreciado y “bárbaro” hasta cierto grado ha pasado de ser el “bárbaro” a ser un “contiguo” en el sentido de que habita dentro de territorios afines. Lo anterior indica que la “guerra” urbana en la actualidad, más que una guerra civil donde se castiga al

“otro” en tanto enemigo de lo moderno, es una guerra imprecisa y latente, determinada también por los afectos. Lo que protege al opresor de la amenaza del oprimido es una arista (o frontera) que puede ser física o imaginaria —el muro y el portón eléctrico en *La zona*; la puerta de seguridad del recinto de aislamiento en *Blindness*; el gran portón de la casa de Aída en *La teta asustada*; el margen de la puerta en medio de la cual muere Freddy en *Bolivia*; la peligrosa frontera entre México y Estados Unidos en *Paraiso Travel* y la frontera virtual entre estos mismos dos países en *Sleep Dealer*. Desde esta perspectiva el concepto de marginalidad afectiva (Herlinghaus) encuentra sus múltiples manifestaciones en las historias incluidas en este trabajo.

Me inclino a afirmar que los procesos de marginalización afectiva son, en el presente latinoamericano, en muchos casos de orden proxémico. Se trata de la imposibilidad de soportar la presencia del “otro” cuando éste se encuentra a una distancia considerada amenazante. Veamos algunos ejemplos: en *Sleep Dealer*, frente al hecho de que se ha cerrado permanentemente la frontera y ahora se trabaja virtualmente desde México para empresas estadounidenses, Memo comenta: “le damos a Estados Unidos todo lo que siempre ha querido: el trabajo sin los trabajadores”; en *Bolivia* es evidente la presencia de una frontera imaginaria al interior del café. Por esto, “cada vez que Freddy sale del territorio de la parrilla (donde, indocumentado, encuentra la protección precaria del trabajo), las miradas marcan que acaba de cruzar una frontera”; en *Ronda nocturna* Víctor se siente incómodo en el interior de cafés y hoteles pues allí se siente discriminado; en *La zona*, es inminente el castigo (la muerte del sujeto marginal) que resulta de entrar al barrio residencial privilegiado. Estas películas resignifican este tipo de marginalización, que en principio pareciera ser algo meramente personal, un “yo niego al otro”, pero que en realidad es un mecanismo tanto violento como colectivo que marca zonas ominosas donde el inconsciente social y el político se cruzan. En *Bolivia* y *La zona* vemos que la

única manera de resolver el problema de la “afectividad política”, es la muerte del “otro” mediante crímenes que hallan expiación con discursos de esta naturaleza: si el sujeto “otro” es una amenaza para la sociedad, eliminarlo constituye un acto necesario y en el fondo justificado ¿No es acaso entonces este comportamiento una forma de barbarie contemporánea?

Otro aporte de este trabajo al estudio del cine latinoamericano es haber prestado atención a los géneros de ciencia ficción y futurista dentro del panorama del cine actual. En el cine de ciencia ficción, la tecnología es el símbolo cultural portador de construcciones de fantasía, pero esta vez proyectadas hacia el futuro. En *Sleep Dealer* se observan por ejemplo, artefactos (“nodos”) que producen sensaciones de placer y dolor, y que se incrustan en los cuerpos de quienes desean viajar virtualmente al país del norte. Mi análisis de las películas de ciencia ficción y/o futuristas (*Sleep Dealer* y *Blindness*) propone que la aproximación teórica del concepto de fantasmagoría, en términos de sus implicancias culturales y sociales aplicables al cine, se puede proyectar también hacia un imaginario asociado con el futuro cercano, muchas veces, de carácter apocalíptico o directamente distópico.

Para finalizar quisiera mencionar posibles caminos de investigación a futuro en el estudio del cine latinoamericano. Obviamente, en este trabajo no he pretendido abarcar una totalidad del cine urbano del nuevo milenio. Para la selección de las películas fue esencial la importancia que estas le prestan al espacio físico-experiencial de la ciudad, especialmente en sus aspectos desedificadores de certezas y sueños modernos. La inclusión de las películas *Sleep Dealer*, *Blindness* y *Paraíso Travel*, revela la presencia de una cinematografía cada vez más transnacional que se interesa también por las metas artísticas de la imagen “desterritorializadora”. Creo que es posible continuar con las investigaciones que se han realizado para este trabajo a partir de un proceso de rastreo e interpretación de lo más desafiante

en tanto a un nuevo cine latinoamericano-global, lo que consiste en hacer visibles y discutir las “globalizaciones locales” (Paul Bové)<sup>59</sup> de la imagen. Pienso por ejemplo en el cine de Alejandro González Iñárritu, específicamente el que se desprende de su trilogía *Amores Perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006), filmadas en Marruecos, Japón, México y Estados Unidos, y *Biutiful* (2010) filmada en España; o en la película colombiana de suspenso *La cara oculta* (Andi Baiz, 2012) filmada en España y Colombia; o en películas que establecen referentes internacionales como *Un cuento chino* (Sebastián Borensztein, Argentina, 2011); o en la representación que hace Carlos Reygadas de una comunidad menonita dentro del territorio mexicano en *Stellet Licht* (2007); o en la película *Il Futuro* que la directora chilena Alicia Scherson está actualmente finalizando en Alemania. Son muchos los ejemplos del novísimo cine transnacional latinoamericano que cobra día a día más importancia a nivel mundial.

Considero que lo central no es solamente explorar un nuevo corpus de películas escogidas, delinear sus temas y sus géneros, junto con sus características de lenguaje y narración, sino también seguir explorando el cine latinoamericano a través de un rastreo de sus nuevos territorios fantasmagóricos, incómodos y poco teorizados. Es por eso que todavía escapan tanto del “sentido común” como, en varios casos, también de las miradas especializadas de una crítica que busca prolongar las tradiciones de lecturas más reconfortantes de la historia y de identidades asumidas de la cultura latinoamericana.

---

<sup>59</sup> Bove, Paul A. “Afterword: Memory and Thought.” In Rob Wilson and Wimal Dissanayake (eds.). *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, NC; London: Duke Univ. Press, 1996.

## 9.0 BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Argos Editor, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Los precarios órdenes del azar". *Milpalabras*. Primavera 2001. 14-24.
- Aldridge, Alexandra. *The Scientific World View of Dystopia*. Ann Arbor: UNI Research Press, 1984.
- Ayala Anguiano, Armando. *La epopeya de México II. De Juárez al PRI*. México: Fondo de cultura económica, 2005.
- Balázs, Béla. *Bela Balazs' Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film*. Erica Carter Ed. Rodney Livingstone, Oxford: Berghahn Books, 2010.
- Baudelaire, Charles. *Artificial Paradises*. Trad. y ed. Stacey Diamond. New York: Carol Publishing Group, 1996.
- Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra," *Media and Cultural Studies*. Meenakshi Gigi Durham & Douglas M. Kellner. Eds. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. 453-81.
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations". *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Mark Poster. ed. Stanford University Press, 1998. 166-184.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A lyric poet in the age of high capitalism*. London: Verso Books, 1997 1973

- \_\_\_\_\_. *Critique of Violence* (Selected Writings). Vol. 1913-1926, Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán, S. A. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Obras*. Libro 1. Vol 2. Madrid: Abada Editores, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Roy Tiedemann, ed; Howard Eiland and Kevin McLaughlin, trans. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Beristain, Carlos Martín. *Violencia, apoyo a las víctimas y reconstrucción social*. Barcelona: Editorial Fundamentos, 2000.
- Beverley, John. “Los últimos serán los primeros. Notas sobre el cine de Víctor Gaviria”. *La interrupción del subalterno*. Bolivia: Plural Editores, 2010. p?
- Booker, M Keith. *Dystopian Literature*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction and Social Criticism*. London: Greenwood Press, 1994.
- Brand, Simón, dir. *Paraíso Travel*. Paraíso Pictures. Colombia, USA, 2008. Film.
- Buchenhorst, Ralph y Miguel Veda. Eds. *Observaciones Urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Buenos aires: Editorial Gorla, 2007.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. The MIT Press, 1991.
- Bueno Chávez, Raúl. *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2004.
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin: Texas University Press, 1986.
- Caetano, Israel Adrián. *Bolivia, Argentina, Holanda*. 2001. Film

- Castro Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Cervera F., Carlos. “Prohibido para actores”. *Séptimo Arte Colombia*. 19 de noviembre de 2008. Web.
- Chaparro Valderrama, Hugo. “Las formas del caos”. *Revista Kinetoscopio*. Ed. 91, Vol. 20, 2010.
- Chávez, Franz “Threat of ‘Secession’ from the East”. *Inter Press Service (IPS)*. La Paz, Agosto 3, 2007. Web.
- Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, año XXI, n. 42, 2do. Semestre 1995. 101-109
- \_\_\_\_\_. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996. 837-844.
- Cozarinsky, Edgardo. dir. *Ronda nocturna*. Argentina: Cine Ojo, 2005. Film
- \_\_\_\_\_. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Danaher, et. al. *Understanding Foucault*. London: Sage Publications, 2000.
- Davis, Mike. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Vintage Books, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Planet of Slums*. London, New York: Verso, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Cinema I: The Movement-Image*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1986.

- \_\_\_\_\_. *Cinema II. The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Deleyto, Celestino y María del Mar Azcona. *Contemporary Film Directors: Alejandro González Iñárritu*. Urbana: University of Illinois Press, 2010.
- Diamond, Stacey. Trad. y ed. "On Wine and Hashish [1851]". *Artificial Paradises. Charles Baudelaire*. New York: Carol Publishing Group, 1996.
- Durham, Meenakshi Gigi & Douglas M. Kellner. Eds. *Media and Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Duvignaud, Jean. *El juego del juego*. Trad., J. Ferreiro. México: F.C.E., 1982.
- Elliott, Robert C. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.
- Escribenz, Paula, Diana Portal, Silvia Ruiz, Tesania Velázquez, eds. *Reconociendo otros saberes: Salud mental comunitaria, justicia y reparación*. Lima: Editorial Línea Andina, 2008.
- Forster, Ricardo. *Benjamin, una introducción*. Buenos Aires: Cuadrata, 2009.
- Franco, Jorge. *Paraíso Travel*. Bogotá: Editorial Planeta, 2001.
- Frisby, David. *Fragments of Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1986.
- García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paldós, 2002.
- . "Will There be a Latin American Cinema in the Year 2000?" Visual Culture in a Postnational Era." *Framing Latin American Cinema*, Anne Marie Stock. ed. Minnesota UP, 1997.
- Gilloch, Graeme. "Urban Optics: Film, Phantasmagoria and the City in Benjamin and Kracauer." *New Formations* (Special Issue on Siegfried Kracauer) No. 61, Summer 2007 p. 115-131.

- \_\_\_\_\_. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Gilman, Sander. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Giorgi, Gabriel “Zona común: imágenes de la ciudad neoliberal. En torno a *Ronda nocturna*, de Edgardo Cozarinsky”. *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Ed. Adrián Melo. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A. 2008. 337–53.
- Giraldo, Luz Mary. *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- González Rodríguez Sergio. *Huesos en el desierto*. México: Anagrama, 2002.
- Gottlieb, Erika. *Dystopian Fiction East and West*. Montreal: McGill-Queen's University Press. 2001.
- Guillen, Michael. *The Milk of Sorrow: Interview with Dr. Kimberly Theidon*.  
<http://www.imdb.com/news/ni1471214/>
- Gundermann, Chistian. “The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Stangeness of the Object in the Preverse Age of Commodity Fetichism” *Journal of Latin American Cultural Studies*. 14.3. Dic. 2005. 241-261.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Hanssen, Beatrice (ed). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge, UK; Rochester, NY: Tamesis, 2004.

- Herlinghaus, Hermann. *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Hillegas, Mark R. *The Future as Nightmare*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Hoberman, Louisa Schell, Susan Migden Socolow. Comp. *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Poetics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1988.
- Jamal, Tazim & Mike Robinson, Eds. *The SAGE Handbook of Tourism Studies*. London: SAGE Publications Ltd., 2009.
- James, Edward. *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford University Press, 1994.
- Fredric Jameson en *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press, 1982.
- King, John, *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, New Edition. London; New York: Verso, 2000.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. New York: Metropolitan Books, 2007.
- León, Christian. *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Abya Yala Corporación Editora Nacional, 2005.
- Llosa, Claudia. dir. *La teta asustada*. Perú, 2009. Film.
- López Sorzano, Liliana. “‘La sociedad del semáforo’, al cine”. *Elespectador.com*. Sección Cultura. 27 de abril de 2009. Web.
- Lowy, Michael. “La ciudad, lugar estratégico de enfrentamiento de clases”. *Revista Herramienta* no. 43. Buenos Aires, marzo 2010.

- Luckhurst, Roger. *Science Fiction*. Malden, MA: Polity Press, 2005.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Argentina: Kolektivo Editorial “Último Recurso”. 2004.
- Martínez Sepúlveda, Felipe. “La sociedad del Semáforo - El precio del arte: ¿La sociedad Bazuco?” *Music Machine*. Miércoles 26 de enero de 2011. Web.
- Meirelles, Fernando, Kátia Lund. dirs. *Ciudad de Dios*, Brasil, 2002. Film
- Meirelles, Fernando. dir. *Blindness*, Brasil, Canadá, Japón, 2008. Film
- Melo, Adrián. *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A. 2008.
- Mendoza, Rubén. dir. *La sociedad del semáforo*. Colombia: Dia-fragma, 2010. Film.
- Moore, María José; Paula Wolkowicz, eds. *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, 2007.
- Moraña, Mabel, ed. *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Universidad de Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 2002.
- Morey, Miguel. Introducción en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (de Michel Foucault). Madrid: Alianza, 2001.
- Negri, Antonio. “Control and Becoming: Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri” *Futur Antérieur*. Spring 1990.
- Nullvalue. “Casting para rechazados de TV”. *Eltiempo.com*. Sección Cultura y entretenimiento. 13 de noviembre de 2008. Web.
- Osorio, Oswaldo. *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ciudad distópica y cine*. Cinéfagos.net. Septiembre, 2010. Web

- Oubiña, David. "Impropios laberintos de un rostro. Construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky". *Filología*. Vol 31 Nos. 1-2, 1998. 35-42.
- Padgett, Tim. "An Honest Look at Illegal Immigration" *Time.com*. March 11, 2008. Web.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press, 2009.
- Pensky, Max. "Geheimmittel: Advertising and Dialectical Images in Benjamin's Arcades Project". *Walter Benjamin And the Arcades Project*, Beatrice Hanssen, ed. London: Continuum International Publishing Group, 2006. 113-31.
- Plá, Rodrigo. dir. *La zona*. España, Argentina, México: Morena Films, Buenaventura Producciones, 2007. Film
- Posada, Henry. "La sociedad del semáforo: Las sombras de la ciudad". *Omnibus*. N° 29 Año VI. Noviembre de 2009. Web.
- Proimágenes Colombia*. Pantalla Colombia 403. 17 de abril de 2009. Web.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social" *Journal of World Systems Research*. VI, 2, Summer/Fall 2000, 342-386.
- Quirós, Daniel. "La época está en desorden". *A contra corriente*. Vol. 8, No. 1, Fall 2010, 230-258. [www.ncsu.edu/project/contracorriente](http://www.ncsu.edu/project/contracorriente). Web.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Restrepo, Luis Alberto. dir. *La primera noche*. Colombia, 2003. Film.
- Rivera, Alex. *Sleep Dealer*. USA, México, 2008. Film.
- Roberts, Adam. *Science Fiction*. New York: Routledge. 2006.

- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Rueda, María Helena. “Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 207, Abril-Junio 2004, 391-408.
- Saramago, José. *Ensayo sobre la ceguera*. México: Alfaguara, 1998.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la solución estética del hombre*. Intro. y trad. Jaime Feijoo; Barcelona: Anthropos, Editorial, 2005.
- Schlosser, Eric. *Fast Food Nation*. United Kingdom, United States, 2006. Documentary.
- Schneider, Susan. Ed. *Science Fiction and Philosophy: From Travel to Superintelligence*. UK: Wiley-Blackwell, 2009.
- Schwarz, Roberto. “Ciudad de Dios” *New Left Review*, núm. 12, 2002.
- Shaw, Deborah. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking Into the Global Market*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2007.
- Simmel, Georg. “Las grandes urbes y la vida del espíritu: El individuo y la libertad”. *Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Mas. Barcelona: Península, 1986. 255.
- Stock, Ann Marie. Ed. *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.
- Taussig, Michael. “Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo

- Report and the Explanation of Torture.” *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 26, No. 3. (Jul., 1984), 467- 497.
- Theidon, Kimberly. *Entre prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2004.
- \_\_\_\_\_. “La teta asustada: una teoría sobre la violencia de la memoria”. *Ideele: Revista del instituto de defensa legal*, No, 191, Abril 2009.
- Tickner, Arlene & Oscar Mejía Quintana. “Hacia una teoría del estado democrático en América Latina”. *Revista Colombia Internacional*. Universidad de los Andes. Vol. 16. Oct. - Dic. 1991.
- Traverso, Enzo. *Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada*. Trad. Ana Montero Bosch. Valencia: Editions Alfons El Magnanim. 1998.
- Tucker, Hazel & John Akama. “Tourism as Postcolonialism.” *The SAGE Handbook of Tourism Studies*. Jamal, Tazim & Mike Robinson, eds. London: SAGE Publications Ltd., 2009. 504-20.
- Valero, Silvia “Sujeto migrante en la narrativa colombiana”. *Universitas Humanística*. Año XXXI, No. 58. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 27-41.
- Van Hoeij, Boyd. “The Milk of Sorrow” *Variety.com*. Feb. 14, 2009. Web.
- Wells, H. G. *Men Like Dogs*. New York, 1923.
- Whitesell, Lily. “And Those Who Left: Portraits of Bolivian Exodus.” *Dignity and Defiance: Stories from Bolivia’s Challenge to Globalization*, Jim Schulz and Melissa C. Draper, eds. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Wolf, Sergio, Horacio Bernades y Diego Lerer. Eds. *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Fipresci, 2002.

Wolin, Richard. "Experience and Materialism in Benjamin's *Passagenwerk*". *Philosophical Forum*. 17, No 3. Spring 20-16.

Zimmerman, Marc y Patricio Navia, Coordinadores. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial*. México, D.F.: Siglo XXI, 2004.