

Latinoamérica: Su Cine, sus Ciudades

Número Actual

Por [Mauricio Durán](#)
Número 56

Las ciudades latinoamericanas a la espera del cinematógrafo. Aunque obviamente no se han tenido testimonios cinematográficos de la forma en que en América se fueron haciendo sociedades y culturas urbanas, sobre todo a través de la conquista y la colonia europea, si existen excelentes recreaciones del impacto de este encuentro entre mundos y civilizaciones que significó la llegada de los conquistadores Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Cabeza de Vaca o Lope de Aguirre, a estos territorios y comunidades. Películas de realizadores latinoamericanos y europeos como *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echeverría, *La cruz del sur* (1992) de Patricio Guzmán, *1492* (1992) de Ridley Scott, *El Dorado* (1988) de Carlos Saura o *Aguirre, la ira de Dios* (1972) de Werner Herzog, han explorado el sentido profundo de estos encuentros. Quizá sea esta última la que de mejor manera haya mostrado el extrañamiento y el horror que significó este encuentro y la obstinada manera en que empezó a realizarse la conquista a través de la espada y la cruz.

Pero antes de la conquista española dos grandes ciudades americanas no tenían nada que envidiar en su tamaño, su urbanismo, su arquitectura y el desarrollo cultural que en ellas se daba, a las grandes ciudades europeas: estas fueron: Cusco donde en 1200 se estableció la civilización Inca y que fue tomada por el español Francisco Pizarro en 1533; y Tenochtitlan fundada en 1325 y que a la llegada de Hernán Cortés alcanzaba los 200.000 habitantes. Sin embargo la historia de nuestras ciudades hoy en día esta marcada sustancialmente por los procesos de conquista y fundación de nuevas ciudades que realizaron en América las naciones colonizadoras europeas, sobre todo España y Portugal para el caso de lo que hoy llamamos Latinoamérica. América es después de 500 años el fruto del gran movimiento expansionista europeo surgido a finales de la edad media, incluido en este la explotación de la esclavitud en África, tan importante en la conformación de los pueblos Americanos y las continuas migraciones posteriores de otras poblaciones europeas y asiáticas. Tras el descubrimiento y con la conquista de América, viene un importante proceso de colonización del territorio y su población a partir de la fundación de ciudades en lugares claves para el dominio militar y la explotación de los recursos de su región. A excepción de Cusco, que hoy sobre vive con el mismo nombre y Tenochtitlan que fue conquistada por Cortés en 1523, destruida y vuelta a fundar con el nombre de México, las otras grandes ciudades latinoamericanas han sido hijas de la conquista y colonia española y portuguesa. En menos de un siglo se fundan Santo Domingo, San Juan, La Habana, Veracruz, Puebla, Colón, Cartagena, Santa Marta, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, San Salvador de Bahía, Río de Janeiro, Sao Paulo, Buenos Aires, Asunción, Montevideo o Santiago de Chile. Muchas de estas ciudades fueron trazadas rigurosamente en forma de damero, tal como lo contemplaban las "Leyes de Indias" que a su vez se inspiraban en la construcción de los campamentos militares de los territorios conquistados por el imperio romano. Así, en su mismo trazado llevaban implícita la dominación y explotación de las regiones que las rodeaban. Por su geografía, la migración y mestizajes étnicos, la explotación de sus colonias y la unidad de las ciudades con sus regiones, se puede decir que se establecen seis grandes regiones culturales en América Latina: Centro América y México; el Caribe; la dominación portuguesa con su importante carácter Carioca; la pampa gaucha; la cordillera de los Andes a lo largo de suramérica y la gran selva Amazónica. A excepción de esta última, las demás tuvieron desde un principio sus centros; capitales donde incluso se establecieron virreynatos, como los que tuvieron sede en México, Lima y Bahía. Desde este momento empezaban a crecer y a sobresalir las que serían las capitales de las naciones independizadas de sus colonias. José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (1976), detalla la importancia de la acriollización de estas ciudades, donde se establecieron y fortalecieron sus sociedades, sus costumbres y su economía, y donde se empezaron a construir las ideas y fuerzas que llevarían al gran movimiento de independencia que se llevó a cabo durante el siglo XIX. A partir de la independencia surgen nuevos problemas y conflictos donde las ciudades en general tendrán un importante papel. Las ciudades deben liderar los procesos de construcción de nación en las regiones: la aplicación de sus cartas constitucionales, los procesos de democratización, la pacificación y las guerras civiles que sobrevinieron a la independencia, el reestablecimiento de la economía y los mercados con otras naciones, etc... Estas ciudades crecen y se hacen ciudades netamente burguesas, que trasladan a su manera lo que sucede económica, política y culturalmente en otras capitales europeas como París o Londres. Se inician procesos de explotación industrial de sus recursos y del mercado mundial de estos, así como la importación de insumos para la industria, bienes y modas que llegan principalmente de Europa. Esta es la situación general a final del siglo XIX, poco antes de

que llegue el cinematógrafo a estas ciudades, para ser testigo de sus últimas y violentas transformaciones.

La llegada del cinematógrafo

Desde la llegada del cinematógrafo a nuestras ciudades, hace más de un siglo, se dio el primer impulso de manivela al proyector de imágenes en movimiento y al aparato tomavistas, que en principio eran uno solo: cámara y proyector. De esta manera se inició el culto urbano y moderno de un inmenso público atraído de manera vehemente por estas imágenes, como también el registro y documentación de estas ciudades que crecerían y se transformarían en espacios absolutamente irreconocibles, durante este mismo siglo. El cine ha sido desde entonces un protagonista indiscutible de la gran aventura de la modernización urbana y quizá el más atento testigo de esta misma. Sin embargo las circunstancias y estrategias de la industria y comercio mundial del cine han tendido a convertir nuestras ciudades latinoamericanas en territorio de mercados extranjeros, antes que en industrias locales. Hoy también la distribución y exhibición cinematográfica ha cambiado cuantitativa y cualitativamente; el cine ha dejado de ser el más grande espectáculo de masas y la importancia de su lugar público se ha desplazado en las urbes contemporáneas a los centros comerciales, a los almacenes de alquiler de videos y a la mirada desatenta del público en las pantallas domésticas.

En la etapa del cine mudo, ya en muchas ciudades latinoamericanas se había establecido un quehacer cinematográfico aprendido sobretudo en la realización de los noticieros que acompañaban la exhibición de los largometrajes italianos, franceses y norteamericanos, ante todo. Ya en la década de los veinte se cuenta con una buena producción local de argumentales de más de una hora, en varias de las ciudades capitales latinoamericanas que van a ser los grandes centros de producción como México, Buenos Aires y Río de Janeiro. Pero además La Habana, Bogotá, Caracas. Lima, Santiago y Sao Paulo, no solo fueron importantes centros de recepción cinematográfica, sino también de producción, durante los años del cine mudo. Sin embargo la década del treinta con los problemas de la implementación técnica del cine sonoro, marcaron una fuerte disminución en la producción, estableciéndose esta en las tres primeras ciudades, donde además ya venía desarrollándose un importante auge de la industria musical. La unión de estas dos industrias selló el éxito de la primera producción y explotación del cine sonoro en Latinoamérica, ya que muchas de las películas de los años treinta, y aún de los cuarenta y cincuenta, debían su popularidad a las grandes estrellas de la canción que aparecían en ellas: Carlos Gardel y el tango en Buenos Aires; Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix y Libertad Lamarque, con la ranchera y el bolero en México; Grande Otelo y Carmen Miranda con la samba en Río de Janeiro. Podría decirse que el resto de las ciudades latinoamericanas y sus clases populares, fueron rápidamente conquistadas por estos centros: la ranchera mexicana desde el norte, el tango argentino desde el sur y la samba para la gran población de habla portuguesa en todo el Brasil. La recepción en Latinoamérica de este tipo de cine proveniente de las industrias mexicana, argentina y brasilera, se da en estos años en un público ante todo popular y en una gran mayoría analfabeta. Se trata de una población de recién llegados del campo y la provincia a la ciudad, aún con la nostalgia de un mundo perdido y de unas promesas no alcanzadas, entre ellas la difícil adecuación a un mundo que se rige por la letra en los contratos escritos, y otras normas propias de la nueva civitas que deben aprender lo más pronto posible. Por esto un cine que habla su mismo idioma y que refleja de alguna manera sus costumbres, recuerdos y anhelos, será uno de los lugares de esparcimiento más buscados por estos hombres y mujeres y sobre todo por los jóvenes, que también marcan la diferencia de su generación a través del culto idólatra a las nuevas figuras y estrellas de la canción y el cine. También por esto buena parte de la producción local se dedica a explotar esta nostalgia a través de películas que muestran y cuentan historias del desarraigo de los nuevos habitantes de la ciudad, como por ejemplo *El compadre Mendoza* (1934) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Juan Bustillo y Fernando de Fuentes. La explotación del terruño y la provincia, unida a la música campesina, que poco a poco se irá convirtiendo en música de ciudad, será una de las claves del éxito popular de estas producciones. Las otras serán la comedia de personalidades como Tin Tan, Cantinflas o Sandrini o el más urbano, el melodrama prostibulario. Pero antes de descubrirse el interés popular por este tipo de melodrama de prostíbulo y criminalidad que se encuentra ya en el tango y ciertos boleros, ya en el período mudo algunas producciones explotaban también el interés por el mundo urbano en otros ricos aspectos: los de la crónica roja y la novela policíaca, como en el caso de la brasileña *Los estranguladores* (1908) y de la mexicana *El automóvil gris* (1918). Posteriormente con el sonoro, el tango y ciertos boleros traerán la música adecuada a estos dramas sentimentales urbanos, que en la mayoría de los casos eluden el final feliz.

Durante los primeros años del cine sonoro, además de la producción y comercialización de estos géneros anteriormente nombrados, se explotará también la imagen folklórica que con muy bien logradas producciones se harán reconocer en los más importantes festivales europeos. Se trata de películas como *Calles de Buenos Aires* (1934) del "negro" José Ferreira y *La Guerra gaucha* (1942) de Lucas Demare en Argentina, *Maria Candelaria* (1944) y *La perla* (1947) del mexicano Emilio "el indio" Fernandez, o *O Cangaceiro* (1953) del carioca Lima Barreto. Sin embargo para muchos de los jóvenes realizadores en los años sesenta, se trata en este caso de obras que explotan

cierto lugares, situaciones y costumbres exóticas de sus países, que complacen en gran manera el gusto y los clichés que tiene el público europeo de nuestra cultura. Imágenes que fácilmente tendían a convertirse en los lugares comunes con que se ha retratado la idiosincrasia latinoamericana hasta llegar a las caricaturas del supuesto charro, gallo Pancho y del carioca, loro Pepe, que terminaron como amigos íntimos del gringo pato Donald, en las producciones de Walt Disney *Saludos amigos* (1943) y *Los tres caballeros* (1945), para celebrar juntos el programa de Washington para Latinoamérica: la Alianza para el progreso. Mucho más elaboradas fueron las versiones de importantes extranjeros que pisaron estas tierras para ser cautivados por su belleza más profunda, como los casos del soviético Sergei Eisenstein que en compañía de su asistente Grigori Alexandrov y su fotógrafo Eduard Tissé, tuvo la experiencia creativa más plena y a la vez dolorosa al no poder volver a ver el material para Que viva México!, que había rodado en este país en 1931; el proyecto inconcluso de Orson Welles en 1942 para el que debería filmar tres partes en México y Brasil de un documental sobre Latinoamérica, llamado *Its All True*; las películas Redes de Fred Zinnemann (1934), *La noche de la iguana* (1964) y *Bajo el volcán* (1984) de John Huston, rodadas en México, o Yo Cuba (1964), del soviético Mihail Kalatazov, como también la inclusión de Cuba y Chile en el epopéyico itinerario fílmico del documentalista holandés Joris Ivens. Sin olvidar la gratificante experiencia de los más de 20 años de Luis Buñuel en México, con los que consideramos que el cine Latinoamérica entra en la modernidad, al atreverse a mirar de manera absolutamente sincera nuestra realidad y la de nuestras ciudades en *Los Olvidados*.

La ciudad moderna y el cine moderno

Aunque no podamos hablar de una modernidad plena en nuestros países y ciudades, son un hecho histórico los procesos que la modernización y el imprevisto crecimiento que sufren nuestras ciudades, para bien y para mal desde finales de los años cuarenta. Donde el cine, junto con otros medios de comunicación como la radio, las revistas, la industria discográfica, la publicidad moderna y la televisión, han sido uno de sus factores más importantes, al impactar y transformar la sensibilidad e imaginarios de hombres y mujeres de estas crecientes ciudades. En términos de Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, podríamos hablar de un modernismo, como la actitud que toman hombres y mujeres enfrentados a la vorágine de la modernidad, en el momento en que estos adquieren nuevos comportamientos e ideas en consecuencia y reacción ante la modernización urbana. De estas podemos decir que surgen la pintura moderna, la novela moderna del *boom* y el nuevo cine latinoamericano. Sin embargo esta reacción ya venía dándose de manera más ingenua tal vez, en las producciones y recepciones de la nueva cultura mediática latinoamericana. Entre estas se dan los primeros relatos que cuentan las vicisitudes de la migración campesina y provinciana a las ciudades, relatos costumbristas aún desde la óptica de quienes sobre valoran las tradiciones vernáculas y previenen ante las nuevas costumbres metropolitanas. Sin embargo desde las primeras películas sonoras, se daban las que aprovechaban la explotación no solo la música del tango y de ciertos boleros, sino también de su misma ideología, de un cierto sentimiento trágico de la vida que finalmente alcanzaba a estos hombres y mujeres recién llegados a estas ciudades. Se trata de la estética de un género que surge de estas mismas letras compuestas por Agustín Lara o cantadas por Carlos Gardel, donde la calle dominada por *giles* y malevos, el fácil engaño en que caían los hombres y mujeres recién llegados de la provincia, o el amor que surge en el prostíbulo, se convertían en los tópicos del llamado "melodrama prostibulario". Las películas inspiradas en el éxito del guapo Carlos Gardel, como *Luces de Buenos Aires* (1931) de Adelqui Migliar o *Melodía de arrabal* (1933) de Louis Gasnier, ya realizada en el extranjero; las mexicanas *Santa* (1932) de Antonio Moreno o *La Mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler, que narraban la tragedia de enamoramientos indebidos de prostitutas; o los modernistas melodramas de Humberto Mauro *Brasa dormida* (1928) y *Ganga bruta* (1933), que narran los periplos de sus protagonistas engañados, del campo a la ciudad la primera y de la ciudad al campo la segunda. En muchas de ellas el prostíbulo se convierte en metáfora de la misma ciudad para aquellos y aquellas recién llegados, género que ha tenido su continuación en la venezolana *El pez que fuma* (1977) de Roman Chalbaud y el *remake* del mexicano Arturo Ripstein de *La mujer del puerto* (1991).

Pero después de este período, se puede hablar de tres obras que traen consigo la modernidad plena al cine latinoamericano por su mirada sincera, reflexiva y crítica frente a la nueva ciudad latinoamericana en plenos años cincuenta. Son estas *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Rio 40 grados* (Rio, 40 graus, 1955) y *Tire Dié* (1958-61) de Fernando Birri, de una manera u otra las tres asimilan la experiencia de producción y de "escuela de mirada" del neorrealismo italiano para redescubrir de una manera nueva y auténtica la realidad de las grandes ciudades latinoamericanas: México, Río de Janeiro o Santa Fe. Renovando los tratamientos cinematográficos y narrativos, oscilando entre el argumental y el documental, estas películas se sumergen en las profundidades de nuestras ciudades; en su vida diaria y violenta, en los deseos y temores de sus habitantes, en sus sueños que reviven un mundo ancestral en medio de la turbulenta urbe, en la lucha por la supervivencia que termina convirtiendo a los hombres en mercancías, en sus desequilibrios sociales y económicos, en su abundante pobreza. Después de estas tres películas, se puede decir que el cine latinoamericano se aventuró a andar su propio camino, liberado ya de la postal folklórica que intenta vender una imagen turística en el exterior; del

melodrama y el folletín que aprovechan ciertos fenómenos socio culturales para encontrar el gran público latinoamericano; o del panfleto comprometido con ideas políticas que vendrá mas tarde y que caerá igualmente en un cine de propaganda. Reconocemos que las imágenes de un México "charro", de una Buenos Aires de "tango y arrabal", o de de un Río de Janeiro "pornochancho", tuvieron su éxito, su público y lograron consolidar a las únicas tres industrias de cine en la Latinoamérica de mitad del siglo. Pero hoy sus imágenes exóticas y sus argumentos melodramáticos, solo continúan como prototipos para su explotación en la industria de telenovelas o para ser el blanco de irónicas parodias contemporáneas. Después de *Los olvidados*, *Río 40 Grados* o *Tire Die*, encontramos en cambio obras absolutamente maduras como *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha, *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea o *Palomita blanca* (1973) de Raúl Ruiz, donde además de una crítica mirada sobre su entorno urbano, se percibe la clara intención de hacer un cine comprometido ante todo con el cine. Películas que van acordes con el crecimiento y complejidad de sus ciudades a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la modernización de estas pero también con las nuevas respuestas de hombres y mujeres a través de actitudes modernistas en las modas, las costumbres y las artes. Importantísimo es el caso de la generación del boom de la novela latinoamericana, dedicada a retratar sus ciudades como el México DF (1959) de *La Región más transparente* de Carlos Fuentes, la Buenos Aires desde el exilio y el regreso en *Rayuela* (1963) de Julio Cortazar, la Lima de Mario Vargas Losa en *La ciudad y los perros* (1963) y *Conversación en La Catedral* (1969), y La Habana pre-revolucionaria de *Tres tristes tigres* (1968) de Guillermo Cabrera Infante. Estas son novelas donde el verdadero protagonista es la ciudad y donde sus pobladores alternan y se entrecruzan con la voz del mismo narrador y autor, tomando para sí una frase del primer libro de poemas de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* de 1923: *Las calles de Buenos aires que ya son mis entrañas*.

México, DF

En plena gloria de la "edad de oro del cine mexicano" (1935-50) –sin duda la mayor industria cinematográfica en la historia de Latinoamérica–, llega Luís Buñuel, para escandalizar con su forma de ver mostrar lo que llamamos la realidad. Entenderemos que se tratará de un escándalo, si vemos el gran grueso de esta producción dedicada a celebrar el nacionalismo a través de su folklore rural, de la reconstrucción histórica y oficial de la institucionalizada revolución, y de la explotación comercial de los géneros del musical ranchero, la comedia o el melodrama familiar. En esta inmensa producción son pocas las obras que se dedican a mostrar con sinceridad sus ciudades. Para Buñuel en cambio, esta será la segunda oportunidad de volver al cine, desde su abandono después de las vanguardistas *El Perro Andaluz* (1929), *La Edad de Oro* (1930) y *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) en Francia y España. Pero su interés en volver al cine, no es tanto el de hacer las películas que le permita hacer la industria, como el de hacer las que el considera que merecen el esfuerzo de realizarlas a cualquier precio. Después de probar y ser aprobado por la industria mexicana con *Gran Casino* (1947) y *El Gran Calavera* (1949), se decide a hacer en 1950, con la producción del independiente Oscar Dancigers: *Los Olvidados*, una película sin precedentes en el cine mexicano y quizá el latinoamericano.

Los olvidados

La presencia del español Luís Buñuel en México y Latinoamérica es fundamental para la narrativa y el cine del continente, y quizá desde el momento en que se estrena *Los Olvidados*, una película que no pasaría inadvertida para Octavio Paz, Carlos Fuentes, Julio Cortazar o Guillermo Cabrera Infante, quienes escribirían importantes páginas mostrando su valor; y para cineastas como Nelson Pereira Dos Santos, Fernando Birri, Raúl Ruiz o Arturo Ripstein, para nombrar sólo a unos pocos. El narrador omnisciente que sitúa la acción de la película se encarga de anunciar desde un principio lo que valdría para el resto del mejor cine y arte latinoamericano, en contra de lo que mucho público y críticos deseara: "México, la gran ciudad moderna, no es la excepción a esta regla universal, por eso esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad". La película inicia con el regreso del Jaibo de la correccional a su antigua barriada y al grupo de niños y adolescente en los que el tiene un gran liderazgo: sobre todo en Pedro, el protagonista. Paralelo a esta situación se muestra la llegada de un niño campesino que se ha perdido en la ciudad y entra en contacto con esta misma banda. Buñuel no ahorra detalles en mostrar la crueldad con que estos niños responden a su situación de abandono estatal y familiar: el robo y golpiza al ciego, el maltrato al incapacitado y finalmente como entre ellos terminan matándose. Por primera vez no se nos muestra una infancia abandonada inocente, sino que parte con la exposición de una realidad concreta: la criminalidad y crueldad que brota en estos niños y jóvenes. No hay inocencia ni en los victimarios ni en las víctimas. Otro aspecto importante es la forma en que conviven en estas márgenes de la ciudad las rudas costumbres de la supervivencia urbana con la tradición rural de sus costumbres, animales y mitos en relación con la salud, que se expresan de una manera surrealista también en los sueños de los personajes, donde la mujer, la madre y la muerte son una presencia constante. La idea de una ciudad inconclusa y en constante transformación, se expresa en la imagen de un gran edificio en construcción abandonado, donde los muchachos terminan jugando y haciendo sus peores canalladas: la apedreada al ciego o el asesinato de uno de sus compañeros. Otra imagen del centro de la ciudad son

construyeron grandes avenidas, con sus luces y vitrinas, donde un niño es asediado por un pederasta, se trata del peligro de esos elementos atrayentes de la gran ciudad. La asistencia del estado se muestra sobre todo a través de la granja donde se recluye y corrige a los niños más problemáticos, pero la violencia es una pulsión inevitable ante el sufrimiento y desamor acumulado en estos jóvenes. Así parece imposible salir del círculo vicioso mostrado por Buñuel, de aquellos que viven y mueren entre la basura sobrante del desarrollo de estas inmensas ciudades.

En *Los olvidados* se evidencian las relaciones entre el campo y la ciudad que se viven en las grandes márgenes de las ciudades latinoamericanas, a la vez que se muestran los diferentes motivos de este continuo desplazamiento. La ciudad es escenario del conflicto del desarraigo de estos inmigrantes y del nuevo conflicto de adaptarse a una civilización (en términos de civitas) y a la modernización. Se ven en sus costumbres ya las culturas híbridas, que expresan la forma en que la modernidad ha tomado lugar en el subdesarrollo de nuestras ciudades. La mirada de Buñuel permite descubrir estas verdades ocultas, acercándose a ciertos propósitos del documental social pero con la sensibilidad de la pluma del poeta que no teme en ningún momento penetrar en el alma, las pasiones y los sueños de los personajes con que se encuentra. En *Los Olvidados* la infancia abandonada es tratada con una sinceridad donde no es posible exhibirse de la crueldad, la que no le perdonó la sociedad mexicana en su momento, pero que terminó por ser el referente obligado de quienes volvieran sobre este tema: *Río 40 grados*, *Tire Die*, *Crónica de un niño solo* (1965) de Leonardo Favio, el documental *Gamín* de Ciro Durán (1978) y *Agarrando pueblo* (1978) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, que denuncia a su vez la explotación de un cine documental que ha tomado este tema para su explotación sin escrúpulos; *Pixote* (1981) de Hector Babenco, *Gregorio* (1985) y *Juliana* (1988) del Grupo Chaski, *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *De la Calle* (2001) de Gerardo Tort o *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles.

El callejón de los milagros

La tradición del melodrama en el cine mexicano es un hecho inevitable y lamentable en su gran mayoría, pero autores como Arturo Ripstein o Jorge Fons han hecho de este un género de rico interés crítico, psicológico y formal. En el melodrama sus personajes se ven empujados y medidos por las fuerzas de la suerte y el destino, sin que ellos alcancen a dominarlas estas los llevan hacia el dolor, la traición, el desengaño, la perdición y finalmente a alcanzar sus sueños deseados y el reconocimiento de todos aquellos que los han juzgado tan mal. La suerte, el juego, el dinero y el amor, ya habían sido un elemento sustancial en el cine mexicano. Esta manera en que la suerte aparece como un elemento que construye las historias y la narración, se convertirá en una salida importante para la construcción de narraciones urbanas, impelidas por el azar que se densifica en situaciones y acciones en la complejo y también densificada trama urbana. Esta es la manera como el escritor egipcio Naguib Mafouz trama sus novelas situadas en El Cairo, formas narrativas que quedarán en la traslación que Arturo Ripstein y Jorge Fons hacen de estas al contexto de la gran ciudad de México D. F., en *Principio y fin* (1993) y en *El Callejón de los milagros* (1995).

En el centro de México, en el callejón de los milagros, en el bar de Rutilio se reúnen cotidianamente cuatro amigos a jugar dominó, en una situación que nos recuerda también los tres intelectuales de *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante y los tres hombres que conversan largamente en una mesa del bar *La Catedral*, en la novela de Vargas Llosa. Pero la narración de Fons volverá sistemáticamente tres veces a la misma situación del juego para contar la vida de tres personajes: Rutilio, Alma y Susanita. La suerte esta echada en cada segundo y estos tres no podrán escapar al tejido de esta, la película insiste en la repetición de la misma acción de la partida de domino, como también de la lectura adivinatoria de las cartas que la madre de Alma hace a Susanita. Se entrecruzan en estas historias los distintos personajes que relaciona la suerte, sus sueños, sus historias de amor y desamor, sus oportunidades, viajes y regresos a los Estados Unidos, todos surgen de una misma enunciación que se hace al volver a mostrar el punto de partida del juego de dominó. El cuarto momento, después de contar la historia de cada uno de estos personajes, es "el regreso", donde triunfa el melodrama fatalista.

Esta película muestra una vez más las posibilidades de las narraciones paralelas en la ciudad: algo que ya se había iniciado magistralmente en 1955 con *Río 40 Grados*. En este tipo de narraciones la ciudad se hace protagonista y ya no simple escenografía de las historias de sus personajes. Estas estructuras de relatos paralelos tramados por la misma densidad urbana, que podría decirse vienen de la neorrealista *Roma Ciudad Abierta* (1945) de Roberto Rosellini, se instaura en las ciudades y el cine latinoamericano con la película de Nelson Pereira dos Santos. Después de esta, podemos ver como estas nuevas narrativas se hacen presentes en la obra de autores del mejor cine norteamericano contemporáneo, como Robert Altman (desde *Brewster McClud* (1970) hasta *Short Cuts* (1993)), Spike Lee, Jim Jarmusch o Quentin Tarrantino, o en películas como *El Corazón de la ciudad* (*Grand Canyon*, 1991) de Lawrence Kasdan, *Smoke* (1995) de Wayne Wang y Paul Auster, *Magnolia* (1999) de Paul Thomas Anderson y la hiper evidente *Crash* (2004) de Paul Haggis, ganadora del Oscar este año. En el cine latinoamericano ha tenido muy buenos resultados en la mencionada *El callejón de los milagros*, en *Caldos del cielo* (1990) del peruano Francisco Lombardi, *Historias mínimas* (2002) del patagonés Carlos Sorín y

la mexicana *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu.

Amores perros

En esta película ya no se trata sólo del centro de la ciudad, ni de una comunidad como la de *El Callejón de los milagros*, donde todos tienen que ver con todos, sino de cómo un accidente automovilístico que por lo general compromete una ciudad con más distancias y velocidades, termina hilando por un instante vidas e historias que no volverán a tocarse. Un precedente de esta película es la inacabada *El cruce* (1969) de José María Arzuaga donde se mostraban cinco momentos de la historia de distintos personajes que se conjugaban en el momento de un accidente automovilístico, que costaba la vida a un niño dedicado a limpiar los parabrisas en una esquina de Bogotá. Como en ésta, en *Amores perros* continúa siendo un hecho fortuito el que relaciona las tres historias que se unen tangencialmente para luego separarse sin que cada una se entere de las otras. Pero también son tres historias de amor, las de Susana y Octavio, Valeria y Daniel, El Chivo y Mave. Cada uno de estos relatos se une con los otros en el instante del accidente, aunque cada uno narre momentos distintos: la primera sucede antes del choque, la segunda poco antes y después del choque y la tercera se desarrolla después del choque. También cada una de las historias esta firmada por la imposibilidad de lograr sus propósitos: Susana nunca se va con Octavio, Valeria y Daniel inician una historia de amor que se convierte en tragedia, El Chivo nunca podrá volver a recuperar los lazos perdidos con su hija.

La tradición de estas narrativas que hemos llamado urbanas provienen de una tradición novelística que hacia comienzos del siglo XX tuvo resultados como *Petersburgo* (1906) de Andrei Biely, *Ulises* (1922) de James Joyce, *Manhattan Transfer* (1925) y *Paralelo 42* (1930) de John Dos Pasos, *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin, al entretenerse en ellas diferentes personajes, voces, historias y relatos simultáneos hasta convertir a las ciudades mismas -Petersburgo, Dublín, Nueva York o Berlín-, en sus personajes protagónicos antes que en el escenario de estas historias. Ya hemos visto cómo en la novelística del boom latinoamericano se recoge esta tradición en *La región mas transparente del aire*, *Rayuela*, *Conversación en La Catedral* y *Tres tristes tigres*. México es presentada en la novela de Carlos Fuentes a través de una veintena de personajes en una serie de historias que se tejen entre si a lo largo de seis años, en ella alternan el protagonismo en perfecta moralidad las familias más adineradas de Ciudad de México, los empleados, los marginales, los extranjeros, los intelectuales, los revolucionarios e Ixca Cienfuegos que encarna la sangre azteca que corre por las calles de la ciudad y penetra todos los ámbitos, como el mismo Paseo de la Reforma que une los barrios más diferentes: los de "arriba" y los de "abajo". Las voces de sus personajes se confunden con la de su autor resaltando esta diversidad que volverá a parecer en los narradores omniscientes de ciertas películas como *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón. En esta parece una narración en voz en off, que permite unir la ficción narrada de manera diegética con los comentarios de autor que aparecen a manera de ensayo. Esta voz en off explica rápidamente el pasado, presente y futuro de sus personajes, como también lo que ha sucedido o sucederá en los lugares por donde pasan. Retomando el papel de la voz en off como estrategia narrativa; de *Tire Dle* y *Los Inundados* (1961) de Fernando Birri o de *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Tomas Gutiérrez Alea.

La Habana

Después de *La Región más transparente del aire* de Fuentes, aparece *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante, donde se cuenta la historia de tres intelectuales en las noches habaneras y en vísperas de la revolución cubana. Cabrera Infante recupera la voz y los localismos de diferentes clases y personajes habaneros que se intercalan en la novela con los ejercicios estilísticos y los constantes juegos de palabras y de lenguaje del autor. En esta se suceden de manera libre la narración de la ficción con el ensayo desenfadado, la voz del autor con la de los personajes o dichos locales, canciones, etc., creando una polifonía donde aparece como verdadero protagonista el lenguaje y la voz de la ciudad. Pero todo este collage de imágenes y situaciones es aclarado estéticamente por momentos que en la literatura de James Joyce -de quien Cabrera Infante es traductor-, se han llamado "epifanías": lugares, situaciones o momentos donde algo aparece como reflejo fractal -causa y efecto a la vez-, de toda la estructura de la novela. Esta serie de usos de la narrativa novelística se desprenden de una novela que de tanto mirar la ciudad ha terminado por contaminarse de su multiplicidad, densidad, simultaneidad y del tejido que el azar forma con todo esto.

Aunque antes de la revolución la producción cinematográfica de La Habana y de Cuba no sea tan notable como la de México DF., Buenos Aires o Río de Janeiro, ha sido esta ciudad un importante lugar de recepción cinematográfica. En 1951 Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea, fundaron la Cinemateca de Cuba que fue cerrada por Batista en 1956. El 1 de enero de 1959, entra el ejército revolucionario a La Habana y se toma el poder. Desde muy temprano, el gobierno revolucionario se preocupa por un medio como el cine desde el que podrá llevar a cabo todo un gran proceso de comunicación y educación del régimen. Algunos jóvenes habían regresado de estudiar cine en escuelas del exterior -como el Centro Experimental de Roma-, y se deciden con el nuevo régimen socialista que ha creado tempranamente el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC): los que estaban y los recién llegados son entre otros: Guillermo Cabrera Infante, Néstor Almendros,

Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y Humberto Solás. Otros cineastas simpatizantes con los sucesos políticos llegan también a realizar y dejar sus enseñanzas, como Joris Ivens, Chris Marker, Cesare Zavattini o Mikhail Kalatazov. Los primeros años se dedican a la producción documental y de películas educativas, pero hacia mitad de los años sesenta empiezan a realizar notables largometrajes tanto por su calidad técnica como por su propuesta poética.

Memorias del subdesarrollo

Esta película realizada en 1968 por Tomás Gutiérrez Alea, es sin duda la propuesta más madura de este período, tanto por su calidad técnica, por su misma ideología -que no se resuelve a ser simple propaganda- y, sobre todo, por su propuesta narrativa y poética, en la que se inscribe perfectamente en le mismo nivel de autores de la más radical vanguardia del momento como Pier Paolo Pasolini, Jean Luc Godard, Lindsay Anderson o el brasileño Glauber Rocha. La película es una adaptación de la novela de Edmundo Desnoes que cuenta los primeros años de la revolución desde la introspección de un burgués y en la película aparece el mismo escritor en una mesa redonda haciendo de el mismo. La película narra la vida cotidiana de Sergio, un intelectual burgués que aunque no es un militante revolucionario decide quedarse en su país para ser testigo del proceso de la revolución: todo sucede desde un día de 1961 en que despidе a su mujer y a otros familiares que parten como exiliados a Miami, hasta el día en que en 1962 la "crisis de los misiles" llega a su punto más álgido con la amenaza de una invasión norteamericana a la isla. Al final aparece Fidel Castro mediante la televisión diciendo "que a su pueblo no lo vigila nadie" y se despidе con su típica "Hasta la victoria, Patria o muerte". Pero el interés de esta película radica sobre todo en la relación entre Sergio y su ciudad, su mirada de lo que sucede alrededor y como todo esto lo va transformando. Para ello se utiliza una rica combinación de técnicas narrativas donde predominan: la voz en *off* del protagonista; la cámara subjetiva, la división por secuencias o episodios cada uno precedido por un título -a veces con el nombre de alguno de sus personajes-; la diferencia entre la narración diegética cinematográfica; los *flashback* del pasado remoto o más antiguo de Sergio; la exposición de hechos públicos y documentales a la manera de ensayo documental; y la inclusión de ciertas secuencias que explican y dan cuenta de este gran collage que es la película. Seis secuencias pueden ejemplificar estos usos: Sergio despidiéndose de su familia en el aeropuerto y regresando a su apartamento para mirar -desde su mirador-, la ciudad; la presentación de su amigo Pablo en quien Sergio ve como una potencia de lo que el mismo hubiese podido ser -aquí la voz de Sergio se intercala con *flashback* y comentarios-; la presentación de Helena hasta el momento en que Sergio la presenta al mismo Gutiérrez Alea que esta haciendo una película de collage (primera epifanía); la mesa redonda con Edmundo Desnoes, la voz en *off* de Sergio y la intervención de un norteamericano que se encuentra entre el público; Sergio perdiéndose en la calle a medida que el grano fotográfico se estalla y la imagen también pierde el detalle; el final del juicio que se le lleva a Sergio y en el que es declarado inocente, donde se mezclan las diferentes declaraciones y lecturas de abogados y juicios en una especie de polifonía; la última mirada de Sergio a La Habana y el collage que propone el periódico -nuevamente la epifanía-. Estas epifanías propias de la literatura de Joice y que se imponen en el arte moderno, buscan hacer del lector y espectador un agente activo en la producción del sentido de las novelas, obras y películas. La antinovela Rayuela de Julio Cortazar, realiza varias operaciones donde se muestra la misma estructura de su novela - aparentemente caótica y sin sentido-, en los proyectos de el club de la serpiente en París, de la novela de Morelli, o del circo y manicomio de Talita, Traveller y Oliveira en Buenos Aires. De la misma manera esta película collage, que pasa de la puesta en escena al documental, y de la narración en *off* a la diegética, alude a su propia estructura a través de la explicación que hace el mismo Gutiérrez Aléa de una película que esta haciendo con fragmentos encontrados de otras, con la intervención del norteamericano criticando la manera tradicional en que se realiza una mesa redonda en la que el público no participa, o las instrucciones que aparecen en el periódico que lee Sergio, de cómo hacer su propio mural collage. Pero quizá esto no sea gratuito ni un puro formalismo, al ver como la ciudad que Sergio ha observado desde lejos todo el tiempo, empieza a entremezclarse con sus disertaciones, memorias, anhelos, etc., así como también la narración y la puesta en escena de esta crónica del protagonista se confunde con el documental. Sergio observa una realidad que hace parte de él y en la que al final el no puede dejar de aceptar que esta comprendido.

Fresa y chocolate

En esta otra película de Gutiérrez Aléa realizada más de veinte años después de *Memorias*, parece que los protagonistas y el mismo director se preguntaran sobre lo que ha pasado con la revolución. La película esta basada en el cuento del también guionista Senel Paez: *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que relata a través de la relación entre el joven comunista David y el intelectual homosexual Diego, lo que ha sucedido después de treinta años de revolución en esta ciudad. Después de la caída del bloque socialista y del muro de Berlín, Cuba sufre uno de sus períodos más difíciles a nivel de la economía, pues debe sobrevivir sin el apoyo que tenía entonces del bloque socialista y se han reducido sus relaciones comerciales y comunicaciones con el resto del mundo, además del bloqueo que el gobierno de los Estados Unidos ha provocado desde el comienzo de la revolución. A este nuevo bloqueo y la crisis económica que conlleva, se le ha llamado el "período especial", sucedido en el primer lustro de los años noventa. En la ciudad de La Habana se ve con gran detalle

esta situación en el proceso de deterioro de sus mismos edificios. Todo esto que el Sergio de *Memorias del subdesarrollo* relacionaba anecdóticamente con el incendio del gran almacén “El Encanto”; -“desde que se quemó el Encanto, La Habana ya no es la misma”-, se hace presente en la crónica subjetiva de Diego, que de alguna manera reemplaza al intelectual aislado de Sergio. Treinta años después los recorridos de Diego con David por la ciudad hablan de la gran belleza de esta pero de su lamentable deterioro. Pero Diego ve siempre con gran amor la sensualidad y sexualidad, a pesar de su deterioro y de las formas de censura que operan en la administración cultural en la isla. Este es el bosque donde el lobo libre pensador y liberado sexualmente – Diego-, intenta seducir y tender una trampa al “hombre nuevo”, al ingenio revolucionario de las juventudes comunistas –David-. Pero quizá la relación más importante -hecha por el mismo David-, es la de la marginación que sufre Diego, por su rareza, su condición de homosexual, que el compara con la que sufre La Habana y Cuba por haber elegido también un destino diferente frente al resto del mundo. Sobre salen en Diego, pese a sus críticas frente a una revolución que reduce el papel del arte al de la propaganda y la información, su conocimiento y amor por las tradiciones de su país: la literatura de Lazema Lima, la música de Ernesto Lecuona, la arquitectura y portones de la ciudad, la santería y la devoción a Santa Bárbara y la virgen de Regla. Nuevamente como en *Memorias*, se destaca el papel del intelectual frente a la revolución, su dilema entre sus pensamientos y el servicio a la revolución. En 1963 el idilio sin compromisos entre la revolución y los intelectuales había llegado a su fin, Fidel Castro en una carta dirigida a estos decretaba: “Todo en la revolución, nada contra la revolución”. Diego hace parte de aquellos intelectuales que, como sus leídos Vargas Llosa, Severo Sarduy o Juan Goytisolo, han sido censurados por el gobierno revolucionario por sus pensamientos. Finalmente David entenderá las diferencias y tomará simbólicamente el lugar del otro cuando en la heladería Copelia, donde habían iniciado su relación, cambia los helados tomando para él el de Fresa e imita a Diego en su papel de conquistador homosexual.

Suite Habana

En 2003 Fernando Pérez realiza este documental, después de haberse dedicado al principio de su carrera a la realización de documentales, y luego -desde final de los años ochenta-, a la ficción. En sus dos películas anteriores: *Madagascar* (1994) y *La Vida es silvar* (1998), había ensayado ficciones muy poéticas de la ciudad de La Habana. Como su nombre lo indica Suite Habana invoca a la música para construir una película, se trata de una gran polifonía que recuerda las grandes “sinfonías de ciudad” que se realizaron a final del cine mudo y que por medio del montaje cinematográfico buscaban expresar la nueva experiencia de las metrópolis modernas como Manhattan, Berlín, Moscú o Niza: *Manhatta* (1921) del fotógrafo Paul Strand, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann, *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov o *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo. Tanto la de Ruttmann como la de Vertov ya estructuraban todo el material montado a través del hilo conductor de una jornada que se iniciaba con el amanecer y despertar de la ciudad y culminaba con el atardecer (*El hombre de la cámara*) o con la ciudad nocturna (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*). La película muestra una jornada de 24 horas en La Habana a través de documentar la vida cotidiana de 12 personajes, débilmente hilados entre ellos por sus nexos familiares o laborales. Se trata de hombres y mujeres, niños y ancianos, solitarios que trabajan y esperan el final del día para dedicarlo a lo que más desean y sueñan: bailar, tocar música o interpretar a otros y otras. Paradójicamente para la tradición locuaz de La Habana, de la que ya había dado cuenta Guillermo Cabrera Infante en su novela *Tres Tristes Tigres*, esta película no tiene casi diálogos, sino son el llamado a alguno de los personajes. Es una película de una estructura absolutamente musical compuesta por los fragmentos visuales y sonoros de la ciudad alrededor de estas doce voces silentes, y ordenados en una sucesión de ritmos que traducen el transcurrir de la vida cotidiana en la ciudad: el despertar de la ciudad, el trabajo, los coqueteos, preparación del almuerzo y el almuerzo, la despedida de alguien que sale para siempre, el regreso a casa, el alistarse para la noche, la noche con su música y bailes, la noche con el faro que es otro *leitmotiv* como la estatua de John Lennon al cuidado de un grupo de personas que se turnan para esto. Finalmente la imagen absolutamente nostálgica del idilio del mar con la ciudad mientras suena “Quiéreme mucho”. Un retrato del personaje que es La Habana en conjunto, una ciudad en espera constante y llena de recuerdos y sueños, una ciudad sin presente, sólo con pasado y esperanzas.

Rio y Sao Paulo

Pero esta no es la única película latinoamericana que recoge la tradición documental de las “Sinfonías de ciudad”, la habían antecedido *Sao Paulo, una sinfonía de metrópolis* (1929), y 30 años después, *Tire día* de Fernando Birri (1958-62) y *Rapsodia en Bogotá* de José María Arzuaga (1963). Brasil y Sao Paulo han sorprendido al continente con su precoz despertar a la modernidad, después de haberse realizado la Semana del arte Moderno en 1922, y los manifiestos Antropofagistas en esta ciudad. Quizá sea el Brasil, con el gran desarrollo urbanístico y arquitectónico de ciudades como Río de Janeiro, Sao Paulo o Brasilia, el país latinoamericano que más ha mostrado la apuesta desarrollista de gobernantes como Getulio Vargas desde 1980 hasta los años cincuenta, también mediante la promoción de su desarrollo cultural y artístico en la literatura, el teatro y las artes plásticas, de las que Sao Paulo sería su gran capital. Pero además también de su gran industria cinematográfica representada a veces en sueños utópicos de grandeza como el de la empresa de

Vera Cruz en los años cincuenta, o la gran explosión del revolucionario movimiento del *Cinema Novo* en los años sesenta. Pero sus mejores manifestaciones culturales y artísticas, tales como el mismo *Cinema Novo*, se encargaron siempre de mostrar el gran contraste entre los sueños y realizaciones del gran desarrollismo con la miseria y el atraso de los sectores nunca atendidos, como el abandono rural en el Sertao y el abandono urbano en las favelas de sus ciudades. La tradición modernistas en el cine tiene sus orígenes muy tempranos al final del período mudo, donde sorprenden siempre dos películas absolutamente vanguardistas como *Límites de Mario Peixoto* (1931) y la citada *Sao Paulo, una sinfonía de metrópolis* realizada por Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lustig, en 1929. Se trataba en esta última, de un experimento de 70 minutos que, a la manera de los de sus contemporáneos europeos de Walter Ruttmann, Dziga Vertov y Jean Vigo, buscaba expresar la experiencia metropolitana a través del montaje cinematográfico, mostrar la gran filiación entre estas dos experiencias absolutamente modernas. Sin embargo Sao Paulo apenas estaba iniciando el gran crecimiento que iba a tener durante los próximos años, sin duda la ciudad latinoamericana en el siglo XX, con un crecimiento más acelerado. Pero esta experiencia de la metrópoli como protagonista antes que como escenario de tantas historias, también fue llevada a cabo por ciertas novelas del *boom* latinoamericano, de las que ya se ha hablado; se ha popularizado hoy en el cine, y no solo en películas que hacen referencia a las ciudades latinoamericanas como *El Callejón de los milagros* o *Amores Perros*. Pero es nuevamente en la tradición brasileña de la modernidad, donde se encuentra una película que se destaca en su arriesgado tratamiento, al contar más de 20 vidas que se entrecruzan en un día de verano en Río de Janeiro. Se trata de la mencionada *Río 40 Grados* de Nelson Pereira Dos Santos. Aunque sea necesario insertarla en una tradición del cine brasileño con la ciudad, sobre todo con las favelas de estas, como en *Favela de mis amores* (1935) de Humberto Mauro y producción de Carmen Santos, donde por primera vez la cámara se introduce en estos barrios marginales de Río, y *Cinco veces favela* (1962), cinco episodios de cinco realizadores ya relacionados con el *Cinema Novo*: Carlos Dieges, León Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade, Marco Farias y Miguel Borges. A este lugar volverá permanentemente al cine brasileño hasta la reciente *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles.

Río 40 grados

Como la película soñada por Cesare Zavattini, en la que un hombre cualquiera sale a la calle y una cámara lo sigue sin otra intención que la de registrar sus acciones cotidianas, su tiempo y su vida reflejada en esas escasas horas; también la cámara de Helio Silva (fotógrafo de *Río 40 grados*) comienza a sobrevalorar el amanecer de un caluroso Río de Janeiro, a deambular por la miseria de sus favelas, a buscar un personaje entre todos aquellos que comienzan el día y que se entrecruzan haciendo que la cámara y la película se desvíen a cada minuto siguiendo a otros personajes: un viejo que intenta escapar de su casa, su mujer que lo alcanza, la hija que sale arreglada para bajar a la ciudad, un niño que va a vender maní, una madre enferma, su hijo, tres niños que discuten a donde ir a recoger dinero, el mercado, un hombre llamado Valdomiro, etc.. Mas tarde los personajes se multiplican en la medida en que otras zonas de la ciudad aparecen: el parque zoológico, las calles del centro, la playa de Copacavana, el aeropuerto, el cerro del Corcovado y el estadio del Maracana -que desde arriba parece como el gran óvalo central y epicentro del origen y orden del resto de la ciudad-. Al final la cámara regresa nuevamente a los límites de la ciudad, a las favelas en donde por la noche empieza la gran fiesta de zamba y de carnaval. En el momento en que van apareciendo los diferentes sectores de la ciudad aparecen también otras clases sociales, otros personajes, otras actividades: los niños que mendigan y venden en la ciudad, los turistas brasileños y extranjeros, la ociosa burguesía que chismosea en las playas, el diputado que llega a la capital con su corte de aduladores, una pareja de novios que trata de buscar ayuda en sus parientes, la multitudinaria afición del fútbol, los empresarios de los equipos, los jugadores y entrenadores, Foghiño el héroe del día, etc.. Cerca de cuarenta personajes se entrecruzan en esta ciudad y en este día -unos relacionados muy fuertemente y otros que apenas se aproximan en alguna esquina-, creando la gran coral protagonista de esta película. Todos ellos acompañados además por otros cientos y miles de personas que transitan la ciudad, que se asolean en sus playas, que acompañan a su equipo de fútbol o que participan de la emoción de la zamba. Como dice en los créditos de la película: "Nelson Pereira Dos Santos presenta a... San Sebastián de Río De Janeiro en... *Río 40 grados*", único protagonista de esta película.

El personaje zavattiniano se disuelve aquí, en un centenar, en un millar de personas, en una ciudad. Pero el espectador siempre demandará un hilo conductor que organice esta azarosa conjunción de personajes y situaciones que podría ser cualquiera de nuestras capitales. El arte se permite mostrar y reflejar el caos del mundo, su absurdo, su irracionalidad y sus ambigüedades, pero siempre bajo una mirada y una estructura ordenadora, de pronto compleja y sutil, pero no caótica, absurda o ambigua. Así, una vez encerrados en un gran espacio y en un solo día, estas diferentes secuencias deben conectarse de forma que se exprese a su vez la complejidad y el azar de esta realidad. En *Río 40 Grados*, la conexión entre todos estos personajes y situaciones empieza a darse a través del intercambio comercial: la preocupación inicial de los hombres, mujeres y niños que en sus favelas comienzan a preguntarse que harán para conseguirse los cruzeiros necesarios para sobrevivir; la atención dada a las apuestas por parte de los niños en la calle y de los hombres en el

resultado del partido de fútbol; los intereses y tensiones que se dan en el interior de las relaciones de amor; y los intereses puestos sobre personajes como el futbolista Foghiño o la reina de la escuela de zamba, convertidos en los héroes y títeres del día en esta ciudad. Al final el azar con sus invisibles hilos ordena, como en la "lotería de Babilonia" de Borges, quién deberá ganar y quién perder, quien vivirá y quien morirá. Las azarosas aventuras y recorridos que puede tener un billete o una moneda, era para Luis Buñuel el argumento de una película ideal que nunca tuvo la oportunidad de realizar. A través de este azar se revelarían las verdaderas leyes de nuestro mundo y del comportamiento de sus personajes. Para Pereira Dos Santos es también el dinero y las relaciones económicas las que de manera más clara explican la desigualdad, la explotación, y el aparente azar de nuestras ciudades tercermundistas. Es este el interés que mueve las diferentes situaciones y relaciona a los distintos personajes de *Río 40 Grados*. El motivo por el que se relacionan muchas de sus inconexas situaciones: un *gamin* le enseña a un niño a pedir implorando por su madre que esta enferma, la cámara los sigue y el niño va a pedir limosna a la pareja de el cadete y su novia embarazada, luego la cámara sigue con los novios y los niños salen de cuadro. Esta sensación de un azar ordenador esta presente en cada cambio de secuencia: en el mirador de el Corcovado un niño se trepa en el techo del teleférico para escapar del hombre que lo persigue, entonces pasamos por corte directo al interior de un avión que sobrevuela el Corcovado en ese mismo momento, en este avión va otro personaje: el diputado. Pero tal vez el clímax de estas situaciones que conecta el "azar" sea, por lo absurdo y la crueldad de esta misma ley, el momento en que se convocan en un solo instante el gol de Foghiño, decisivo para la victoria del equipo local, con la muerte accidental del muchacho que buscaba el dinero para llevarle a su madre enferma. Miles de hinchas cantan y celebran el gol mientras el muchacho muere en la calle, luego al ser entrevistado el fortuito héroe del día, Foghiño simplemente contesta: "tuve suerte". En la noche continúa la fiesta en las favelas, al ritmo de la música la reina de la escuela de zamba canta: "Yo soy la zamba", mientras el velorio del niño se realiza a pocos metros de ahí, casi en solitario. La cámara se eleva y abandona a cada uno de sus personajes para volver a la panorámica de la inmensa ciudad donde ahora centellean sus infinitas luces nocturnas. En *Río 40 Grados*, aunque distintas situaciones coincidan en un solo momento y hasta en un solo lugar, cada una de estas parece seguir su propio camino ignorando estas coincidencias que solo ve el espectador. Es el "azar" que hace que converjan y luego se bifurquen reflejando de manera más convincente la estructura múltiple y simultanea de todos estos hilos que se tejen en la red-ciudad.

Estación Central de Brasil

Esta película realizada por Walter Salles en 1998, narra un recorrido de desplazamiento a la inversa de los que nos viene mostrando el cine brasileiro y quizá el latinoamericano; en vez de realizarse este del campo a la ciudad, se muestra desde el corazón de la gran ciudad hacia las márgenes regionales. Lo interesante de esta primera parte de Estación Central para este tema, es la manera de mostrar el fenómeno de la gran ciudad latinoamericana a través del significado del concepto de número (polis) de habitantes, relaciones, viviendas, mensajes, etc., precisamente en la Estación Central de transportes y correos de Río. Pero este número, casi inmensurable, esta además complejizado por la dificultad del analfabetismo de tantos habitantes urbanos -la gran mayoría de proveniencia rural-, que tienen que recurrir a la protagonista para poder leer y escribir las cartas a sus seres queridos en otras regiones del país. Ella vive de escribir y supuestamente enviar cartas de una buena cantidad de inmigrantes, cartas donde a través de las palabras se evidencian las mentiras que quieren comunicar los remitentes a sus seres queridos o desconocidos. Pero ella también los engaña utilizar el poder que le da su oficio, el poder que tiene por ser la única que conoce la escritura, decidiendo ella misma sobre las necesidades de las comunicaciones de los demás, sin siquiera consultárselo. El número, la gran dimensión numérica de la ciudad es tan bien mostrado en su manera de encuadrar edificaciones, haciendo que la trama de las ventanas se vean como inmensos panales o a través del transito en la misma Estación Central. En ese inmenso número de rostros se destacan momentáneamente cada uno de los que se dirige a la protagonista para dictar sus cartas, dejando ver la manera como el individuo subsiste en la masa. Pero quizá la manera más dramática de expresarlo sea en el momento en que se muestra la soledad del niño llorando, en medio del transito interminable de la multitud de usuarios de la Estación Central. La lotería que ella realiza a su manera con las cartas y esperanzas de sus clientes, se convierte de pronto en azar también para ella, gracias a la densidad numérica que propician estas grandes ciudades. Pues ella nunca hubiese sospechado que terminaría haciendo un gran recorrido en busca del padre del niño que termina por quedar huérfano de la mujer de quien ella estuvo haciendo cartas para su padre. La transformación en ella a partir de esta gran *road movie* con niño -subgénero que recuerda a Wenders, Bogdanovich o Amelio-, es la de encontrar su lado humanista y hacer por la comunicación (recorrer miles de kilómetros en busca del padre de él) lo que se negaba a hacer al aprovecharse de la necesidad de sus engañados clientes. Esta película es un bello discurso sobre la comunicación y la incomunicación en el mundo moderno de las grandes ciudades del subdesarrollo.

Madame Sata

Esta película es realizada por Karim Ainouz en 2002 y producida por el mismo grupo comandado por Walter Salles, responsable de *Estación Central* y *Ciudad de Dios*. En Río y en 1932, en el barrio

de Tapa, antiguo barrio del centro convertido en sede de prostíbulos y malevaje, la vida del rudo travesti que encarna a Madama Sata. Nos muestra con esta estética de la sordidez, propia de las producciones de Walter Salles -fotografía sobre expuesta y reventada, encuadres en constante movimiento, montaje rápido y poco continuo, sonido sobre mezclado-, buena parte de la historia de la violenta transformación de esta ciudad durante los años de la primera administración desarrollista de Getulio Vargas, desde sus marginalidades y prohibiciones. Esto es, las implicaciones de las medidas de desarrollo progresista en la ciudad, donde siempre termina desplazándose los problemas no atendidos a zonas viejas de la ciudad: el gran contraste del desarrollismo en medio del subdesarrollo.

Ciudad de Dios

Como decíamos anteriormente, una de las zonas más desatendidas y contrastante con el desarrollismo promovido por ciertos gobernantes del Brasil, son las favelas y barrios marginales de sus grandes ciudades. *Ciudad de Dios* (2002) de Fernando Meirelles, retrata crudamente esta verdad escondida o estereotipada cuando se muestra. También sucede en Río en los años ochentas y en medio de sus barrios marginales y lumpen como el llamado "Ciudad de Dios". Un muchacho negro apodado Cohete cuenta la historia de esta marginalidad a través de la suya y los de su generación. Con una ágil narración que le debe tanto al mejor cine norteamericano -como el mantenido por Martín Scorsese-, como a la observación de la misma ciudad y la manera como en ella se entretienen, separan y reencuentran los hilos narrativos y las vidas de sus habitantes. Toda la película es un gran flashback que inicia desde el momento en que el protagonista debe tomar una fotografía tan rápido como se dispara un arma. A partir de este momento se devuelve a los años sesenta cuando aún niño, el protagonista narra la historia de sus contemporáneos Zee pequeño y Bené, niños que más tarde se adueñaron de la mafia de traficantes de drogas que dominan el barrio. La única opción de Cohete para huir de la miseria material y espiritual reinante, será la de la fotografía, con ella podrá contar y ser testigo de las duras batallas entre las distintas mafias que se han apoderado de estas zonas, y entre estas y la policía. Otra producción de Walter Salles con su habitual fotografía sobre expuesta y reventada, encuadres en constante movimiento, montaje rápido y poco continuo, sonido sobre mezclado, que es aprovechada para acompasar la velocidad de la narración oral que hace Cohete, compartiendo incluso las fantasías y deseos de sus personajes que terminan por confundirse con la realidad. Un ejemplo de ello es la historia del apartamento cede del negocio de la droga de Zee y Bené, y otra la manera como abandona el presente para recontar la historia y luego al final vuelve al mismo punto -decisivo- de la acción. Cohete, personaje autobiográfico del libro en el que se apoya la película, es uno entre miles que se salva y logra salir de este barrio y sus condiciones para mostrar esta historia, el resto son solo números, estadísticas de la violencia y la miseria donde se pierden verdaderos talentos humanos como Zee y Bene. Tanto en esta película, como en *Orfeo Negro* (1959) de Marcel Camus, *Orfeo* (1999) de Carlos Diegues o la serie *Hijos del carnaval*, pensamos inevitablemente en la memorable Los Olvidados, en la medio siglo antes sobrevive un testimonio parecido.

Buenos Aires

En el caso de Buenos Aires no vamos a seguir un orden cronológico de acuerdo al año de producción de las películas, sino al año en que estas recrean la historia de esta ciudad, desde el final de los años sesenta hasta la víspera de la gran crisis del 2002. Para reconstruir su tormentosa historia a través de un poco más de treinta años tomaremos Tango feroz: la leyenda de *Tanguito* (1993) de Marcelo Piñeyro; *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) de Fernando Solanas; *Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis; *La Historia Oficial* (1985) de Luis Puenzo; *Sur* (1988) de Fernando Solanas; *Pizza, Birra, Faso* (1998) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro; y *Nueve Reinas* (2000) de Fabián Bielinski. A través de ellas se puede conocer la historia de esta ciudad poco antes del golpe militar de 1976, durante la dictadura (1976-83) al interior de la ciudad y desde el exilio, tras el exilio la búsqueda de los desaparecidos y al final del milenio con sus formas de sobrevivir a lo que Fernando Solanas ha llamado el saqueo de la clase política. Una ciudad que en sus distintos momentos ha sido una verdadera capital de la producción cinematográfica y de cierta vanguardia en Latinoamérica: desde sus inicios en el mudo; el primer sonoro con realizadores auténticamente radicales como Lucas Demare y el negro Jesús A. Fereyra; durante los años de la tradición de la calidad de los -padre e hijo-, Leopoldo Torres -Ríos y Nilsson-; y ya llegando los sesenta la "nueva ola" de autores como Fernando Ayala, Manuel Antín, Lautaro Murúa y Leonardo Fabio; o las alternativas que buscan un compromiso social, como la escuela de cine de Santa Fe de Fernando Birri y el "tercer cine" de Octavio Getino y Fernando Solanas. Esta última época esta marcada definitivamente por su radicalismo político y militante. Pero toda ella afincada en una ciudad y sociedad con una gran tradición cosmopolita y de gran cultura urbana, sin embargo donde a través de un gran consumo de confort material y cultural, su reflexión se ha dado en gran medida hacia el interior de los individuos y familias, abandonando en buena parte el espacio público de las ciudades como tema cinematográfico. Esta preponderancia de una mirada más doméstica e intimista refleja también el hecho de que la población de Buenos Aires sea una de las más sicoanalizadas. La experiencia más notable en este tema poco tocado por el cine argentino del momento, son definitivamente *Tiré Dié* y *Los Inundados* que realiza Fernando Birri en la capital de la provincia de Santa Fe del litoral. Tendrá que esperarse que suceda la dura dictadura militar de 1976-83, para que aparezcan reflexiones en

retrospectiva sobre la vida de la ciudad durante el final de los años sesenta y durante la "guerra sucia", como se le llamó a la dictadura. Estas tratan de hacer recordar con sus imágenes un momento negro de la historia del país y su capital, que los mismos gobernantes se empeñaron en no dejar huellas, ni memoria. Este cine argentino, como el chileno, busca desde hace 25 años pelear contra el olvido impuesto por cierta oficialidad.

Tango feroz, la leyenda de tanguito

Tango feroz, la leyenda de tanguito (1993) de Marcelo Piñeyro, evoca una Buenos Aires donde salta a la vista un duro encuentro entre generaciones, en el momento en que la de los años sesenta no podía dejar de expresar sus nuevas creencias y gustos, tanto en lo político como en el arte, en este caso la música. Estos son los años en que una toma de conciencia política, la expresión de nuevos géneros musicales como el rock en español, la práctica de nuevas formas de vida, entre ellas el amor libre y las drogas, y la decisión de tomar una cámara de cine para dar testimonio de ese presente al futuro, se unen en una ciudad cargada de pasiones y represiones, de cambios y de nostalgias. Aunque Tanguito esta ubicado en medio de las protestas estudiantiles de jóvenes que exigen la libertad de sus compañeros reclusos en anteriores protestas, la revuelta de el es ante todo una revuelta musical y de forma de vida. Este joven marginal que quiere hacer sonar el tango a la manera del rock más estridente, se une entonces a una muchacha universitaria de origen burgués pero con ideas de izquierda. La escena en que se conocen Tanguito y ella, se da en medio de una revuelta callejera con la policía, y los dos terminan por esconderse en una terraza desde donde contemplan la ciudad mientras hacen el amor: la calle "arde" en pasiones políticas que, simbolizadas en la quema de una bandera, se asemejan a este primer encuentro cargado de sexo y pasión. Tras demostrar su talento musical, Tanguito se derrumba y terminan aprovechándose de el los comerciantes de la música joven que el repudia; y negándose a la manipulación comercial termina por perderse en la droga y la locura. Esta juventud extraviada que representa Tanguito, aunque sin la ideología política de muchos de sus contemporáneos, puede ser vista como una metáfora que Piñeyro hace de la juventud y la generación que se perderá entre exilios, desapariciones, silencios y olvidos a causa de la despiadada represión de la dictadura militar a los jóvenes.

Tangos, el exilio de Gardel

Tangos, el exilio de Gardel, realizada en París en 1985, es la primera parte de una trilogía que Fernando "Pino" Solanas dedica al exilio, el regreso y la reinstalación en su ciudad, su país y su cultura. *Las otras dos son Sur* (1988) y *El viaje* (1992). Tangos retrata la vida en París de un grupo de refugiados políticos argentinos tras el golpe militar de 1986, que se dedican a poner en escena y montar una gran obra que hable sobre el exilio, en género de tanguedia -tango, tragedia y comedia-. La presencia de la ciudad natal esta dada en su música, sus recuerdos, sus evocaciones a veces fotográficas y, definitivamente, por la recreación que este grupo de músicos, escritores y actores, busca hacer en su obra, de una Buenos Aires en París. En ellos sobre sale la nostalgia por su ciudad, su música y sus historias, uniéndose solidariamente a otros exiliados en esta misma ciudad como Gardel, Goyeneche, Troilo, Marechal y, aunque sin nombrarlo, el mismo Julio Cortazar. La belleza de esta película esta dada, además de la música de Astor Piazzola, la coreografía y la fotografía, por el hecho de estar mostrando todo el tiempo el proyecto de su misma realización inconclusa. Esta obra, que es también la película, es mostrada como una obra en construcción, como un proyecto poético, tal como lo muestra también -de manera más radical-, la antinovela *Rayuela* de Cortazar. En medio de la película Juan Dos explica a los posibles productores de la tanguedia, el proyecto poético de Juan Uno, que se ha quedado en Buenos Aires. Todo este no son más que páginas sueltas de apuntes, dibujos y fragmentos en cualquier orden. Se trata de un momento de epifanía de la misma película, tal como lo es el encuentro con algunos miembros del Club de la Serpiente en París con la cantidad de escritos sueltos del accidentado Morelli en su apartamento, este momento revela la estructura y proyecto de la misma novela de Cortazar y de la que quisiera realizar su personaje Oliveira. Julio Cortazar, incluye varias situaciones en su novela donde evidencia su misma estructura de obra inconclusa, abierta y de múltiples lecturas -en los proyectos de el Club de la Serpiente en París, en la novela de Morelli, en una cita a un túnel que excavaban unos obreros en Los Alpes desde los dos lados buscando unirse en el centro, o en el circo que proyectan Talita, Traveller y Oliveira en Buenos Aires. De la misma manera que la troupe de exiliados en París trabaja en su proyecto de la tanguedia, que nunca concluirá. La novela y la película exigen así un lector no pasivo, sino que aporte en la construcción de sentido de estas. Son los años de la propuesta de Umberto Eco hacia estructuras abiertas en las obra de arte y de la exigencia de un lector activo de Julio Cortazar.

Garaje Olimpo

En *Garaje Olimpo* (1999) de Marco Bechis volvemos a la Buenos Aires contemplada desde arriba, como en la escena de Tango Feroz, pero ahora sobre vigilada por el aparato policivo de la dictadura militar. Bechis insiste en las imágenes de sobre vuelos a Buenos Aires diurnos y nocturnos, sobre vuelos donde no se escucha el rumor de la ciudad sino que parece silenciada por la mirada vigilante. Estas imágenes se relacionan por corte directo con las escenas en que también son vigilados por medio de un circuito cerrado de televisión, cada uno de los jóvenes encerrados y torturados en el Garaje Olimpo. La protagonista encuentra que uno de sus torturadores es un vecino que la pretendía, este hecho hace que el la proteja en medio de esta situación. Por otro lado, su madre adoptiva la busca a través de todos los medios

hasta que la desaparecen. La puesta en escena, el montaje y la banda sonora insisten en una imagen de la ciudad a partir de capas: una ciudad subterránea, del Garaje Olimpo, los desaparecidos y las torturas; una ciudad en la superficie y en silencio, donde se mantiene su vida cotidiana ignorando lo que sucede en el subsuelo; y arriba, sobrevolada y tele vigilada, la mirada policiva que conoce y controla todo, donde parte de este control es la misma silenciosa desaparición de los ciudadanos. La película inicia y termina con un sobre vuelo de Buenos Aires y el mar, tomado desde un avión militar de carga que lleva decenas de detenidos para echarlos al mar.

La historia oficial

En *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, Alicia Marnet de Ibáñez es una profesora en una escuela de secundaria que debe enseñar la historia de su país para que los jóvenes puedan entender el presente, sin embargo ella misma tendrá que investigar en su propia vida y en su propio pasado para comprender la reciente historia de su país. La película sucede inmediatamente después de la dictadura y en ella se enfrentará el pasado desde los que escalaron posiciones y dinero como el marido de Alicia, hasta los que lo perdieron todo como los padres de su esposo o la madre de su misma hija adoptiva, cuando ella descubra que la hija que trajo su esposo en adopción es hija de una desaparecida que estaba embarazada. El guión propone volver a contar la historia de los desaparecidos y de las torturas, pero ya no haciéndola presente y visible a través del flashback y la puesta en escena cinematográficas, como en Garaje Olimpo o La noche de los Lápicos (1986) de Héctor Oliveira, sino a través de las narraciones de los recuerdos: el de su amiga que ha vuelto del exilio tras la tortura y el de la posible abuela de su hija, que le narra la vida de su hija antes de que desapareciera. Se trata de la memoria como un reconocimiento del pasado en contra de la imposición de la mentira de la historia oficial, que busca generar el olvido en toda la nación de todo lo sucedido en esos años: como las mentiras que termina siempre por dar su esposo. Al final Alicia entiende la importancia de las exigencias de las madres de la plaza de mayo, la de la verdad y la de la memoria, la de conocer la historia de sus hijos sea cual sea. El reconocimiento une los hilos rotos en el pasado de una ciudad sumida en el miedo, el silencio y el olvido. La maestría de Puenzo consistió aquí, en superar la inmediatez de una denuncia política para plantear un problema más universal: el de la necesidad de la memoria y la verdad para crear las relaciones necesarios con nuestro propio pasado y poder comprender y asumir el presente. La necesidad de crear relaciones para superar el subdesarrollo, tal como lo exponía Sergio en *Memorias del subdesarrollo*.

Sur

Sur (1988) de Fernando Solanas, cuenta en un lenguaje tan poético como el de *Tangos, el exilio de Gardel*, el regreso de un exiliado a la Argentina, a Buenos Aires y al mítico "sur". Inicia el reencuentro con su mujer, sus amigos y la música e ídolos musicales como Goyeneche, para encontrarse con el abandono que el también ha sufrido por parte de su ciudad y de estos. Busca los expedientes del abandonado proyecto Sur, un proyecto que conjuga una propuesta política -quizá la del abandonado peronismo del cual Solanas fue militante-, con una propuesta artística donde de nuevo aparecen el tango, el baile y el teatro. Esta es una propuesta, como la que venía realizando Solanas en *Tangos*, el exilio de Gardel, en donde la estética debe estar unida a la política. Sin embargo este visitante ya no encuentra la ciudad de su pasado, sólo los fantasmas de sus músicos queridos, los papeles del proyecto sur y su mujer que se ha unido a su mejor amigo, tras la larga espera de su regreso. Buenos Aires aparece ahora, tras la ensoñación y recreación que se había hecho de ella en el exilio, como una ciudad azul, solitaria e invadida por la niebla y la nostalgia. Vuelven a aparecer en Solanas las imágenes de la gran novela de Cortazar, donde tras el regreso de Oliveira al "lado de acá" encuentra también otra Buenos Aires donde los proyectos como el circo, con Traveller y Talita, se han convertida en una empresa de supervivencia en el manicomio.

Pizza, birra, faso

En *Pizza, birra y faso* (1998), Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, nos cuentan la historia de una Buenos Aires que sobrevive en el día a día, a través de los encuentros de cuatro amigos marginales en las noches en el obelisco central de esta ciudad, alrededor de un quiosco donde comen pizza, toman cerveza (birra) y fuman (fasso). La película con una factura bastante desenfadada proveniente quizá de su propuesta independiente en la que busca asimilar la velocidad y el azar del día a día de la vida cotidiana de la gente que vive en la calle en estas ciudad, se relaciona por su forma y tema con otras películas del continente como *Rodrigo D. no futuro* (1990) y *La Vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *Ratas, ratones y rateros* (1999) de Sebastián Cordero, *24 wats* de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (2001), *Taxi para tres* (2001) de Orlando Lübert, *El bonaerense* (2002) de Pablo Traperó, *Días de Santiago en Lima* (2004) de J. Méndez o la misma Ciudad de Dios, al retratar también la vida de jóvenes en las márgenes y el centro de Medellín, Quito, Montevideo, Santiago de Chile, la provincia de Buenos Aires, Lima o Río de Janeiro. Estos jóvenes porteños planean en el centro de la ciudad como procurarse las salidas únicas a un presente, mediante el engaño, el robo y el oportunismo.

Nueve reinas

Mientras en *Nueve reinas* (2000) de Fabián Bielinski nos encontramos con dos estafadores mucho más brillantes y sofisticados que sólo terminarán estafados por la misma banca. Como si Bielinski anunciara en esta película, basada en un guión ganador de concursos desde 1998, la gran estafa y crisis del

gobierno y ciertos grupos financieros a todo el pueblo argentino. La película es enteramente filmada en las calles de Buenos Aires, donde en un momento uno de ellos le enseña al otro como a la luz del día en una esquina se pude ver con detenimiento la cantidad de robos, hurtos, estafas, asaltos, raponazos, etc, etc. Más tarde el magnifico guión no dejará de dar sorpresas hasta el final, cuando los mismos estafadores locales sean tumbados por un extranjero y cuando el cheque dado por este no pueda ser cobrado por que la junta directiva de ese banco se ha largado con el dinero. Adivinación o metáfora de una nación que ya veía venir la crisis tras los robos continuados de los diferentes gobiernos, de la banca y de las trampas del neo liberalismo a la población general. Un saqueo, que tal como lo expone Fernando Solanas en su reciente documental *Memoria del saqueo* (2004), no es nada reciente sino mas bien la continuación de la guerra sucia. Pero un nuevo giro argumental al final de la película desvirtúa truculentamente la historia que se ha venido narrando.

Volviendo hoy al continente

Resumiendo, hemos visto a través de varias obras cinematográficas latinoamericanas dedicadas a mostrar la condición de sus grandes ciudades como México D.F., La Habana, Río de Janeiro o Buenos Aires –aunque podríamos haber incluido otras como Sao Paolo, Santiago de Chile, Montevideo, Lima, Bogotá, Cali, Medellín, Caracas, Puebla o Monterrey-, como el tratamiento de la misma ciudad a transformado sus estructuras narrativas. La ciudad a portado sus propias condiciones de multiplicidad, velocidad, densidad, diversidad, simultaneidad y azar, para crear la necesidad de narraciones vertiginosas; narraciones que incluyan relatos paralelos y contrastantes; narraciones unidas por temas, contrastes o circunstancias sumamente azarosos, relatos donde alternan la voz de distintos tipos de narradores; distintas fuentes de imágenes que incluyen lo documental; diferentes puntos de vista a los que se suman los de los narradores y quizá el del autor; inmensas polifonías corales integradas débilmente en una unidad temporal o espacial; o integradas por los mismos medios de comunicación; estructuras abiertas e inconclusas que requieren de epifanías que revelen sus mismos propósitos y estructuras. De la misma manera que se hubiesen podido tratar otras ciudades, se hubiesen podido también estudiar otras películas que es importante mencionar. Documentales como *Tire die* de Fernando Birri (1958-62), *Oiga*, vea de Luís Ospina y Carlos Mayolo (1971), *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1967-72), o *En el hoyo* de Juan Carlos Rulfo (2006). Películas argumentales impregnadas por la manera como los medios vuelven a tejer la ciudad fragmentada, como *Caídos del cielo* (1990) y *Tinta Roja* (2000) de Francisco Lombardi o *Crónicas* (2004) de Sebastián Cordero. Historias que en su colectividad convierten la ciudad en protagonista, como la Montevideo de *25 Watts* (2001) y *Wisky* (2004) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. Películas que reflejan la importancia de las nuevas tecnologías como el video en los nuevos relatos urbanos, como *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra o *Días de Santiago en Lima* de J. Méndez (2004). Y otras tantas más por las que el cine latinoamericano esta llamando la atención sobre el fenómeno de sus ciudades.

Referencias:

"Memorias cinematográficas de Bogotá" en el libro: *Conversaciones con Bogotá, 1945-2005*. Sello Editorial Longa de Propiedad Raiz de Bogotá, 2005, Bogotá.
DURÁN, Mauricio. "El cinema novo y la violencia poética latinoamericana" en el libro: *Movimientos y Renovación en el cine*. Editorial Universidad Central y Grupo movimiento, 2005, Bogotá.
DURÁN, Mauricio. "¿Un cine bogotano?" en la revista *Cuadernos de Cine Colombiano* # 01, de la Cinemateca Distrital. 2003
HENNEBELLE, Guy y GUMUCIO-DAGRON, Alfonso. *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier, 1981, Paris.
KING, John. *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo editores, 1994, Bogotá.
MONSIVAÏS, Carlos. *Aires de Familia, cultura y sociedad en Latinoamérica*. Anagrama, 2000. Barcelona.
PARINAGUÁ, Paulo Antonio. "América Latina busca su imagen". En *Historia general del cine* (Volumen X). Coordinado por HEREDERO, Carlos y TORREIRO, Casimiro. Cátedra, 1996, Madrid.
PARINAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine documental en América latina*. Cátedra, 2003, Madrid.
ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI editores, 1976, Buenos Aires.
RUFFINELLI, Jorge. "Los bárbaros sofisticados, continuidades y rupturas". En *Construyendo el cine (latinoamericano)*. Editado por TOLEDO, Teresa. Festival internacional de cine de San Sebastián, 2002, San Sebastián.

Mauricio Durán Castro

Coordinador Énfasis de Expresión Audiovisual, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.