

Mobilidade humana e circularidade de ideia

Diálogos entre a América Latina e a Europa

editado por Luis Fernando Beneduzi e Maria Cristina Dadalto

Cidades brancas?

Fronteras urbanas en clave transatlántica

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This article borrows from reflections by Joseph Roth, Walter Benjamin, Sigfried Kracauer and Claudio Guillén, about the concept of “white city”. It is linked to border and centrality and shows that the “white city” is unfocused and peripheral, invaded and rebellious, model (dream or project) and hell (nightmare or chaos). The concept is applied to the examination of four “white” cities in connection with significant sequences of four films by Luis Buñuel, Bruno Stagnaro and Israel Adrián Caetano, Alain Tanner and Alejandro González Iñárritu.

Sumario 1 Cidades brancas? – 2 Weissen Städte: ciudades blancas. – 3 Tres filmes. – 4 Descolonizar Europa. Fantasmas.

Keywords White Cities. Urban Literature. Cinema. Superdiversity. Borders.

1 Cidades brancas?

Mi reflexión arranca de una observación: la difusión de la expresión ‘cidade branca’ para referirse a Lisboa y crear una ‘marca’ de ciudad a partir del film de Alain Tanner, *Dans la ville blanche*. Este fenómeno se puede detectar en otras ciudades relativamente periféricas. Para sustentar mi tesis quiero examinar cuatro ciudades ‘blancas’ a partir de secuencias significativas de films que las representan: *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, *Pizza, birra, faso* (1998) de Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, *Dans la ville blanche* (1983) de Alain Tanner y *Biutiful* (2010) de Alejandro González Iñárritu. Estos filmes se analizan desde una perspectiva transatlántica, transnacional, en un arco diacrónico, y con un énfasis sincrónico en la realidad de las Américas y de la Península Ibérica.

Pero procedamos por orden y antes de nada definamos qué es una ciudad blanca. La idea para esta cadena de asociaciones la provocó el título de un muy conocido filme de Alain Tanner que ha tenido un gran impacto en clave lisboeta. Lisboa es conocida como ‘a cidade branca’ a causa del título de un film de Alain Tanner. En *Dans la ville blanche* (1983) de Alain Tanner el blanco no se refiere al color supuestamente más característico

Diaspore 7

DOI 10.14277/6969-122-5/DSP-7-10

ISBN [ebook] 978-88-6969-122-5 | ISBN [print] 978-88-6969-123-2 | © 2017

de la ciudad sino a la sensación de exilio y distancia con la que percibe el espacio urbano, la ciudad de Lisboa, el marinero protagonista de la película. Paul (Bruno Ganz) es un marinero suizo que llega a Lisboa, donde él decide quedarse un tiempo. Se instala en una habitación con vistas al paseo marítimo, y durante los días se dedica a filmar breves películas sobre la ciudad con su máquina de super-8, que luego envía a su mujer, junto con las cartas que le escribes. Conoce a Rosa (Teresa Madruga), una camarera con la que vive una intensa relación. En la película Alain Tanner reflexiona sobre la soledad y la inconstancia. Nos encontramos también con una concepción del tiempo y del espacio un tanto diversas que nos viene indicado desde el momento cuando se conocen. Como ha indicado Fernando Rosa Dias en el film se presenta Lisboa como un lugar heterotópico, «*não há um continuum* lógica da montagem sequencial concatenando fragmentos adequados às características da cidade de Lisboa. Tanner filmará sempre Lisboa entre o trecho e o conjunto, entre estar dentro e a percorrê-la como que num labirinto, ou a estendê-la numa panorâmica de exteriorização» (Dias 2015, 190-1). El giro de las agujas del reloj colgado de la pared del bar-pensión donde trabaja Rosa se produce en sentido inverso. Como indica Paul sorprendido: «votre montre la marche à l'envers». Pero la escena que explica el sentido de la 'ciudad blanca' no se refiere en absoluto a la luz de Lisboa sino a la situación de depresión en que se encuentra:

Tuve un sueño. Soñé que había dejado el barco, que había ido a la ciudad, que había alquilado una habitación de hotel, sin saber por qué, y que había estado allí, inmóvil, esperando. Soñé que la ciudad era blanca, la habitación era blanca, y también que la soledad es blanca y que el silencio es blanco. Estoy cansado. Me gustaría poder hablar de cualquier cosa.

De aquí se deduce que la ciudad de Lisboa es presentada como lugar de soledad, silencio, depresión, cansancio. Estas palabras del personaje llegan durante un largo plano-secuencia que tiene una gran fuerza metafórica gracias a una cortina movida por el viento. Se concentra el viento como expresión del tiempo y la espera de Paul en esa ciudad. Una declaración de Alain Tanner aclara algo sobre los sentidos de la película: «*cherchant à déstabiliser le temps et l'espace, cherchant à se perdre, [en devenant] cet être qui n'est plus que l'observation du monde, mais sans raison apparente, sans but apparent, c'est le temps qui passe, devant soi*» (Tanner 2006, s.p.). La ciudad de Lisboa se parece menos a un lugar físico. Representa una serie de estados de ánimo. A medida que avanza la película Paul se aleja cada vez más de un mundo normal y se adentra en la marginalidad, transitando por la frontera.

2 Weissen Städte: ciudades blancas

Hemos visto que la película de Alain Tanner presenta la asociación entre ‘ville blanche’ y una ciudad, Lisboa. Pero también existe una atracción por las ciudades blancas en textos alemanes del período de entreguerras. Joseph Roth en su libro *Die weißen Städte* (1925) agrupa artículos dedicados a ciudades de la Provenza, en el sur de Francia. Joseph Roth era un autor alemán, de la Alemania profunda, nacido en Galitzia y que vivió una ‘fuga sin fin’ a causa de la derrota del imperio austrohúngaro al final de la Gran Guerra. Viajó al sol de la Provenza como también hicieron Walter Benjamin y Sigfried Kracauer. Roth escribe desde la pasión del que descubre un mundo soñado en la infancia. El viaje tuvo para él un sentido de liberación: a los treinta años descubrió los ‘pueblos blancos’ de la Provenza, que habían soñado durante una infancia gris en países menos soleados. La atracción por el lugar surgía de una atracción casi goethiana por la luz y al mismo tiempo se sentía lejos de una germanidad opresiva. El sentido fundamental era el de liberación: «gané la libertad de caminar, entre damas y caballeros, entre los músicos callejeros y mendigos, con las manos en los bolsillos del pantalón, prenda de vestuario fijada sombrero y un paraguas roto en la mano» (Roth 1987, 14). Despunta aquí una primera acepción de ‘ciudad blanca’, en contraste con el gris de las ciudades del norte de Europa. Ciudades soleadas, llenas de luz y alegría. Las ciudades blancas le sirven como sitios desde los que reflexionar sobre una vida perdida hecha de infancias truncadas, ilusiones frustradas, promesas incumplidas en las ciudades grises de los países de niebla. Joseph Roth insiste también en el carácter imposible objetivo de su periodismo y la presencia de un subjetivismo visceral. Como explica en las palabras de introducción:

A partir del momento en que he visitado países enemigos ya no hay ninguno en el que me sienta extranjero. Ya no voy al ‘extranjero’. Es un concepto este que parece llegar del tiempo de las carrozas! Como máximo, voy a lo ‘nuevo’. Y me doy cuenta de haberlo ya intuido. Y no puedo ‘contarlo’. Solo puedo contar lo que me ha sucedido a mí y cómo lo he vivido. (Roth 1987, 14)

El libro cuenta impresiones, paisajes, personas. Después de visitar la ciudad de Aviñón Roth escribe unas palabras que nos acercan al concepto de multiculturalidad o, mejor de superdiversidad:¹

1 Como Vertovec explica en su artículo sobre la ‘super-diversidad’, los migrantes no pueden ser fácilmente agrupados en diásporas perfectamente delimitadas porque la realidad de la dinámica cultural es mucho más compleja que lo que se prevé en los modelos simplistas del multiculturalismo, que erróneamente atribuyen homogeneidad y estaticidad cultural para grupos de personas de determinadas partes del mundo (Vertovec 2007, 1024).

¿Tendrá el mundo alguna vez el aspecto de Aviñón? ¡Qué ridículo es el temor de las naciones, incluso de las naciones con convicciones europeas, a que este o aquel 'rasgo diferencial' se pierda y a que la humanidad multicolor se convierta en una gris papilla! ¡A más mezcla, más rasgos diferenciales! No viviré ese bello mundo en que cada individuo representará el todo, pero ya percibo el futuro cuando me siento en la Plaza del Reloj y veo brillar todas las razas de la tierra en el rostro de un policía, un mendigo, un camarero. Es el grado supremo de la 'humanidad'. Y la 'humanidad' es la cultura de Provenza, cuyo gran poeta Mistral respondió asombrado a la pregunta de un erudito deseoso de saber qué razas vivían en esa parte del país: ¿Razas? ¡Pero si hay un solo sol! (Roth 1987, 64-5)

En esta segunda acepción, la ciudad blanca es además de la ciudad solar, de la luz, el espacio de la convivencia sin tensiones entre razas diversas, el espacio del *melting pot*.

El encuentro del escritor alemán con estos lugares del sur de Francia fue iluminador. Para él y otros escritores coetáneos fueron visitas sensuales y seductoras, iluminadas por el sol y sublimes; como oportunidad para alejarse de realidades tristes y sórdidas, escuálidas y sádicas. Aunque la experiencia de la Gran Guerra extiende un velo de melancolía y desencanto sobre estas páginas, en ellas se nos ofrece una visión utópica del futuro de Europa. Viajando hacia atrás en el tiempo, remontándose a los días de esplendor de estas ciudades, Roth encontró la inspiración para imaginar una convivencia integradora y pacífica entre los pueblos, las creencias y las personas:

He reencontrado las ciudades blancas tal como eran en mis sueños. Solo el que reencuentra sus sueños de la infancia, se convierte de nuevo en un niño. Era más de lo que me atreví a esperar. Porque de hecho mi infancia ya está irremediamente alejada de mí, separada por un incendio de dimensiones mundiales, un mundo en llamas. Mi infancia no fue más que un sueño. Fue borrado de mi vida; años que no habían simplemente desaparecido, sino que estaban muertos y enterrados. (Roth 1987, 14)

Unas palabras de Gilloch nos sirven para completar la definición de estas ciudades blancas: «the white cities are home to 'sunshine and noir'. 'Sunshine and noir': such a combination manifests itself in different ways: it involves the juxtaposition of opposites and contradictions, each serving to highlight and accentuate the other» (2010, 83). La suma de las reflexiones anteriores nos permite afirmar en un modo más general que las ciudades se caracterizan por la yuxtaposición de capas de la historia y el origen étnico, por lo tanto alentando las colisiones del tiempo y el espacio, y te-

niendo en cuenta el fenómeno de la hibridación y la mezcla dinámica de los discursos. Una ciudad es un lugar con muchas capas, que pueden leerse en términos de fronteras. Este enfoque ayuda a redefinir el concepto de frontera en sí. Una frontera es una franja de territorio situado entre las fronteras internacionales.

La frontera es, pues, de doble sentido: es física y simbólica, se relaciona con el espacio y con la identidad. El concepto más común de una frontera es una línea de puntos en un mapa, que separa dos estados soberanos o regiones. Pero las fronteras también juegan un papel crucial en la percepción simultánea de la identidad social y política, y de la alteridad. En la literatura argentina del siglo XIX, el espacio pampas era una separación mítica entre civilización y barbarie. En este espacio, se produjo un marcado contraste entre los gauchos y los habitantes nativos, que puede ser percibida como una oposición ontológica entre las ciudades y el desierto.

En las páginas siguientes quiero discutir varios ejemplos que ejemplifican la existencia de fronteras en zonas urbanas. Son zonas urbanas pertenecientes a ciudades que comparten el sentido de 'ciudad blanca' discutido más arriba. Están más cerca de la percepción y definición del espacio urbano en términos de una serie de oposiciones: centro-periferia, rural-urbano, alto-bajo, riqueza-pobreza. Nos serán útil para analizar las diversas situaciones el concepto de frontera desde la perspectiva de su sentido físico y espacial, simbólico e identitario.

3 Tres filmes

En enero de 1950 Luis Buñuel escribió a su amigo José Rubia Barcia sobre el nuevo proyecto de película en la que estaba trabajando. Este proyecto lo consideraba fundamental para el futuro de su carrera como director de cine (y de su destino personal) en México, a donde había llegado desde Hollywood en 1947. La nueva película, decía, será «una mezcla de *Tierra sin pan* y *L'Age d'Or*, pero con el añadido de elementos de los últimos quince años» (Sánchez Vidal 2004, 34).

Para realizar esta película Buñuel realizó una investigación para conocer las entrañas de México D.F. llegando a estudiar los archivos de un reformatorio. Rodó *Los olvidados* (1950), como un retrato terrible de la ciudad en sus aspectos más penosos y atroces. La primera proyección de la película en México - cuenta Agustín Sánchez Vidal en la biografía del director - provocó reacciones violentas, y la expulsión de Buñuel fue exigida por muchos: desde los periódicos, sindicatos, asociaciones (Buñuel 1991, 212). Las proyecciones se interrumpieron después de solo cuatro días, y hubo incluso intentos de agresión física contra el director (Sánchez Vidal 1991, 175). La voz en *off* de la secuencia inicial - que fue impuesta por los productores para evitar las iras del público mexica-

no – presenta un nivel de generalización que parece buscar una conexión con estas películas. De ahí la alusión al problema de los niños abandonados en las grandes ciudades (Nueva York, París, Londres) para después acercar la cámara a la capital de México en un barrido panóptico.

Los olvidados puede ser leída de tres modos diversos y complementarios (Bou 2009). La primera lectura es la que hicieron los nacionalistas mexicanos enojados con Buñuel, que sólo leyeron el nivel más superficial de la denuncia de una realidad desagradable. Una segunda posibilidad es la lectura social, acusándola de película burguesa, como hicieron los comunistas franceses. Hay, por último, una tercera posibilidad, que tiene en cuenta los otros dos, interpretarla en clave surrealista (Gutiérrez-Albilla 2007). La película, de hecho, está dispuesta en dos niveles, el ‘realista’ y el ‘subliminal’, cada uno de los cuales opera de modo independiente. Esto nos permite poner el énfasis en dos aspectos: la denuncia y la visión surrealista. Pero lo que es verdaderamente notable en la película es la capacidad de Buñuel en mezclar estos dos aspectos. El mundo subterráneo subliminal es evidente en las diferentes situaciones edípicas, y también en la repetición de movimientos tales como las armas que golpean sus cuerpos al ritmo obsesivo de la música.

El aspecto de *cidade branca* se pone de manifiesto en el tratamiento que hace Buñuel de la ciudad y en la importancia que tiene el contraste entre el centro y el margen. Este aspecto está hábilmente elaborado en una secuencia de *Los olvidados* que está rodada con una estética del cine mudo y con ecos muy evidentes de una famosa secuencia de *M* de Fritz Lang. A través de un fundido presenta las luces de la ciudad en la noche. Con cámara fija presenta a Pedro que está mirando los objetos que se exhiben en un escaparate. La perspectiva – la focalización – es desde el interior del escaparate. La banda sonora es una musiquilla inocente. El espectador ve como un hombre elegante se acerca a Pedro, se quita los guantes blancos y le habla. Pedro no le presta mucha atención. El hombre insiste, con la mano le gira la cara – obligándolo a mirarlo – le muestra dinero y le pide que lo acompañe. Pedro duda y decide seguirle. El hombre llama a un taxi. De pronto, aparece un policía. El niño, que sabía que la policía lo está buscando por el robo de un cuchillo, se va corriendo. El hombre se va. La secuencia concluye con el policía que pide a los transeúntes que circulen. El hombre viejo y poderoso intenta aprovecharse del muchacho joven y miserable, poniendo precio, sustituyendo las ‘joyas’ por el cuerpo de Pedro.

Otra secuencia destacable es la final, que también es de gran impacto. Vemos cómo un hombre lleva el cadáver de Pedro, que ha sido asesinado por Jaibo, a lomos de un burrito y lo lanza en un vertedero. Es la marginalidad del cementerio (lugar heterotópico para Foucault) dramatizada por el hecho de tratarse de un basurero. Esta ciudad ‘blanca’ de Buñuel es lugar de mezclas y fronteras, heretoropías y espacios cotidianos.

Pizza, Birra y Faso (1997) dirigida por los argentinos Adrián Caetano y Bruno Stagnaro es un film «que expresó el conflicto entre el mundo callejero y las instituciones ciudadanas» (León, Christian 2005, 41). Considerado como «una película emblema del Nuevo Cine Argentino» (Canedo 2009) es un referente ineludible del cine latinoamericano de los años Noventa la cual también se ha considerado como representación de una «estética de la miseria», el tener una visión ‘miserabilista’ o el practicar la ‘porno-miseria’. Según Silvia Díaz, a diferencia del cine de los años sesenta que se focalizaba en personajes que se autoexcluían de la sociedad, «en señal de descontento, el cine independiente de la década del 90 expone una ‘estética de la miseria’ y propone un nuevo tipo de marginalidad, más cruda e implacable, con desplazamientos y exclusiones propios de la Argentina actual, que conllevan la necesidad de idear nuevos modos de resistencia» (Díaz 2005, 117).

La película cuenta la historia de un joven, el Cordobés, que vive en una casa ocupada con un grupo de amigos (Frula, Megabom y Pablo), que vive en una situación difícil y se ve obligado a robar para obtener algún dinero con el que sobrevivir. Su novia Sandra está embarazada y le ha prometido conseguir un trabajo y dejar de robar. El título viene definido por una frase que los personajes repiten: «mientras no falten la pizza, cerveza y cigarrillos, todo es soportable». El final de la película es dramático porque el ‘Córdoba’ muere en un tiroteo, como resultado de un intento de atraco a una discoteca. En opinión de Ana Amado un elemento destacable del film es «un realismo inédito basado en la representación de la violencia lumpen, su declive material y desamparo social» (Amado 2009, 222). El espacio urbano tiene un protagonismo nada despreciable. Este espacio urbano no es presentado de modo aséptico sino que existe una opinión por parte de los directores sustanciado por el contraste entre la villa miseria de Retiro situada junto a lujosos edificios, el vertedero cerca del Río de la Plata a la altura de la Autopista Panamericana o el mismo río cerca del Aeroparque, la pizzería a dónde acuden los jóvenes en oposición al restaurante en el que entran a robar, o bien la zona de Retiro y sus puestos de comida rápida en clara discordancia con los anuncios luminosos de Libertador y Callao. Josefina Ludmer se ha referido en términos contundentes a esta particularidad de las grandes urbes latinoamericanas: «Territorios de extrañeza, miedo y vértigo, con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas» (Ludmer 2004, 104). Se relaciona con la aparición de «una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia» (103). La ciudad ya no es el espacio de la civilización soñado por la Modernidad, sino que ha regresado a la barbarie. Los habitantes de la misma se organizan en ‘islas urbanas’. Las islas son lugares con «reglas, leyes y sujetos específicos», una suerte de ‘afuera de la sociedad’ pero que en realidad está dentro de ella, lo que permite a estos habitantes de la isla estar fuera de lo social y al mismo tiempo dentro del espacio socio-cultural

común que es la ciudad. Dentro de esta isla, las reglas son diferentes y los habitantes se asocian según los rasgos de sus cuerpos: «un fondo ‘natural como la sangre, el sexo, la edad, las enfermedades o la muerte [...]’. Los iguala por algo que todos tenemos en tanto animales humanos, por algo que está fuera de la sociedad, la historia, la política» (Ludmer 2004, 106). La isla urbana es un concepto del territorio dentro de la ciudad que subraya las dificultades en la (des)identificación o relación alternativa entre grupos de habitantes, que abren una lectura alternativa del relato de la ciudad. Es una ciudad despojada de tradiciones y sin referencias culturales fuertes con el pasado, en la que sus habitantes obtienen su sentido de identidad a partir del rechazo provocado por determinados elementos (raza, clase, lengua,² etc.) que los expulsan fuera de la seguridad de un territorio.

En esta película hay también dos secuencias destacables. En la primera, de ecos buñuelianos, la banda atraca a un cantante sin piernas que se arrastra en un carrito en la noche porteña. En la segunda secuencia, inmediatamente después de esta acción violenta y sin sentido, la banda se refugia en lo alto de unos de los símbolos de la nación argentina y de la ciudad de Buenos Aires, que es reducido a punto de observación de la ciudad y lugar para discusión sindical de los malhechores. El obelisco fue construido en 1936 con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad. Se encuentra en la Plaza de la República, en la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de Julio. En estas dos secuencias notamos un modo especial que tiene la película de presentar el contraste entre la periferia y el centro. Los escenarios habituales de la banda son descampados adonde el taxista cómplice lleva a los desprevenidos viajeros para ser robados. Reconocemos una dicotomía espacial entre periferia y centro que resulta cuestionada por la representación de los espacios: en el mismo centro detectamos situaciones marginales, modificando la noción de frontera como un ejemplo claro de la opinión de Balibar citada más arriba. En *Pizza, birra, faso* se plantea una dialéctica según la cual la propia marginalidad pasa a ocupar una centralidad. A su vez, a causa de la nocturnidad y del vacío físico de un espacio lleno de valor simbólico, lugar de la memoria como pocos en la ciudad de Buenos Aires, adquiere una marginalidad que se construye a partir de la oposición entre el día-centro y la noche-margen.

La condición de ciudad ‘blanca’ se percibe en su carácter doble, desfocalizada y periférica, en la que se producen invasiones de *aliens* (en el

2 Según Verardi: «El discurso de los jóvenes, una jerga propia que mezcla palabras del lunfardo con insultos y modismos adolescentes (que aparece en primer término en el título del filme), es otro de los factores que permite pensar la tensión adentro-afuera en relación al conjunto más amplio de la sociedad. El lenguaje los vincula y unifica entre sí, a la vez que los separa de los Otros, que son, entre otras cosas, los que hablan de manera ‘diferente’» (Verardi 2009, s.p.).

sentido de forastero o extranjero). No admitido en un orden, que deciden romper mediante la invasión de un lugar casi sacro mediante un acto de rebelión. Es una ciudad modelo (sueño o proyecto) que parece reflejar la propuesta de un gran documentalista como Haskel Wexler, quien en *The Living City* (1953) (*The Living City*) presentó una visión crítica y alternativa de los problemas de las grandes urbes norteamericanas. Puede ser leída como una apología para explicar el fenómeno de la fuga de blancos del centro de las ciudades, explicando los problemas de los barrios del centro en las ciudades de los Estados Unidos y con una visión claramente positiva de la expansión suburbana. La película enfatiza la solución de los complejos de vivienda pública (los denostados *Housing Projects*), edificios de gran altura que en aquel momento se veían como una solución para los problemas de los pobres en las grandes ciudades. Pronto se iban a convertir en infierno (pesadilla o caos).

Verardi ha afirmado que la secuencia de la toma del Obelisco presenta una importante afinidad entre exterior (reglamentado) e interior (invisible y simbólico):

El interior de uno de los principales monumentos de la ciudad, al que se sitúa como su centro, revela la misma sordidez que el afuera: un cartón de vino, recortes de diario pegados en las paredes, suciedad. Es como si el símbolo de la ciudad expresara, acorde con ella, su misma dicotomía: un costado luminoso, atractivo a los ojos, y un costado oscuro, miserable. (Verardi 2009, s.p.)

Sandra, la compañera del Cordobés decide no saltar la reja y se separa de ellos. La cámara enfoca a Sandra hablando con el Cordobés a través de la reja, plano que enfatiza el aspecto carcelario del monumento e incluso de la situación de los protagonistas. Prefigura también la detención que se producirá poco después. La secuencia rodada dentro del Obelisco, está caracterizada por el uso de la cámara a mano, recurso que sirve para provocar un efecto de filmación documental, de inestabilidad, como si se tratara de una secuencia bélica o de un reportaje televisivo filmado en directo. Dentro del Obelisco encuentran lo mismo que se puede encontrar afuera de él. El contraste entre luz de la ciudad iluminada y la oscuridad del recinto parece evocar el que existe entre la centralidad y la marginalidad de los muchachos de la situación.

La película *Biutiful* (2009) que Alejandro González Iñárritu realizó en Barcelona tuvo una recepción controvertida. Curiosamente, despertó algunas comparaciones con la película (o *infomercial*) de Woody Allen, *Vicky Cristina Barcelona* (y en algunos casos con *Los olvidados* de Buñuel). Lola Clemente apuntó:

La Ciudad Condal de *Biutiful* se sitúa en las antípodas de la Barcelona de publlirreportaje que filmó Woody Allen en *Vicky Cristina Barcelo-na* (2008), sede de la cultura y de la modernidad a la vez que escenario exótico donde las turistas de la alta burguesía podían enamorarse de latinos glamourosos (casualmente, Javier Bardem). Iñárritu dinamita esa Barcelona de folleto de Gaudí haciendo trasegar a su protagonista por calles mucho más humildes, repletas de suciedad y de edificios ruinosos que contienen viviendas insalubres en las que se hacinan los inmigrantes sin papeles. (Clemente Fernández 2010, s.p.)

Lluís Bonet Mojica titulaba su crítica con palabras significativas, que se fijaban en los aspectos marginales de la película, *Biutiful: En las cloacas de la vida* y apuntaba:

Es una tragedia demoledora, habitada por tipos que llevan estampada en su cara la marca del perdedor. [...] *Biutiful* se sumerge en los lóbregos interiores de una gran ciudad mestiza, en este caso Barcelona, aquí alejada del estereotipo turístico mostrado por Woody Allen. (Bonet Mojica 2010, s.p.)

Cuando el film fue presentado en Cannes *La Vanguardia* publicó unas declaraciones del director que denotaban alguno de los motivos del film: «Es una ciudad hermosa, pero un día caminando por Barcelona, después de no haberla visitado por muchos años, me sorprendí de la comunidad vibrante, compleja, diversa, que está formándose en los suburbios de Barcelona, que poca gente ve o no quiere ver o no quiere integrar» (González Iñárritu). En realidad se refería a Barcelona, como caso típico de lo que se puede reconocer en todas las grandes ciudades europeas, donde se está reedificando la sociedad.

Lo más destacable de la película es que presenta una Barcelona despersonalizada, sin ninguna atención al maquillaje forzado por la maniobra de transformación (y prostitución) generada por los atractivos turísticos. El foco, a través del trágico protagonista, son los inmigrantes. Dos secuencias son destacables. La primera es la brutal carga policial contra los vendedores africanos que han ocupado el centro de la ciudad con sus mercancías. La segunda es la llegada a la playa junto al *Port Olímpic* de grandes bolsas negras que contienen los cadáveres de inmigrantes ilegales chinos. Lo que seguramente no sabía González Iñárritu es que esa playa fue antes conocida como el Somorrostro o Pekín y era el centro del chabolismo urbano barcelonés hasta los años cincuenta. La secuencia evoca la secuencia final de *Los olvidados*. Los cadáveres llegan en grandes bolsas de basura, a esa playa, centro de la actividad turística barcelonesa, denunciando o poniendo en evidencia de manera inconsciente su pasada marginalidad.

En una entrevista de Jorge Volpi, González Iñárritu reconoció parcial-

mente esta asociación. Destacando la importancia de la tragedia personal del protagonista, Uxbal, la definía como una «tragedia clásica en tiempos modernos, la lucha de un individuo contra el destino. *Biutiful* es la historia de un hombre que descubre el amor y el sentido de la vida en los momentos más difíciles, de un hombre que lucha contra la corrupción social y su propia corrupción interna» (Volpi 2010, s.p.). A la pregunta de Volpi «¿Por qué esa Barcelona oscura, de la inmigración ilegal?», el director afirmó que después de construir al personaje y su conflicto íntimo, encontró dónde ubicar su historia y se decidió por la ciudad de Barcelona destacando la contradicción entre la belleza del lugar y la situación límite de muchos de sus habitantes.

Para el director era un modo de hacer visibles a los invisibles. Añadía: «Decía yo, en broma, que no es una película sobre el bicentenario de la independencia, sino de la conquista, pero de la conquista de España por parte de los inmigrantes». Volpi destacaba el hecho de que hay un intercambio fílmico e histórico fascinante, «porque tu película remite de inmediato a *Los olvidados*, de Buñuel, solo que ahora es un mexicano quien retrata la miseria social española, tal como un español retrató la mexicana» (Volpi 2010).

Irónicamente, esta contradictoria centralidad de la marginalidad ya era destacada en un artículo en *La Vanguardia* sobre el Somorrostro de 1935:

[E]s curioso eso de que unos cuantos centenares de ciudadanos no tengan existencia oficial. [...] La barriada de Somorrostro - a cuatro pasos de la Ciudadela, a unos metros de la Barceloneta - tiene un vivir puramente fantasmático. Es decir, vive como de matute o contrabando. (Ruiz de Larios 1935, s.p.)

De hecho el Somorrostro todavía existe. Son los son los CIES, los Centros de Internamiento de Extranjeros. Y como el de los años treinta, continúa siendo invisible, demasiado incómodo para la mirada del visitante-turista que llega para relajarse y desconectar durante unos días, o para el habitante que tienen que esconder a todo precio esta realidad incómoda y que le hace perder brillo y atractivo a su fuente de ingresos. Barcelona es también una ciudad blanca, que como en las anteriores domina un carácter doble, desfocalizado y periférico, en la que se producen invasiones, donde hay islas en el centro urbano, habitadas por ciudadanos sin estatuto reconocido, invisibles para el resto de los habitantes.

4 Descolonizar Europa. Fantasmas

Las ‘ciudades blancas’ que he analizado aquí son *ciudades brancas*, es decir desfocalizadas y periférica, invadidas y rebeldes, modelo (sueño o proyecto) e infierno (pesadilla o caos). Situadas en los extremos respecto a unos centros. En el caso de Lisboa domina una visión panóptica, se alude a los

peligros de la gran ciudad, se utiliza la Estação do Rossio como puerta de entrada (frontera), para acceder a las dificultades. Lo que se expresa en clave cómica, con estética de cine musical en la película de José Cottinelli Telmo, *A Canção de Lisboa*, llega a un extremo que ha marcado estilo en la contundente trilogía de Fontainhas de Pedro Costa. En el film de Buñuel, Mexico D.F. es presentado también desde una visión panóptica inicial (en amplio contraste con el final tan fuerte). Vemos el contraste entre la ciudad espectáculo, *playground* para los pudientes y lugar de peligro para los más débiles, los 'olvidados'. La ciudad blanca es escaparate, que marca la distancia y frontera entre lo social: la riqueza y la pobreza. El abuso sexual de los menores, más desprotegidos. En la secuencia final el énfasis pasa a un lugar heterotópico: el cementerio convertido en vertedero. En Buenos Aires destaca un centro abandonado de noche, la ciudad de los *squatters* y de la marginalidad. El obelisco, que es símbolo de la fundación de la ciudad de Buenos Aires, cerca del centro del poder, resulta 'ocupado' y sirve como punto de observación de la ciudad. Por otra parte, Barcelona, que ha sido víctima del éxito como destino turístico después de los Juegos Olímpico de 1992, de la que se ha inventado la 'marca Barcelona'. La imagen estereotipada propiciada por el *infomercial* de Woody Allen contrasta con la ciudad policial, de la represión, del comercio ilegal, con inmigrantes en situaciones infrahumanas. La playa no es lugar de asueto, sino como en el pasado cementerio o vertedero.

Las *ciudades brancas* son ciudades tópicas, idealizadas, que corresponden al tiempo de la infancia, decían los escritores alemanes, idealizando un paisaje urbano que identifican con un clima agradable y una situación de *melting pot* que es insoportable en sus países de origen.

Nos encontramos en un momento de transformaciones y encrucijadas. Como ha dicho Eduardo Lourenço solo promoviendo la descolonización de Europa podremos percibir lo que está sucediendo actualmente. Porque lo que nos está sucediendo es algo radical: nuestro tiempo ya no es universal; Europa ya no es el centro del mundo; ni tampoco es sinónimo de cultura (Lourenço 2001, 4). cada día la gente que hace 150 años Hegel había considerado como 'fuera de la historia' nos desafían, nos juzgan y cuestionan nuestra historia pasada, volviendo a contarla a partir de múltiples voces y desde muchos lugares alternativos. En cierto modo nos restituyen la «*nossa particularidade de ocidentais*» (Lourenço 2001, 45) consiguiendo que Europa sea cada vez más provinciana. Estas películas son garantía de la existencia de la memoria de un tiempo en unas ciudades y nos ayudan e entender las realidades complejas, *brancas*, de las mismas.

Bibliografía

- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Barnes, John; Wexler, Haskel (1953). *The Living City*. URL <http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12951> (2016-12-10).
- Biutiful* (2010). Dirigido por Alejandro González Iñárritu. España; México: Televisió de Catalunya, Televisión Española, Cha Cha Cha Films, Focus Features International.
- Bonet Mojica, Luis (2010). «'Biutiful': En las cloacas de la vida». *La Vanguardia*. URL <http://www.lavanguardia.com/cine/20101203/54079707330/biutiful-en-las-cloacas-de-la-vida.html> (2016-12-10).
- Bou, Enric (2009). «Crudeltà e violenza. *Los olvidados (I figli della violenza)* de Luis Buñuel». *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*. A cura di Bisutti F., Borin F.. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 19-34.
- Buñuel, Luis (1991). *Dei miei sospiri estremi*. Milano: SE SRL.
- Canedo, Nicolás (2009). «El realismo y la tópic de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas* y *Tumberos*» [online]. URL <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fsemiotica2a.sociales.uba.ar%2Ffiles%2F2014%2F04%2FEl-realismo.doc> (2016-12-11).
- Clemente Fernández, Lola (2010). «Crítica de la película 'Biutiful' de Iñárritu, con Javier Bardem» [online]. *The Cult*. URL <http://www.thecult.es/critica-de-cine/critica-de-la-pelicula-biutiful-de-inarritu-con-javier-bardem.html> (2016-12-11).
- Dans la ville blanche* (1983). Dirigido por Alain Tanner. Suiza; Reino Unido; Portugal: Channel Four Films, Filmograph S.A., Metro Filmes, Télévision suisse romande.
- Dias, Fernando P.R. (2015). «As cores da cidade branca - Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa». *O Chiado e o cinema. Do cinematógrafo ao videomapping. Artes na esfera pública*. Ed. Quaresma, José. Lisboa: Instituto Camões, Associação dos Arqueólogos Portugueses, 177-201.
- Díaz, Silvia (2005). «La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la generación del 60 y el cine de los 90». *Civilización y barbarie en el cine latinoamericano y argentino*. Ed. Lusnich, Ana Laura. Buenos Aires: Biblos, 105-20.
- Gilloch, Graeme (2010). «Sunshine and Noir: Benjamin, Kracauer and Roth visit the White Cities». Anca, Pusca, *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 82-95.
- «González Iñárritu utiliza Barcelona en 'Biutiful' como laboratorio de la globalización» (2010). *La Vanguardia*. URL <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100517/53928392539/gonzalez-inarritu-utiliza-bar>

- celona-en-biutiful-como-laboratorio-de-la-globalizacion.html (2016-12-11).
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel (2007). «Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: Mise-en-abîme and the Irruption of the Real in Luis Buñuel's *Los olvidados* (1950)». *Hispanic Research Journal*, 8(4), 347-57.
- León, Christian (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional.
- Los olvidados* (1950). Dirigido por Luis Buñuel. México: Ultramar Films.
- Lourenço, Eduardo (2001). *A Europa Desencantada. Para Uma Mitologia Europeia*. Lisboa: Gradiva.
- Ludmer, Josefina (2004). «Territorios del presente. En la isla urbana». *Confines*, 15, 103-10.
- Pizza, birra, faso* (1998). Dirigido por Bruno Stagnaro y Israel Adrián Caetano. Argentina: Palo y a la Bolsa Cine.
- Roth, Joseph (1987). *Le città bianche*. Milano: Adelphi.
- Ruiz de Larios, J. (1935). «Las barracas del Somorrostro: una playa barcelonesa». *La Vanguardia*, 6 Julio.
- Sánchez Vidal, Agustín (1991). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Vidal, Agustín (2004). «El largo camino hacia *Los olvidados*». *Los olvidados: una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa, 11-93.
- Tanner, Alain (2006). «'Interview' et 'Spécial cinéma'». *Dans la Ville blanche* [DVD]. Küssnacht, Pelican films.
- Verardi, Malena (2009). «Pizza Birra Faso: Ciudad y margen» [online]. *Bifurcaciones*. URL <http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm> (2016-12-11).
- Vertovec, Steve (2007). «Super-diversity and Its Implications». *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), 1024-54.
- Volpi, J. (2010). «'Biutiful' habla de la conquista de España por los inmigrantes» [online]. *El país*, 3 diciembre. URL http://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html (2016-12-11).