

Cultura

Revista de História e Teoria das Ideias

vol. 37 | 2018

Fronteira, cosmopolitismo e nação nos mundos ibéricos e ibero-americanos

Fronteira, cosmopolitismo e nação nos mundos ibéricos e ibero-americanos

Análises

Periferia y desfocalización en las “Weissen Städte”

ENRIC BOU

p. 211-236

<https://doi.org/10.4000/cultura.4938>

Resumos

Español English

A partir de reflexiones propuestas por Joseph Roth, Walter Benjamin, Sigfried Kracauer y Claudio Guillén, se presenta el concepto de “ciudad blanca” ligado a la frontera y la centralidad para concluir que la “ciudad blanca” es desfocalizada y periférica, invadida y rebelde, modelo (sueño o proyecto) e infierno (pesadilla o caos). El concepto se aplica al examen de cuatro ciudades “blancas” a propósito de secuencias significativas de cuatro films: *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.

Following reflections by Joseph Roth, Walter Benjamin, Sigfried Kracauer and Claudio Guillén, the concept of “white city” is linked to border and centrality to conclude that the “white city” is defocalized and peripheral, invaded and rebellious, model (dream or project) and hell (nightmare or chaos). The concept is applied to examine four “white” cities thanks to significant sequences in four films: *Los olvidados* (1950) by Luis Buñuel, *Pizza, birra, faso* (1998) by Bruno Stagnaro and Israel Adrián Caetano, *Dans la ville blanche* (1983) by Alain Tanner and *Biutiful* (2010) by Alejandro González Iñárritu.

Entradas no índice

Keywords: whites cities, urban literatura, cinema, superdiversity, borders

Palavras chaves: cidades brancas, literatura urbana, cinema, superdiversidade, fronteiras

Notas do autor

Una versión reducida de este artículo fue publicada como “Cidades brancas? Fronteras urbanas en clave transatlántica” en Luis Fernando Beneduzi e Maria Cristina Dadalto, eds. *Mobilidade humana e circularidade de ideia. Diálogos entre a América Latina e a Europa, Venezia*. Edizioni Ca’ Foscari, 2017. 123-136. DOI 10.14277/6969-122-5/DSP-7-10. El texto integral, que ahora se publica, se destinó al Simpósio «Fronteira, cosmopolitismo e nação nos mundos ibéricos e ibero-americanos», donde se presentó por primera vez.

Texto integral

A única coisa verdadeira é a memória. No cinema a câmara pode fixar um momento. Mas este momento já passou, no fundo o que ele traz são fantasmas desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu fora da película, ou a película é uma garantia da existência desse momento.

Manoel de Oliveira

Cidades brancas?

- 1 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* (Sutton). 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.
- 2 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 Tanner¹. Innumerables revistas, folletos turísticos, publicidad y vídeos en internet se han encargado de difundir y asentar esta asociación. Pero curiosamente, en *Dans la ville blanche* (1983) de Alain Tanner el blanco no se refiere al color supuestamente más característico de la ciudad sino también a cómo el marinero protagonista de la película tiene una sensación de exilio en la ciudad y experimenta la distancia respecto al lugar donde vive su mujer, lo que tiene un impacto en su percepción del espacio urbano, la ciudad de Lisboa. 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.
- 3 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* lógico 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, 190-91). 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 a 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:

Ich hatte einen Traum. Ich träumte, ich das Schiff, das in die Stadt, der ein Hotelzimmer gemietet hatte, ohne zu wissen warum gegangen war, verlassen hatte, und war dort gewesen, regungslos und wartete. Ich träumte, dass die Stadt war weiß, das Zimmer war weiß, und dass Einsamkeit ist weiß und das Schweigen ist weiß. Ich bin müde. Ich wünschte, ich könnte über alles reden. (Tanner 2006)²
- 4 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”³. 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.
- 5 El carácter panorámico que tienen algunas secuencias de *Dans la ville blanche*, como observación de Lisboa y para expresar los estados de ánimo del protagonista, se puede relacionar con *A Canção de Lisboa* (1933), una película de José Cottinelli Telmo, que es muy importante dentro del cine portugués. Esta película inauguró el género de la “comédia portuguesa”, un género cinematográfico que fue fundamental para distribuir el mensaje ideológico y propagandístico de la dictadura de Salazar.⁴La película se inicia con un plano panorámico, casi panóptico que quiere presentar la ciudad de Lisboa en

todo su esplendor. Siguen unos planos acerca de la modernidad, la limpieza, y nos muestra el Terreiro do Paço, la praça del Comércio. Una escena memorable es la llegada de las tías del protagonista (supuesto estudiante de medicina) a Lisboa desde Tras-os-Montes. Las tías, que no conocían la capital, vienen a visitar el sobrino y al salir de la estación do Rossio son robadas por un carterista, un modo de mostrar los peligros de la gran ciudad. Y una constante en las películas que analizo aquí: la separación entre una ciudad ordenada de la legalidad y una de subterránea y marginal, que vive en los márgenes de la legalidad.

- 6 Esta visión cómica y poco crítica contrasta con muchas otras, mucho más críticas y personales. Cardoso Pires, por ejemplo, emprende una navegación personalísima por las calles y barrios de la ciudad, en el que mezcla el retrato de la ciudad y un retrato de sí mismo:

Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar. Não me admiro: sempre que me sinto em alturas de abranger o mundo, no pico dum miradouro ou sentado numa nuvem, vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, e até a brisa que corre me sabe a sal. Há ondas de mar aberto desenhadas nas tuas calçadas; há âncoras, há sereias. O convés, em praça larga com uma rosa-dos-ventos bordada no empedrado, tem a comandá-lo duas colunas saídas das águas que fazem guarda de honra à partida para os oceanos. Ladeiam a proa ou figuram como tal, é a ideia que dão; um pouco atrás, está um rei menino montado num cavalo verde a olhar, por entre elas, para o outro lado da Terra e a seus pés vêem-se nomes de navegadores e datas de descobrimentos anotados a basalto no terreiro batido pelo sol. Em frente é o rio que corre para os meridianos do paraíso. O tal Tejo de que falam os cronistas enlouquecidos, povoando-o de tritões a cavalo de golfinhos. (Cardoso Pires 1997, 7)

- 7 Coincide esta descripción con una menos interesada en la ciudad turística que también reconocemos en el film del director suizo. Tanner focaliza su película en un espacio marginal de degradación y pobreza; los barrios ribereños, Alfama y la zona del puerto. Allí se produce el proceso de búsqueda personal por parte del protagonista, sumido en una atmósfera que le provoca momentos de felicidad y de desesperación, cumpliendo una reflexión de Cardoso Pires: “Cada bebedor tem o seu mapa, cada mapa os seus portos, e velas ao largo, vamos seguindo, que ainda a noite é uma criança” (Cardoso Pires 1997, 85). Como podremos comprobar en las otras películas que analizo más abajo, también es importante la noción de frontera que presenta este filme. En el caso del film de Cottinelli Telmo es a partir de una tónica distancia entre campo y ciudad, con el énfasis en los peligros de la gran ciudad.

Weissen Städte: ciudades blancas

- 8 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 imposiblemente 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 intuitido. Y no puedo “contarlo”. Solo puedo contar lo que me ha sucedido a mí y cómo lo he vivido. (Roth 1987, 14)

- 9 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 superdiversidad⁵:

¿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 vivirá 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, 64-65)

10 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*.

11 Esta última frase se puede asociar con una reflexión de Claudio Guillén en su libro sobre el exilio, *El sol de los desterrados*. Guillén destacó en este breve ensayo la inevitable relación entre los aspectos políticos y los literarios que subyace en la escritura desde, y sobre, el destierro. Guillén presentaba dos respuestas literarias al exilio, que se combinan con actitudes personales. Una está inspirada en unas palabras de Plutarco, es universalizante y solidaria con todos aquellos que comparten el desarraigo. Un muy buen representante es Juan Ramón Jiménez. La segunda está inspirada en Ovidio, y es una reacción dolorosa y fragmentada, de no aceptación, ante la condición de exilio destierro. Plutarco convierte el destierro en objeto de reflexión moral al descubrir en la imagen del sol y las estrellas lo universal de la vida humana. Así el exilio no es presentado como una desgracia, sino como una oportunidad para la superación y la reflexión, un acicate para ejercer la fuerza interior. En opinión de Claudio Guillén la "vocación ontológica de siempre, que el destierro intensifica, se vuelve panteísmo íntimo, narcisismo trascendental" (Guillén 1998, 96). Un fragmento de Juan Ramón Jiménez del libro *Espacio* le sirve a Guillén como prueba:

El sol quemaba el sur del rincón mío, y en el lunar menguante de la estera, crecía dulcemente mi ilusión queriendo huir de la dorada mengua. "Y por debajo de Washington Bridge, el puente más amplio de New York. Corre el campo dorado de mi infancia." Bajé lleno a la calle, me abrió el viento la ropa, el corazón; vi caras buenas. [...]

Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche y el río que se iba bajo Washington Bridge con sol aún, hacia mi España por oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín, un sol carmín vital en el verdor, un sol vital en el verdor ya negro, un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro Este; un sol de amor y de trabajo hermosos; un sol como el amor. "Dulce como este sol era el amor." (Jiménez 1982, 33-34)

12 Parece que estamos leyendo a Joseph Roth. 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, escualidas 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 irremediabilmente 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)

13 Otro viajero alemán que se sintió entusiasmado con las ciudades blancas fue Walter Benjamin. Su evocación de Marsella es como una miniatura compuesta de imágenes que tratan de capturar los colores vivos, las impresiones diversas y los muchos estímulos derivados del paisaje urbano contemporáneo que le produce el deambular por las calles, callejones y plazas de una ciudad. Explora mercados, cafeterías y bares, recorre edificios, objetos y personas. La parte moderna de la ciudad de Marsella es un sitio de sobreabundancia sensorial para aquellos con un apetito por la ciudad en todos sus extremos, contradicciones y discontinuidades. En un pasaje notable Benjamin, con una característica mezcla de luto, de pena y tristezas, junto a la actitud más positiva de iluminación y esperanza que asocia –como Joseph Roth– con la infancia, apunta:

Creo que en momentos así, el viajero capaz de experimentarla participa de ese algo que normalmente está reservado para quienes viven en la ciudad. Al igual que la niñez es el zahorí de la melancolía, para percibir la tristeza que emana de ciudades tan bulliciosas y fulgurantes tiene uno que haber sido niño en ellas. (Benjamin 1999, 388)

14 Por otra parte, en un artículo sobre Aix-en-Provence, Sigfried Kracauer se fija en las corridas de toros. Cuenta una corrida de toros en Aix destacando la violencia extrema de la escena. En su

descripción de Marsella (“Two Planes”) destaca, como Roth, la condición de *melting pot* que se respiraba allí:

The arrival and departure of the ocean liners, aglow as they disappear over the horizon, constitute the poles of life. The bleakness of the bare warehouse walls is an illusion; their front side is what the fairy-tale prince would see. In the spongy depths of the harbor quarter the fauna of humanity is teeming, and in the puddles the sky is pristine. Outdated palaces are converted into brothels that outlive every ancestral portrait gallery. The mass of humanity in which the peoples of different nations blend together is flushed through avenues and bazaar streets. These define the borders of the districts into which the human tide disperses. In the shell-like windings of one of those districts rages the eternal mass of small-time trades people. (Kracauer 1995, 38)

15 Kracauer sugiere que esta ciudad tiene un significado doble para él: en primer lugar, por la vitalidad de la vida en la calle, Marsella es ejemplar e inspiradora de las cualidades cinematográficas de los entornos urbanos modernos. Es con Marsella que la teoría del cine de Kracauer está en deuda, no sólo por su primera formulación, sino también por su idea central de “flujo de la vida” cotidiana que es lo que la cámara cinematográfica debe registrar. En segundo lugar, esta ciudad marginal en el conjunto de Europa constituye el lugar preeminente de una “modernidad promiscua”, entendida aquí en dos sentidos: no sólo como un medio de la sexualidad explícita y la actividad sexual, sino también como un lugar de mezclas, abierto y acogedor a los elementos más eclécticos y extravagantes. La noción de la promiscuidad también tiene su aspecto filmico, como observa Kracauer, ya que permite una especie de yuxtaposiciones surrealistas excepcionales en estado puro fuera de los estudios cinematográficos. En su fusión de energías urbanas cotidianas y excentricidades atípicas, la ciudad de Marsella adquiere una calidad de ensueño.

16 En el epílogo a su *Theory of Film* (1966) Kracauer’s aprovecha para hablar de la modernidad. Inspirándose en la teoría de Simmel sobre la actitud *blasé* y la gente poco atenta y aparentemente desinteresada que puebla la ciudad moderna, Kracauer presenta una visión desolada de la gran ciudad contemporánea como un ambiente frío y sin alma, marcado por el instrumentalismo, la abstracción y el cálculo. Dominado por una profunda sensación de aislamiento y de alienación, por una inmensa soledad interior, por una sensación ineludible de aburrimiento y tedio, los habitantes de la ciudad moderna, están espiritualmente “desamparados”. Y esta condición es aumentada por los *mass ornaments*, las novedades y las distracciones generadas por la creciente industria cultural, sobre todo, en las fábricas de sueños de Neubabelsberg y Hollywood (Gilloch, 89-90). Kracauer escribe:

El cine hace visible lo que no, o tal vez incluso no podíamos, ver antes de su llegada. Nos ayuda en un modo muy efectivo a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Así podemos literalmente redimir el mundo de su estado latente, su estado de no-existencia virtual, al experimentarlo a través de la cámara. [...] El cine puede ser definido como un medio especialmente equipado para promover la redención de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, llevar con nosotros los objetos y sucesos que componen el flujo de la vida material. (Kracauer 1960, 300)

17 El cine establece una nueva “estetización” o (re)encantamiento de lo cotidiano. La idea de Kracauer es hacer hincapié en el potencial de una nueva forma tecnológica para llevar a cabo el renacimiento crítico de la percepción humana, la valoración y la sensibilidad. Lo que podemos concluir sugerir es lo siguiente: que la experiencia de las “ciudades blancas” es “fílmica” precisamente en este sentido de restauración/recuperación.

18 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” (Gilloch 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 teniendo 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.

19 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.

20 Desde una perspectiva contemporánea, Étienne Balibar nos ayuda a definir aún mejor el debate sobre cómo reconfigurar (o redefinir) el significado de las fronteras y su papel en los tiempos modernos. Este

filósofo ha sugerido a menudo que las fronteras ya no dividen el territorio, sino que puede estar ubicado en cualquier lugar donde hay un control selectivo de la población. El de frontera es un término que está experimentando una profunda transformación:

The borders of new sociopolitical entities, in which an attempt is being made to preserve all the functions of the sovereignty of the state, are no longer entirely situated at the outer limit of territories; they are dispersed a little everywhere, wherever the movement of information, people, and things is happening and is controlled –for example, in cosmopolitan cities. (Balibar 2001, 1)

- 21 Balibar también opina es en las llamadas zonas periféricas, donde las culturas seculares y religiosas se enfrentan entre sí, donde son más agudas y evidentes las diferencias en la situación económica de los diversos grupos sociales. Las zonas periféricas son el crisol para la formación de un grupo de personas (*demos*), sin la cual no hay ciudadanía (*politeia*), tal como se identificó desde la antigüedad en la tradición democrática. Es en este sentido que las zonas fronterizas, los países y las ciudades no están marginadas en la constitución de una esfera pública, sino que están en el centro. Así concluye Balibar: “If Europe is for us first of all the name of an unresolved political problem, Greece is one of its centers, not because of the mythical origins of our civilization, symbolized by the Acropolis of Athens, but because of the current problems concentrated there” (Balibar 2001, 2).
- 22 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.

Tres filmes

- 23 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). Unos meses antes había anticipado al mismo corresponsal las líneas generales del proyecto: “Espero que [*Los olvidados*] será algo excepcional en el panorama actual del cine internacional. Es duro y fuerte, no hace concesiones al público. Realista, pero con una vena sutil de la poesía vigorosa y a veces erótica” (Sánchez Vidal 2004, 34). *Los olvidados* fue la tercera película que Buñuel realizó en México, después de *Gran Casino* (1947) y *El gran calavera* (1949). Durante la etapa mexicana Buñuel realizó películas comerciales, pero no abandonó nunca el carácter experimental de su cine. Como dijo en 1935 en una entrevista en Madrid:

Si diciendo claramente comercial se sobreentiende una concesión de más a lo que es habitual y un nuevo intento de embrutecimiento colectivo, claramente me niego a dirigir tales producciones como siempre me opuse a ello cuando se presentó la oportunidad. Pero hacer una película comercial, una película, es decir, que será vista por millones de espectadores y cuya línea está de acuerdo con los principios que han guiado mi propia vida, considero que es una suerte poder hacer una película así. (Cattini 2006, 29)

- 24 El interés de Luis Buñuel hacia el mundo de los desesperados, el “olvidado” por la sociedad, no es una novedad que arranca de su estancia en México. Tiene su origen en su militancia en la izquierda, desde la participación en proyectos de la Segunda República y la militancia activa en las filas republicanas durante la Guerra Civil. En 1933 filmó *Tierra sin pan*, un documental sobre una comarca española en Extremadura, olvidada por el poder y el progreso. Sus imágenes parecen un ensayo de lo que veremos en *Los olvidados*. En una de las secuencias de la película, se lee lo que escribe un niño en la pizarra de la escuela: “Respetar la propiedad de los demás”, una frase que suena trágicamente irónica si tenemos en cuenta la situación en la que viven esos niños. Refiriéndose a los niños idiotas destinados a proteger el ganado en Las Hurdes, el narrador (Buñuel) dice: “el realismo de un Ribera se mantiene muy por debajo de esta realidad”, ya que son el hambre, la falta de higiene, la pobreza, el incesto, las principales causas del cretinismo. Este es también el mundo de *Los olvidados*.
- 25 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). Es una película que sigue los principios del neorrealismo. *Los olvidados* es contemporánea de *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1947), *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica, *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini o *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti. La voz en *off* de la secuencia inicial –que fue impuesta por los productores para evitar las iras del público mexicano– 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. El narrador nos dice que es “una película basada en los hechos de la vida real, no es optimista”. Parece, por lo tanto, anunciar al público que lo que verán es una película de moralización, con un estilo documental, en un estilo aparentemente neorrealista. Muy pronto, sin embargo, nos damos cuenta de su considerable grado de ambigüedad.

26 En opinión de Sánchez Vidal los olvidados son todos los personajes: Ojitos que ha sido abandonado por su padre que se ha marchado de la ciudad sin él, para así tener una boca menos que alimentar; Pedro que es repudiado por su madre; Jaibo que es huérfano; el ciego don Carmelo, un personaje típicamente buñuelesco que es un viejo inválido y avaro, que llega un extremo de provocación cuando intenta abusar de una niña. Todos y cada uno de ellos, representan en el film “la impotencia humana ante determinados condicionamientos” (Sánchez Vidal 1991, 159).

27 *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 franceses⁶. O bien como denuncia de una situación: en la vida hay que tener cuidado, hay que “aprender a decir que no”. Ambas lecturas seguirían al pie de la letra, aunque con diferentes resultados, los postulados del cine neorrealista. Hay, por último, una tercera posibilidad, que tiene en cuenta los otros dos, interpretarla en clave surrealista⁷. 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. Buñuel combina el surrealismo con una tradición española de “sentimiento trágico de la vida”, presente en Goya y Miguel de Unamuno. En la película hay un círculo vicioso de la violencia. Los personajes son hijos de un acto violento (una violación), lo que genera más violencia (asesinatos). Ellos están en un callejón sin salida, en un estado de olvido, que pone de manifiesto los aspectos más extremos de la sociedad moderna y las situaciones hipócritas en las grandes ciudades, en la representación de una realidad humana sin esperanza. Pero también se muestra a un malvado –Jaibo– que se rebela contra el mundo entero, que no hace más que exponer el cinismo de una sociedad –la nuestra– falsa e hipócrita.

28 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.

29 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, hereteropías y espacios cotidianos.

30 *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 2005, 41). Considerado como “una película emblema del Nuevo Cine Argentino” (Canedo)⁸, es un referente ineludible del cine latinoamericano de los años 90 la cual también se ha considerado como representación de una “estética de la miseria”, el tener una visión “miserabilista” o el practicar la “pornomiseria”. 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).

- 31 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. Según Verardi:

Buenos Aires resulta claramente reconocible en *Pizza, birra, faso*. A las imágenes iniciales de Retiro y la Avenida 9 de Julio le siguen más adelante el barrio de Once, la Boca, el Puerto, la Autopista Panamericana, el Aeroparque, y la esquina de Libertador y Callao. Es, entre las películas del Nuevo Cine Argentino, una de las que ofrece de manera más amplia un recorrido por la ciudad, la cual de esta manera cobra fundamental importancia y funciona como un personaje más (Verardi 2009).

- 32 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” (Ludmer 2004, 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”:

Los habitantes de la isla [...] parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley (y a veces de nación). Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión. La isla constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, villeros, inmigrantes, rubios, monstruos o freaks, okupas. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez, adentro de la sociedad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la “subversión”. (Ludmer 2004, 105)

- 33 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, lengua⁹, etc.) que los expulsan fuera de la seguridad de un territorio. Esta es una variante del doble sentido de la frontera explicado más arriba, la frontera física y simbólica, que se relaciona con el espacio y con la identidad.

- 34 En esta película hay también dos secuencias destacables. En la primera, de ecos buñuelescos, 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.

35 Por otra parte este uso del espacio puede relacionarse con la reflexión de Foucault en la que distingue entre espacio y territorio. En el primero se produce la coexistencia de los habitantes sin división alguna, en cambio en el territorio los habitantes están sujetos a las reglas del poder. Foucault llamó la atención acerca del control político de la corporalidad, demostrando que la política se impone a partir de las restricciones y de la disciplina que se ejerce sobre los cuerpos (Foucault). La política crea unos instrumentos de control a los que someten a los cuerpos de los ciudadanos, así controlan todos sus movimientos. Foucault llamó "biopolítica" a este conjunto de políticas de la corporalidad, de la vida y de la muerte, que ejercen las sociedades occidentales. Los personajes de *Pizza, birra, faso* se mueven en los espacios legislados por este poder invisible pero presente, en donde los cuerpos están autorizados a circular siempre que acaten las normas. Así hay espacios de la ciudad por donde pueden circular en tanto que son cuerpos marginales, pero hay otros que les están prohibidos. Así la nocturnidad permite subvertir las normas disciplinarias y ocupar unos espacios que durante el día les están prohibidos.

36 Cabe distinguir una ciudad "blanca" que se rige por una doble moral según el horario, el día o la noche. Los personajes de *Pizza, birra, faso* se vuelven invisibles durante el día, sólo visibles cuando abandonan su condición de *dormants* o latentes. En la nocturnidad recuperan su protagonismo, atreviéndose (y arriesgándose) a ocupar espacios de la ciudad que de otro modo les son vedados. Es en la noche cuando se producen las acciones del Cordobés y sus compinches, cuando en apariencia más a gusto se sienten. Por la noche llevan a cabo los asaltos sin el "trompa" (que en lunfardo significa el patrón, el jefe), como un intento fallido del robo a un restaurante en el barrio de Once, la ocupación del Obelisco y el intento de asalto a una discoteca. La nocturnidad favorece la ocupación del espacio urbano, convertido en lugar de visibilidad/invisibilidad.

37 La condición de ciudad "blanca" se percibe en su carácter doble, desfocalizada y periférica, en la que se producen invasiones de *aliens* (en el 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 dos grandes documentalistas como John Barnes y Haskel Wexler, quienes en "The Living City" (1953) presentaron 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).

38 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)

39 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.

40 Es también destacable que la pandilla tiene en ese lugar atípico una discusión de tipo casi-sindical. Pablo dice que tienen que independizarse y no trabajar más para el taxista. Frula está de acuerdo. Pablo propone que hay que dar un gran golpe: "hay que robar algo grosso loco, no puede ser tanto garrón por la misma pizza de siempre". El Cordobés no está convencido, y dice: "no sé loco, yo a los trenes no vuelvo más, con esto que están privatizados, yo prefiero el trompa". Esta frase del Cordobés, pone de relieve que estos jóvenes creen que los actos delictivos que cometen son una especie de empleo, y han

asumido las normas del mundo de la disciplina aplicándolas al submundo de la criminalidad. Es todavía más sorprendente cuando oímos a Pablo decir, intentando convencer al Cordobés: “mira Cordobés lo que tenemos que hacer es, nos tenemos que independizar, ese tipo sin nosotros no es nadie loco, tenemos que hacer huelga, pedir aumento”. Constatamos la duplicidad del lenguaje y de la situación de estos personajes marginales respecto a la centralidad del control social. Desde lo alto del Obelisco se produce una característica situación panóptica, mientras contemplan el gran Buenos Aires desde el punto más alto de la ciudad, Sandra, sin que ellos puedan hacer nada, es detenida. El Cordobés ve toda la escena desde lo alto. Ha sido el hombre tullido quien les ha denunciado.

Esta película tiene una elementalidad. En opinión de Cecilia Chabod: “El título de la película remite a las necesidades básicas del Cordobés y sus compañeros: comer, beber y fumar constituyen los primeros objetivos diarios de sus acciones. En un círculo vicioso, el Cordobés es marginal porque delinque y delinque porque es marginal, porque no sabe –no puede– hacer otra cosa”. (Chabod 2006/2007, 35)

- 41 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 publipreportaje que filmó Woody Allen en *Vicky Cristina Barcelona* (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 hacían los inmigrantes sin papeles. (Clemente)

- 42 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. A nadie puede gustarle que le muestren sus propias vergüenzas, pero el cine debe utilizar la ficción para objetivar en imágenes la otra ciudad que malvive en la nuestra. La de los chinos clandestinos que son explotados por sus propios compatriotas, africanos furtivos intentando subsistir gracias al top manta. (Bonet Mojica)¹⁰

- 43 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.

- 44 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.

- 45 En una entrevista de Jorge Volpi, González Iñárritu reconoció parcialmente 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). 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:

descubrí que pertenecía a Barcelona, pero a esa Barcelona que a mí, como artista de la mirada, me despierta curiosidad. Me siento cerca de ese mundo, aunque yo sea un inmigrante de lujo. La situación límite de estos barrios de cientos de miles de personas en la ciudad más hermosa del

mundo demuestra una contradicción en una sociedad que en ocasiones pareciera enferma de sí misma y de su belleza. (Volpi)

46 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 filmico 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).

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

No hay guía de la ciudad que hable de la pintoresca población de Somorrostro. En la nomenclatura barcelonesa, el Somorrostro aparece sencillamente calificado de playa. [...] [E]s curioso eso de que unos cuantos centenares de ciudadanos no tengan existencia oficial. Trabajan, pasean, se divierten, recorren las calles de la ciudad de punta a punta, y luego, al desembocar en sus hogares, se encuentran con que esos lugares no cuentan apenas nada en los núcleos urbanos. 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)

48 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.

Descolonizar Europa. Fantasmas

49 Las “ciudades blancas” que he analizado aquí son *ciudades brancas*, es decir desfocalizadas y periféricas, 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.

50 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. Son ciudades solares: que tienen un sentido atractivo, pero no por el *City Branding*, sino por la existencia de problemas comunes. Son ciudades de otro tiempo, en las que es posible encontrar el silencio y la soledad, refugio para la depresión y el cansancio. Son ciudades con profundas fronteras interiores, que pueden (y deben) ser cruzadas, que superan así la oposición entre centro y periferia, riqueza y pobreza. O que nos la presentan en otros términos. Una de las soluciones posibles es la hibridez. Además el discurso acerca de las ciudades blancas nos acerca al concepto de *superdiversity*. Según Steven Vertovec, *superdiversity* es una palabra que pretende subrayar un nivel y tipo de complejidad que superando nada previamente experimentado, una interacción dinámica de variables incluyendo el país de origen, el canal de migración, el estatus legal, el capital humano de los migrantes (en especial su nivel educativo), el acceso al empleo, la localidad y las respuestas por parte de las autoridades y los residentes locales (Vertovec 2007b, 3).

51 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). Lo que sucede es que 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 occidentais” (Lourenço 2001, 45) consiguiendo que Europa sea cada vez más provinciana. Nuestro mundo es cada vez más un mundo de ciudades, y los principales destinos turísticos de hoy compiten para ser el más atractivo y especial a través de la marca, que como efecto inadvertido tiende a homologar, a esconder lo que tienen de *cidade branca*. El costo de ganar esta competición es, sin embargo, demasiado a menudo la desaparición del patrimonio de una ciudad, de sus modalidades en constante evolución, con negativos efectos en la cadena de cohesión social, escondiendo la diversidad lingüística, la memoria histórica, las políticas urbanas, y afectando a la propia industria turística. La diversidad ya no puede explicarse como un proceso de dispersión y de fragmentación, sino que requiere el reconocimiento de los procesos de diversas capas de reintegración dentro de unidades complejas. Nos llama a re-imaginar el espacio multicultural y plurilingüe de la ciudad en términos de un palimpsesto de estar en lugar que no es un caleidoscopio cosmopolita accesible sólo a una minoría. La memoria a través del testimonio de la cámara cinematográfica puede fijar un tiempo, pero que ya ha pasado. Son, en las palabras de Manoel Oliveira, “fantasmas desse momento”. Estas películas son garantía de la existencia de ese tiempo y nos ayudan a entender las realidades complejas, *brancas*, de las mismas.

Bibliografía

- AMADO, Ana. 2009. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue. BALIBAR, Etienne. 2003. *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Trans. James Swenson. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- BAPTISTA, Tiago. 2009. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”. *Estudos do Século XX* 9: 305-323.
- BARNES, John y Haskel Wexler. 1953. *The Living City*. Accedido en 1/05/2018. <http://www.travel-filmarchive.com/item.php?id=12951>.
- BENJAMIN, Walter. 1999. “Myslovice-Braunschweig-Marseilles”. In *Selected Writings volume 2. 1927-1934*. Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland y Gary Smith, 386-390. Cambridge: Harvard U.P.
- BERNARDES, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf. 2002. *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka-FIPRESCI.
- BONET MOJICA, Luis. 2010. *La Vanguardia*, 3 Diciembre. Accedido en 1/05/2018. <http://www.lavanguardia.com/cine/20101203/54079707330/biutiful-en-las-cloacas-de-la-vida.html>.
- BOU, Enric. 2009. “Crudeltà e violenza. *Los olvidados (I figli della violenza)* de Luis Buñuel”. In *Solo i giovani hanno di questi momenti. Racconti di cinema*, a cura di F. Bisutti, F. Borin, 19-34. Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina.
- BUÑUEL, Luis. 1950. *Los olvidados*.
- BUÑUEL, Luis. 1991. *Dei miei sospiri estremi*, Milano, SE SRL.
- CANEDO, Nicolás. 2009. “El realismo y la tónica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas y Tumberos*”. Ponencia en las XIII Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Itinerarios de la comunicación ¿una construcción posible? Congreso llevado a cabo en Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis, San Luis, Argentina. Accedido en 1/05/2018. <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fsemiotica2a.sociales.uba.ar%2Ffiles%2F2014%2F04%2FEL-realismo.doc>.
- CARDOSO PIRES, José. 1997. *Lisboa. Livro de bordo. Vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- CATTINI, Alberto. 2006. *Luis Buñuel*, Milano, Il Castoro Cinema.
- CHABOD, Cecilia. 2006/2007. “Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (El juguete rabioso) al Cordobés (Pizza, birra y faso)”. *Hologramática literaria* II (3) 30-52.
- CLEMENTE FERNÁNDEZ, Lola. 2010. “Crítica de la película “Biutiful” de Iñárritu, con Javier Bardem”. *The Cult*. <http://www.thecult.es/critica-de-cine/critica-de-la-pelicula-biutiful-de-inarritu-con-javier-bardem.html>.
- DIAS, F. P. R. 2015. “As cores da cidade branca – Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa.” In *O Chiado e o cinema. Do cinematógrafo ao videomapping. Artes na esfera pública*, Ed. José Quaresma, 177-201. Lisboa: Instituto Camões / Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- DÍAZ, Silvia. 2005. “La construcción de la marginalidad en el cine argentino: la generación del 60 y el cine de los 90”. In *Civilización y barbarie en el cine latinoamericano y argentino*, Ed. Ana Laura Lusnich. Buenos Aires: Biblos.
- FOUCAULT, Michel. 2003. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- GILLOCH, Graeme. 2010. “Sunshine and Noir”: Benjamin, Kracauer and Roth visit the ‘White Cities’”. In *Walter Benjamin and the Aesthetics of Change*, ed. Anca Pusca, 82-95. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- GONZALEZ IÑARRITU, Alejandro. 2010. *Biutiful*. “González Iñárritu utiliza Barcelona en ‘Biutiful’ como laboratorio de la globalización”. 2010. *La Vanguardia*, 17 mayo. Accedido en 1/05/2018. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100517/53928392539/gonzalez-inarritu-utiliza-barcelona-en-biutiful-como-laboratorio-de-la-globalizacion.html>.
- GULLÉN, Claudio. 1998. “El sol de los desterrados: literatura y exilio”. In *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- 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): 347-357.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1982. *Espacio*. Madrid: Editora Nacional. KRACAUER, Siegfried. 1960. *Theory of Film*. Oxford: Oxford University Press.
- KRACAUER, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.
- LANE, Anthony. 2011. “Miles To Go. *The Way Back* and *Biutiful*”. *The New Yorker*, 24 January. Accedido en 1/05/2018. <http://www.newyorker.com/magazine/2011/01/31/miles-to-go>.
- 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.
- LOURENÇO, Eduardo. 2001. *A Europa Desencantada. Para Uma Mitologia Europeia*. Lisboa, Gradiva.
- LUDMER, Josefina. 2004. “Territorios del presente. En la isla urbana”. *Confines* 15: 103-110.
- ROUGEMONT, Denis de. 2015. *Diario de un intelectual en paro*. Nauclero Ediciones.
- RUIZ DE LARIOS, J. 1935. “Las barracas del Somorrostro: una playa barcelonesa”. *La Vanguardia*, 6 de Julio.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 1991. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 2004. “El largo camino hacia *Los olvidados*”. In *Los olvidados: una película de Luis Buñuel*. México: Fundación Televisa.
- SCOTT, A. O. 2010. “The Mob Work Is Tough; Then He Has to Go Home”, *The New York Times*, December 28. Accedido en 1/05/2018. http://www.nytimes.com/2010/12/29/movies/29biut.html?_r=0.
- STAGNARO, Bruno y Israel Adrián Caetano. 1998. *Pizza, birra, faso*.
- SUTTON, Oliver. 2013. “Barcelona y el city branding: la ciudad como una corporación”. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* XVIII, 1049 (17). Accedido en 1/05/2018. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1049/b3w-1049-17.htm>.
- TANNER, Alain. 2006a. *Dans la Ville blanche*. Küssnacht: Pelican films.A.
- TANNER, Alain. 2006b. “Interview” et “Spécial cinéma”. In *Dans la Ville blanche*. Küssnacht: Pelican films. A.
- VERARDI, Malena. 2009. “Pizza Birra Faso: Ciudad y margen”. *Bifurcaciones*. Accedido en 1/05/2018. <http://www.bifurcaciones.cl/009/pizzabirrafaso.htm>.
- VERTOVEC, Steve. 2007a. “Super-diversity and its implications”. *Ethnic and Racial Studies* 30 (6): 1024-54.
- VERTOVEC, Steve. 2007b. *New Complexities of Cohesion in Britain. Superdiversity, Transnationalism and Civil-Integration*. London: HMSO.
- VOLPI, Jorge. 2010. “*Biutiful* habla de la conquista de España por los inmigrantes”. *El país*, 3 Diciembre. Accedido en 1/05/2018. http://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html.

Notas

1 Denis de Rougemont (2015), cuando vio Lisboa quedó impresionado con las sábanas blancas como refería en su diario. Esta podría ser considerada una de las primeras referencias a Lisboa como “cidade branca”.

2 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. (Mi traducción.)

3 “buscando desestabilizar el tiempo y espacio, buscando perderse, [convirtiéndose] en este ser, que no es más que la observación del mundo, pero sin una razón aparente, sin un objetivo aparente, es el tiempo que pasa delante de uno mismo”.

4 “Mas, ironia das ironias, apesar de muitos deles terem sido, com toda a certeza, ideologicamente muito mais eficazes do que os poucos filmes de propaganda que o regime salazarista produziu, não era nada disto que o director do Secretariado da Propaganda Nacional tinha em mente quando pensava em ‘cinema português’. A citação tem barbas: para António Ferro, as comédias dos anos trinta e quarenta eram o ‘cancro do cinema nacional’. O que o regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear o país nos festivais de cinema estrangeiros” (Baptista 2009, 311).

5 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).

6 Cuando se presentó en el festival de Cannes *Le Monde* apoyó el film, mientras que *L’Humanité* lo atacó. El crítico Georges Sadoul dijo que no podía escribir una opinión favorable, ya que la dirección del periódico la consideraba una película burguesa. Lo hizo sólo después de que el director soviético Pudovkin escribió un artículo muy

favorable en *Pravda*. La película finalmente recibió el premio al mejor director, y sólo entonces se aceptó en México (Buñuel 1991, 212-213).

7 Para una lectura de lo real, basada en Lacan, véase Gutiérrez-Albilla.

8 “El estreno de *Pizza, Birra, Faso* suele ubicarse como una de las fechas significativas del Nuevo Cine Argentino, movimiento que revitalizó la escena cinematográfica nacional proponiendo una clara ruptura respecto al cine de los ochentas y adentrándose, generalmente, en una ‘porteñidad’ hasta entonces inexplorada. En palabras de los editores de Nuevo Cine Argentino: “[nosotros] estuvimos una mañana de noviembre de 1997 en el Festival de Mar del Plata, viendo explotar ante nuestros ojos algo incrédulos una pequeña película llamada *Pizza, birra, faso* [...] Para la crítica más joven, la película fue casi una bandera, y apoyarla era un acto de rebeldía, una afrenta ante el empobrecido establishment local. Dos estudiantes de cine –Adrián Caetano y Bruno Stagnaro– y un grupito de actores desconocidos habían hecho algo que parecía casi imposible: una película viva, original, vibrante, sincera, honesta. Una película que no olía a naftalina, ni a fórmula ni a discurso viejo y repetido. Una película sin deudas, sin traumas, sin cuentas pendientes y sin miedo. Sobre todo, sin miedo” (Bernades, Lerer y Wolf 2002, 11).

9 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).

10 Anthony Lane en *The New Yorker* era más prudente: “Bardem plays Uxbal, who mooches through Barcelona—not the Barcelona of Gaudí and gastronomes but the scuzzier districts, where tourists fear to tread—looking both purposeful and dextrous, like a bull without an arena. We quickly learn that he has inoperable cancer, which has travelled from his prostate to his liver and his bones” (Lane). Algo parecido escribió el crítico de *The New York Times*: “*Beautiful* takes place in grimy and crowded parts of Barcelona that are a world away from that city’s tourist attractions. Mr. Bardem plays Uxbal, a midlevel underworld figure whose main business is dealing with the black-market labor of illegal immigrants. He checks in on Chinese sweatshop workers and African vendors of counterfeit watches and bags, collecting and dispensing money and running interference with police officers and factory owners” (Scott).

Para citar este artículo

Referência do documento impresso

Enric Bou, « Periferia y desfocalización en las “Weissen Städte” », *Cultura*, vol. 37 | 2018, 211-236.

Referência eletrônica

Enric Bou, « Periferia y desfocalización en las “Weissen Städte” », *Cultura* [Online], vol. 37 | 2018, posto online no dia 03 dezembro 2020, consultado a 10 dezembro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/cultura/4938>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cultura.4938>

Autor

Enric Bou

Università Ca Foscari Venezia, Itália. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1062-1823>. E-mail: enric.bou@unive.it

Direitos de autor

© CHAM — Centro de Humanidades / Centre for the Humanities