

## Mauricio Durán Castro\*

# FOTOGRAFÍA Y CINE: IMÁGENES Y MEMORIA URBANA

### Resumen

Este ensayo ubica, dentro de la problemática de la imagen como memoria colectiva de un mundo en permanente transformación, la necesidad de medios cada vez más rápidos y directos que respondan a la necesidades de la modernidad, dada la continua aceleración de sus procesos de transformación. De esta misma modernidad surgen estos medios que, como la fotografía, el cine y demás sucedáneos, permiten veloces registros de esta. Expongo aquí el caso concreto del cine latinoamericano y colombiano, como testimonio de un patrimonio en continuo deterioro, el de las ciudades latinoamericanas con su violento y rápido crecimiento. Muchas de estas películas se han dedicado a retratar estas ciudades en movimiento y transformación.

**Palabras clave:** Imagen, memoria, ciudad, memoria urbana, patrimonio urbano, modernidad, fotografía, cine, ciudad latinoamericana, Latinoamérica.

### Abstract

This essay places the necessity of quicker and more direct media to fulfill the needs of modernity, into the set of problems brought about by the concept of the image as an ever-changing world's collective memory. These media arise out of this same modernity, which is quickly recorded by photography, film and other image-capturing substitutes. Here, I present Latin American and Colombian film as the testimony of a patrimony in continuous deterioration: the one of the Latin-American cities with their violent and rapid growth. Many of these films have portrayed these cities in their flux and transformation.

**Keywords:** Image, Memory, City, Urban Memory, Urban Patrimony, Modernity, Photography, Film, Latin-American City, Latin-America.

\* **Mauricio Durán Castro**, Director, Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, D.C., Colombia.

**Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén., Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (2): 268–292, Abril 2005–Septiembre 2005.**  
© 2005 Pontificia Universidad Javeriana.

## **I. Las imágenes y la memoria del mundo.**

El hombre siempre ha requerido de imágenes en las que continúe su mundo, el mundo de sus recuerdos, de sus deseos y de sus temores. Sin estas parece imposible de resistir la imperecedera labor del tiempo que todo lo transforma hasta hacerlo desaparecer; en la vida de cada hombre, el mundo al que pertenece y al que esta habituado, como si fuese el único posible, se transforma hasta hacerse irreconocible, quedando sólo en las imágenes de su memoria y en las que haya logrado fijar en algún soporte físico. Pero sólo con estas imágenes fácticas podemos tolerar la inapelable condena que significa la permanente metamorfosis de nuestro entorno, la desaparición de nuestros seres queridos y la conciencia de nuestra propia muerte. Desde los primeros embalsamamientos de cuerpos hasta el culto a los retratos fotográficos de los muertos, el hombre ha requerido de este tipo de imágenes que lo salvan simbólicamente de la devastadora marcha del tiempo, de la vejez, de la amnesia y de la muerte. Toda la historia de las imágenes creadas por el hombre y de los mitos que la acompañan, desde Narciso y Orfeo hasta Dorian Gray y Frankenstein, se podría contar como la simple necesidad del hombre por enfrentar el ineludible paso del tiempo. Tal vez, la necesidad de esta proposición no lo sea tanto como la pretensión de demostrarla, por tanto no haré aquí esa historia. Sólo insistiré en algo, que entre otras no es ninguna novedad: la relación existente entre el miedo a la muerte y la creación de imágenes. Esta conciencia de nuestra propia muerte es una de esas pocas cosas que nos diferencia del resto de los demás animales, es uno de nuestros rasgos de humanidad. Conocer este enemigo y sabernos inermes ante él es nuestra gran tragedia, la causa del más grande miedo interior, de inexplicables tristezas, de insondables nostalgias, de la indefinible melancolía. Pero estas imágenes que nos libran simbólicamente de la muerte, y del miedo que esta nos produce, son a la vez las que nos recuerdan su inevitable presencia. Quizá en esto consista la belleza de ciertas imágenes, belleza que como propone André Bretón, "habrá de ser convulsiva o no será." Extrañas son estas razones del goce estético que nos produce la belleza artística, gozar de aquello que nos convulsiona, que nos atrae con terror, necesidad de crear imágenes que reemplacen todo aquello que se deteriora pero

que no hacen más que hablarnos y recordarnos "que todo pasa," que este intento por vencer la muerte no será mas que un bello acto simbólico. El mundo de nuestra conciencia y de nuestros recuerdos no acepta la dolorosa realidad de testimoniar cómo lo que aparece tiende, en esta misma medida, a desaparecer, es necesario crear soportes donde se fijen estas apariciones, estas apariencias, hacer duraderas nuestras impresiones en imágenes físicas y no sólo mentales, por que además cada vez confiamos menos en nuestra memoria inmediata. De manera que además de sabernos mortales, y por esta misma condición, somos animales simbólicos. El símbolo de esta doble condición de ser mortales conscientes y de liberarnos de esta conciencia mediante un símbolo, quizá sea lo que hoy llamamos arte; su belleza entonces no podrá dejar de ser convulsiva, liberadora y aterradora a la vez. En este tipo de imágenes lo que ha desaparecido permanece gracias a un sofisticado mecanismo de provocación de ilusiones y evocaciones, vemos en su materialidad y formas lo que queremos ver y ya no podemos ver; nos hemos habituado a este engaño que logra emocionarnos, pero también nos emocionamos al reconocer maravillados su mecanismo, y esta otra emoción hace también parte de la experiencia estética que nos proporcionan las imágenes.

Desde el nacimiento de la industrialización en el mismo lugar en que se habían desarrollado las antiguas ciudades medievales, en ciudades profundamente enraizadas a lo agrario o en las nacientes ciudades burguesas, el proceso de transformación del *habitat* del hombre se acelera constantemente generando un fuerte desarraigo, tanto en los habitantes que migran del campo a la ciudad como en los que nacen y transcurren su vida en medio de un paisaje en permanente mutación. La velocidad y aceleración de la transformación del mundo es ley consustancial de la modernidad, precisamente instaurada en el deseo de la novedad convertido en necesidad. Novedad que sin duda causa placer y en la que se fundamenta la industria y el comercio de la moda, fenómeno moderno como pocos. Pero en la embriaguez que nos puede causar el encuentro con lo nuevo, es decir con la moda, no siempre nos damos cuenta de la desaparición de lo viejo que necesariamente significa la aparición de la novedad; la transformación de un mundo de tradiciones en que hemos vivido y

al que sin duda estamos atados por nuestros hábitos y recuerdos. Así, la modernidad nos sitúa en tensión entre estas dos emociones: la excitación por la novedad y la nostalgia por lo viejo. El hombre moderno convocado por necesidad y placer a un nuevo ambiente, social, laboral y cultural, reconoce también su necesidad interior de vivir cerca de todo aquello que está amenazado en su existencia por la modernidad. En el mundo interior de este hombre burgués, en sus espacios más domésticos, Walter Benjamin encuentra una colección de antigüedades, una cantidad de objetos en los que el "valor de uso" ha sido reemplazado por el "valor de su afecto," se han convertido en fetiches, huellas y símbolos de un pasado. Este hombre es "el coleccionista [que] sueña con un mundo lejano y pasado,"<sup>1</sup> no puede desprenderse de todo aquello que ya no le es útil pero que le pertenece, recuerdos de un mundo pasado, quizá su única herencia. La utilidad de estos objetos no es más que simbólica, pura representación de su pasado, de su tradición, de su abolengo, o incluso de un abolengo que no le es propio, sino de reciente adquisición. La colección aumenta: al lado del daguerrotipo de la abuela, la espada del abuelo, el rifle del tío o el camafeo de la madre, se suman nuevos objetos a su colección: gramófonos, cámaras de fotografía o máquinas de escribir, más propios de una –ya no tan reciente–, vida urbana moderna. Incluso se encuentran hoy en los mercados de las pulgas, clara afición por este recién pasado mundo moderno: caseteras de Betamax, discos de larga duración en acetatos, videojuegos y hasta computadores de las primeras generaciones. Recorriendo uno de estos lugares el viejo Hegel bien podría argumentar que tenía razón cuando hablaba del fin de la historia, de una posthistoria en la que se tienen al alcance todas las anteriores, a manera de colecciones, archivos, museos, enciclopedias. Toda esta situación impuesta por la modernidad y la moda, termina entonces por convocar y explotar esta nostalgia por lo viejo, en la producción, comercialización y consumo de la moda de lo viejo. Se impone así una descarada producción de antigüedades "recién envejecidas": recortadas columnas dóricas para colocar un precioso teléfono de pasta blanca y bordes dorados que oculta el mecanismo de uno inalámbrico, o pequeños bustos de Schubert o Beethoven sobre un organizador de discos compactos que contiene una buena colección de música de Richard Claydeman o

de la orquesta de Ray Connif. Esta es también otra de las maneras en que el hombre moderno asume el pasado como adorno que ennoblece una modernidad recién aparecida. Sin embargo esta tendencia no hace parte sólo de la necesidad de los individuos en su vida privada, sino que es también asumida por quienes tienen la responsabilidad de dar orden a los espacios donde se ejerce la vida pública, en los que difícilmente se afronta el diseño de un edificio institucional sin recurrir a viejos órdenes arquitectónicos. Lo nuevo es asumido con inseguridad en los espacios de representación, sea la sala de recibo de las familias o los espacios públicos más institucionales. A pesar de la fe del hombre moderno en el progreso, sólo las antigüedades pueden proveerlo de seguridad. No podemos mirar hacia el futuro, ni representárnoslo y vivirlo sin formas que nos recuerden un pasado mas o menos reciente. Todas estas reminiscencias hacen parte de la necesidad que tiene el hombre de guardar en imágenes, vestigios o huellas, un mundo que se esfuma en el tiempo pero al que estamos estrecha y sentimentalmente atados. Estas huellas son a su vez indicios, síntomas del desarraigo en el que vive el hombre moderno.

## **II. Imágenes para un nuevo mundo: la fotografía y la ciudad moderna**

El hombre siempre ha requerido de medios que atestigüen su mundo y su ser transitorios, pero en la modernidad estos se exigen con mayor urgencia, dada la velocidad con que cambia la imagen de este nuevo mundo. Se requiere de medios que registren en imágenes nuestro mundo a la misma velocidad con que la modernidad lo transforma. Precisamente la industrialización que ha motivado estas violentas y veloces transformaciones es la misma que ha hecho posible la invención, desarrollo e industrialización de la fotografía, la cinematografía y el vídeo. La fotografía parecía poner fin a la pintura, que la hizo posible: la pintura que se instaura en el renacimiento, como una imagen del mundo construida desde un punto de vista central, monocular e inamovible. Pero más bien continuó su empresa: para David Hockney la fotografía "es el colofón de una manera de ver que se desarrollo hace quinientos años."<sup>2</sup> La necesidad de congelar

instantes memorables para separarlos y conservarlos del fluir temporal que nada distingue ni privilegia, fue la que generó tanto la perspectiva renacentista como la fotografía. La fina observación y la lenta perfección de la mano del pintor, parece desplazada necesariamente por la veloz y exacta mirada de la cámara fotográfica. Este nuevo medio mecánico amenazaba con hacer desaparecer la noble labor del artista, pero dejando un testimonio de su importancia histórica y de sus logros que el fotógrafo tratará de emular en su primer momento. La paradoja consistía, tanto para la fotografía como para la modernización, en la obligación adquirida de proveer los medios para dejar testimonio de todo aquello que pronto harían desaparecer. En 1871 Nadar fotografía a Manet y presta su estudio para la primera exposición impresionista, pero más tristemente, durante la primera guerra mundial se unen la aviación y la fotografía para reconstruir desde el aire las imágenes de las ciudades que poco después destruirían. Jean Cocteau nos recuerda que la fotografía no hace otra cosa que "mostrar a la muerte trabajando," pero parece ser la misma muerte, o por lo menos su más próxima aliada. Quizá por todo esto no sea posible burlarnos de la supuesta inocencia con que los campesinos se negaban a dejarse fotografiar, por miedo a que estas imágenes le robaran el alma. Pero nosotros, ¿no estamos más preparados para dejar partir a nuestros seres queridos desde el momento en que de alguna manera los conservamos en las imágenes fotográficas, cinematográficas o de vídeo? No en vano, después de ser testigo de las primeras imágenes del cinematógrafo en 1896, un periodista francés afirmaba: "ahora que ya podemos fotografiar a las personas más queridas no quietas sino en movimiento, cuando trabajan, cuando hacen gestos familiares, cuando hablan, podemos afirmar que la muerte no es ya algo definitivo."<sup>3</sup> Pero esta creencia no hace más que confirmar la fe fundamental del hombre moderno en su propio progreso, en la infalibilidad de la ciencia y la exactitud de la tecnología, es decir, en la idea de que la fotografía es la imagen exacta de la realidad.

Así, en un primer momento la fotografía fue tomada como la más fiel imagen de la realidad: reflejo instantáneo e inmediato del mundo gracias al testimonio automático que brinda la cámara obscura y adecuado con la posibilidad de fijar velozmente estas

imágenes en placas metálicas bañadas en aluros de plata. Poco más tarde, al ser fijadas mas bien en negativos traslúcidos, se podrían reproducir estas imágenes, abaratar sus costos y volverlas accesibles a las masas de la nueva sociedad. Esta idea de la fotografía como un aparato que reproduce mecánica, instantánea y exactamente la realidad, fue el argumento para negar sus posibilidades artísticas dentro de un contexto donde imperaba la teoría romántica del genio y del talento. No era posible que la máquina fotográfica alcanzara los logros de los grandes genios de la pintura, ni que pudiera sustituir el talento artístico del hombre: sus imágenes podrían ser la "exacta reproducción de la naturaleza" pero jamás alcanzarían la noble belleza del producto humano. Incluso, se daban argumentos teológicos que prevenían a los lectores en el periódico alemán *Der Leipziger Stadtanzeiger*: "El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina. A lo sumo podrá el artista divino, entusiasmado por una inspiración celestial, atreverse a reproducir, en un instante de bendición suprema, bajo el alto mandato de su genio, sin ayuda de maquinaria alguna, los rasgos humanos-divinos."<sup>4</sup> Pero quizá la mas conocida diatriba contra la fotografía sea la de Charles Baudelaire, donde argumentaba desde una estética contraria al realismo naturalista que no era posible la identificación entre belleza y realidad. Sin embargo los fotógrafos no parecían conformes con la idea de que esta nueva técnica simplemente cumpliera con "servir de criada de las ciencias y las artes," un afán de reconocimiento muy propio de su condición de recién aparecida, la hacia buscar su lugar entre las artes. Esta tendencia llevaría a que los fotógrafos preocupados por su condición artística –donde muchos de estos como Daguerre, Nadar o David Octavius Hill, provenían de la pintura–, buscaran en los archivos de su antecesora: temas, cánones, estilos y técnicas que le valieran su calificación de Arte. De nuevo se trataba de adquirir y heredar vestigios y huellas de un pasado que ennobleciera la novedad. Los fotógrafos tomaron composiciones pictóricas en las que ahora se evidenciaba la artificialidad de la pose, buscaron dejar la huella expresiva del pincel o la espátula en la homogénea distribución del grano fotográfico, e intentaron con otros tantos e inseguros *tícs* imágenes que caracterizan a este momento de la fotografía con el nombre de "pictorialista." Por este camino

y quizá en los ojos y manos más maduros de Man Ray, László Molí-Nagy o El Lissisky, la fotografía demostrará ya, no ser más una imagen exacta de la realidad. La voluntad creativa de estos artistas se impone claramente en el dominio de una herramienta que se convierte en "el pincel, la paleta, los colores" de un nuevo creador de formas visuales. A una primera teoría realista le sucede una formalista: a la idea de una fotografía como "reproducción mecánica de la realidad" le sigue la de un "instrumento de creación de formas visuales." Años después se tendrá más claramente que su propia esencia, su estatuto ontológico se encuentre en su inestable situación de no ser "reflejo exacto de la realidad" ni "creación formal pura," sino de estar en tensión entre estas dos posibilidades inalcanzables. Este terreno movedizo será entonces donde realizará sorprendentes recorridos a partir de lo que se ha llamado un tercer momento de la fotografía, entendiéndola ahora como "índice."<sup>5</sup> Es decir, un indicio de realidad alterado por diversas condiciones, incluidas las intensiones y la mano del hombre. Indicio de un hecho que sucede en un momento determinado frente a la cámara oscura, pero donde la imagen del hecho no es neutra sino que esta condicionada por distintos factores ópticos, químicos y mecánicos en el momento en que registra el mundo, y posteriormente al momento de revelarse su negativo y de imprimir las copias. Así, si la fotografía es para Hockney el "colofón" de la pintura, en todo caso la inmediatez de este colofón, la reproductibilidad de imágenes a partir de un negativo y el fácil acceso a las cámaras de película de rollo, además de proporcionar la velocidad, cantidad y accesibilidad a las imágenes que requiere el mundo moderno terminará por transformar a su vez, la manera de mirar del hombre. En "Pequeña Historia de la fotografía" Benjamin explica como la cámara puede ver cosas que el ojo humano no ve, en ella existe un "inconsciente óptico" que opera en la cámara y que capta una naturaleza que no capta el ojo, una "chispita minúscula de azar, de *aquí y ahora*, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter imagen."<sup>6</sup>

La fotografía encuentra en la ciudad moderna uno de los temas que más la invita a alejarse de la pintura y a desarrollar con mayor seguridad sus técnicas propias, su propio lenguaje y sus poéticas más auténticas. Gracias a una especie de narcisismo de la máquina se da el fructífero encuentro entre la fotografía

y su ambiente nativo: la ciudad industrializada, las máquinas, los vapores, la iluminación nocturna, las multitudes urbanas. Temas que requieren de gran velocidad y exactitud en su registro, condiciones que Baudelaire le exigía al "pintor de la vida moderna" pero que no vio en la naciente máquina. Sólo a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, en las modernas capitales de París y Nueva York, fotógrafos como Henry Lartigue y Eugene Atget en la primera, o Eduard Steichen y Alfred Stieglitz en la segunda, logran mirar a través de sus máquinas y registrar puntualmente sus encuentros con las nuevas realidades, de una manera que ya no debe a la mirada, a la memoria y a la mano del pintor. Parece que la modernización misma cura de los inseguros balbuceos a una fotografía que ahora se reconoce autosuficiente, nace entonces la fotografía por cura homeopática. En este momento en que el mundo mecánico le revela a la máquina fotográfica su propio lenguaje, una poética sin complejos de inferioridad y consciente de sus propios valores estéticos, permite que lo "fotogénico" desplace a lo "pictorialista" y a lo "pintoresco." Las imágenes de París y Nueva York que logran estos fotógrafos, son bellas o son arte no por que se parezcan a la pintura, sino porque descubren y hacen ver la esencia del mundo contemporáneo, algo que le es propio a la fotografía y, claro está, al arte.

### III. La ciudad moderna y el cine

Pero quizá sean las imágenes cinematográficas las que de mejor manera logren representar no sólo la imagen del mundo moderno, sino también el ritmo de la producción industrial urbana, la superproducción de medios e imágenes, y la densificación y simultaneidad de movimientos en las grandes metrópolis. Todo esta explosión de dinamismo fascinó a las vanguardias modernas contemporáneas de estas metrópolis: los futurismos rusos e italianos cantaban extasiados la llegada de veloces y ruidosas máquinas que ponían en peligro la vieja estatuaría y su culto; el cubismo exigía una nueva mirada sobre el mundo que comprendiera la multiplicidad y densidad de su ser; la abstracción se emparentaba en algo con el diseño y construcción del nuevo *habitat* urbano; el expresionismo mostraba aterrado la destrucción que todo esto significaba; el *collage* dadaísta

recuperaba al azar los fragmentos de toda esta transformación crítica; la novela urbana dejaba escuchar las voces y ruidos de las calles de la ciudad como si se tratara de una gran polifonía; y el teatro mecánico y biomecánico se valía de nuevos medios como el cine. Muchos vanguardistas no demoraron en experimentar la nueva máquina de visión, la fotografía y hora el cine: además de Ray, Molí-Nagy y Lissisky; Marcel Duchamp, Hans Richter, Francis Picabia, Fernand Leger, Antonin Artaud, Cocteau o Salvador Dalí, fueron seducidos por sus insospechadas revelaciones mecánicas. A final de los años veinte se realizaron varias películas, entre las que se destacaba *El Hombre de la cámara* de Dziga Vertov, que se dedicaron a mostrar el dinamismo de las nuevas metrópolis a través del cinematógrafo, encontrando en este el medio ideal para transmitir las emociones de velocidad, vértigo, discontinuidad y simultaneidad, que propiciaban la misma ciudad. Vertov confiaba plenamente en la sinceridad y la lucidez que el "ojo mecánico" le prestaba a su "yo veo" para capturar la realidad y al "yo monto" para organizar visualmente su entorno mecánico y urbano; la cámara le enseñaba a ver el nuevo mundo y el cine sólo podría ser puro gracias a esta mirada. No se trataba de otra cosa que del mismo "inconsciente óptico" de la máquina, del que advierte Benjamin. La imagen movimiento y el montaje cinematográfico reconstruían un mundo espacio temporal dinámico y discontinuo, tan inestable y en constante transformación como la más moderna de las ciudades: Nueva York, aquella que Le Corbusier sintiera como un vértigo, algo "entre la garganta y la boca del estómago," y que Fernand Leger propusiera como "el más grande espectáculo del mundo." La ciudad moderna y el cine, hijos de la misma época, se requerían mutuamente, aquella para reflejarse y tener testigos, y éste no hubiera podido tener un mejor público, ya familiarizado y necesitado de sus incesantes imágenes y de su vertiginoso ritmo.

Pero en los años que siguieron el nuevo cine sonoro promovió una representación más realista: el sonido acompañaba de una manera naturalista a las imágenes, el montaje procuró reconstruir un mundo con mayor continuidad espacio temporal, las ciudades se construían en estudios cinematográficos para mayor comodidad de la producción. El primer cine sonoro industrial desatendió la historia urbana, no fue testigo en gran medida de una historia de

dramáticas transformaciones: bombardeos de ciudades europeas desde Guernika hasta Berlín, construcción de gethos y campos de concentración desde Varsovia a Auschwitz, destrucciones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, autopistas que se abrían paso rompiendo la vida pública de la vieja Nueva York. Las ciudades cambiaron violentamente entre 1935 y 1950 y de esta transformación sólo quedaron las oportunas instantáneas de Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Andreas Feininger, Dorothea Lange, Cecil Beaton, Karlo Hugo Schmölz y muchos otros fotógrafos. Godard ha dicho: "el cine dimitió por completo, al no filmar los campos de concentración,"<sup>7</sup> pero además, al refugiarse en sus confortables estudios tampoco dio testimonio de la violenta transformación de sus ciudades. Por esto, se puede asegurar que sólo el neorrealismo italiano tuvo la lúcida consciencia de mirar a la cara su inmediata realidad, por esto también el cine vencedor –sin duda el de Hollywood–, le ha imputado la crudeza de sus imágenes y en ellas el deseo de producir conmiseración. En respuesta se ha dicho que Hollywood no perdonó que Roberto Rosellini conquistara y robara el corazón de una de sus más preciadas *stars*: Ingrid Bergman. Pero Rosellini no sólo conquistó el corazón de la Bergman, también conquistó los ojos y la conciencia de las siguientes generaciones de cinéfilos y cineastas: la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* británico, el *cinema novo* brasilero, cierto cine independiente norteamericano, el cine iraní contemporáneo, etc.. La lección del maestro fue que el cine no debía dejar de mirar la realidad, el cine tenía un compromiso moral con su presente, que "el cine es un arte del encuentro," del encuentro con la realidad: en esto consistía el neorrealismo para Rosellini. En *Roma Ciudad Abierta* (1945), *Paisa* (1946), *Alemania año cero* (1947), *Europa 51* (1951), *Stromboli* (1952) o *Viaje por Italia* (1953), sus personajes encuentran, transitan, ven y conocen un mundo que los transforma: las calles, edificios y ruinas de Roma, Nápoles, Florencia o Berlín, hacen parte de su vidas, amores, creencias, dolores y de sus muertes. Ellos son testigos y actores de un mundo del que gracias a los ojos y a la cámara de Rosellini nosotros podemos ser hoy testigos. El cine para Rosellini no puede escapar a su presente y cuando escapa muere, el presente es la sustancia de las imágenes fotográficas y cinematográficas, en el se encuentra la poesía y la estética cinematográfica, sólo hay que

saber encontrarla: esperar atentamente el encuentro y disparar. Las ciudades italianas destruidas por la guerra fueron el lugar del encuentro del hombre con su propia realidad en las películas del neorrealismo, la historia de sus personajes se entretejía con la historia en presente de sus ciudades, y el cine daba testimonio de esta realidad. En el neorrealismo, como mucho del mejor cine moderno y contemporáneo que de él se desprende, se relativizan los límites entre el documental y la ficción, entre el acontecimiento real y la puesta en escena de acontecimientos. Gran parte de su belleza se produce en este revelador encuentro que permite sus historias se dejen ver hoy en la historia de sus ciudades.

#### **IV. Latinoamérica, sus ciudades, sus imágenes y su memoria**

Aunque la condición de la modernización de las ciudades latinoamericanas es diferente, además de dependiente de la de las metrópolis europeas y Norteamericanas, la velocidad de su transformación no ha sido ni un poco más lenta que la de estas. Hasta el cambio de siglo diecinueve al veinte la gran mayoría de las capitales poseían una doble dependencia, de un lado sus recursos básicos e inmediatos provenían del campo y de otro sus ideas, imaginarios, modas y productos más sofisticados, eran importados de las grandes metrópolis mundiales. En la encrucijada de una necesaria y arraigada tradición rural, y un deseo de ser y aparecer moderno, surgen los modernismos latinoamericanos marcados por tendencias indigenistas, nacionalistas, latinoamericanistas o *dandys*. Pero a partir de la crisis mundial de 1930, se unifica notablemente el destino latinoamericano, a través de un proceso de transformación y crecimiento de las ciudades y de la masificación de las formas de vida en estas.<sup>8</sup> Durante las décadas de 1930 a 1960, las grandes capitales se multiplican en población, extensión, complejidad y problemas. Con la revolución mexicana en 1910 se inicia un inmenso y permanente éxodo del campo a las ciudades del que aún no aparecen señas de finalización y que se incrementa con una gran explosión demográfica. Las cifras estadísticas son sorprendentes: En 1900, diez ciudades latinoamericanas tenían más de 100.000 habitantes; en 1940 Buenos Aires, México, Rio de Janeiro y Sao Paulo superaban el

millón, Lima, Rosario, La Habana, Montevideo y Santiago el medio millón, y 11 más, entre ellas Bogotá, tenían más de 200.000 habitantes; en 1970 México y Buenos Aires superaban los ocho millones, Santiago, Lima, Bogotá y Caracas pasaron de menos de 600.000 a más de 2.000.000 habitantes y en Colombia, Cali y Medellín sobrepasaron el millón.<sup>9</sup>

El éxodo rural es generado la mayoría de las veces por dos grandes factores: la huida de los violentos conflictos originados por la tenencia de la tierra y la atracción hacia una mejor posibilidad de forma de vida que promueve la imagen de la ciudad. De manera que la población urbana crece, se diversifica, se densifica y genera a su vez nuevos conflictos y desplazamientos al interior de las ciudades. La influencia de los nuevos medios a su vez masifica las formas de vivir y de pensar en las ciudades: el desarraigo, la aculturización y la adquisición de nuevas formas de vida, se empieza a dar sobretodo a través de las segundas generaciones. El tamaño, la fisonomía, las actividades, las formas de vida se transforman violentamente, generando veloces procesos sociales y respuestas culturales en todas estas ciudades: en la vida de un hombre de cuarenta años es muy probable que la ciudad de su infancia haya desaparecido absolutamente. Junto a estas transformaciones y lo que representan para los ideales de vida, se modifican las relaciones de afecto de los habitantes con su ciudad. Cuando los espacios, los ritmos de vida y las costumbres desaparecen, no quedan más que los recuerdos, las fotografías y en algunas ocasiones las películas, para que los padres den testimonio a sus hijos del mundo en donde sucedió su infancia. Muy pocas de estas ciudades tendrían la oportunidad proveer testimonios de sus grandes transformaciones por medio de la imagen en movimiento del cine, pocos países lograron crear y sostener una industria cinematográfica: México, Argentina y Brasil.

Estos tres países lograron sostener la compleja producción cinematográfica que se inicia a comienzos del cine sonoro, gracias también a una naciente industria del sonido, es decir, de la música popular que ya empezaba a ganar mercados continentales: el corrido, la ranchera, el bolero, el tango y en Brasil la zamba. Carlos Gardel, Libertad Lamarque, María Félix, Jorge Negrete,

Dolores del Río, Pedro Infante o Carmen Miranda, se convertían en ídolos cinematográficos tanto como musicales. Pero a través de algunos de estos géneros como el bolero o el tango se iniciaba la representación de un primer imaginario popular de la ciudad y de la gran ciudad: las candilejas de la ciudad nocturna, el arrabal de los malévolos, las historias de amor en el prostíbulo, la mujer fatal y traicionera, la recién inmigrada burlada por un canalla, los encuentros a cuchillo en oscuras esquinas y otra cantidad de tópicos muy bien explotados comercialmente. Los títulos de muchas de estas películas derivan de novelas y canciones de éxito: *Allá en el rancho grande*, *La mujer del puerto*, *Melodía de arrabal*, *El día que me quieras*, *El ángel de la calle*, *Favela de mis amores*. Estas se dedican en gran medida a contar la historia del desarraigo y de la nostalgia de estos nuevos pobladores de ciudades que empiezan a crecer veloz y caóticamente, la nostalgia por un mundo perdido y la difícil vida en un nuevo y atractivo entorno:

Tengo el impuro amor de las ciudades,  
y a este sol que ilumina las edades  
prefiero yo del gas las claridades.  
A mis sentidos lánguidos arroba,  
más que el olor de un bosque de caoba,  
el ambiente enfermiso de una alcoba.  
Mucho más que las selvas tropicales,  
plácenme los sombríos arrabales  
que encierran las vetustas capitales.

Julian del Casal<sup>10</sup>

Por otro lado, ciudades como la Bogotá de antes, en y poco después del 9 de abril de 1948, su crecimiento, sus problemas y sus movimientos sociales, quedaron documentadas en la reportería fotográfica de Julio A. Sanchez, Manuel H. Rodriguez o Sady Gonzalez, o en los noticieros cinematográficos que lograron los hermanos Acevedo o don Marco Tulio Lizarazo. Estos fragmentos silenciosos en la gran mayoría, pues sólo entre 1937 y 1950 se termina de implantar el cine sonoro en Colombia, han quedado como vestigios de las formas en que sucedía la vida en las ciudades que ocuparon el lugar de las presentes. Fragmentos

mudos de los que además difícilmente se puede encontrar la voz, la postura crítica, el punto de vista de quienes los lograron. Sólo en la segunda mitad del siglo se inicia una mirada crítica del cine con respecto a las ciudades latinoamericanas, que pudiéramos llamar de autor.

Un aragonés en ciudad de México es quien en definitiva empieza a mirar nuestras ciudades de una manera crítica, se trata del momento en que reaparece al mundo del cine uno de los más buscados miembros del surrealismo: Luis Buñuel. En 1950 realiza *Los Olvidados*, pieza clave para comprender las circunstancias de la pobreza, la miseria y la violencia en nuestras ciudades latinoamericanas. El desarraigo del inmigrante procedente del campo, ya no es mostrado desde los cánones y poéticas del melodrama prostibulario heredados del bolero y el tango, incluso la inmensa niñez abandonada ya no será tratada desde una mirada caritativa y distante; en esta película sorprende la manera como convive el mundo rural en los suburbios de la gran capital y la forma impulsiva e irracionalmente violenta de las relaciones en un grupo social. Durante los siguientes cincuenta años otras películas latinoamericanas trataran el tema de la infancia abandonada de las grandes ciudades latinoamericanas *Tire Díe, Gamín, Pixote, Juliana, La vendedora de rosas, De la calle o Ciudad de Dios*, sin superar la violenta sinceridad de las imágenes dejadas por Buñuel. Una realidad observada sin compasiones pero con gran sentido poético, sin falsas caridades pero con una gran ternura por la complejidad del ser humano, que revelaría al mundo imágenes increíbles de las que Buñuel sustenta un incisivo trabajo de documentación: camas de bronce en chozas de madera, tradición de ritos mágicos en plena ciudad, madres que rechazan a sus hijos, despiadada violencia contra ciegos e impedidos, impulsos sexuales que se confunden con actos de crueldad, solidaridad traicionada, impotencia de las instituciones que intentan corregir estos problemas. En el prólogo Buñuel ya anuncia la intención de su descarnada mirada: "esta película basada en hechos de la vida real no es optimista y deja la solución del problema a las fuerzas progresivas de la sociedad."

En *Rio 40 grados*, Nelson Pereira dos Santos presenta a Rio de Janeiro durante un caluroso día de 1955. Aquí la protagonista es la ciudad y su complejo entretrejerse de múltiples y simultáneas vidas, diferentes alcances económicos, distinta suerte de su pobladores y la extraña lógica con que el azar acentúa la miseria y las injusticias. La cámara desciende desde las favelas hasta la playa de Hipanema, mostrando como se entrecruzan las aventuras de un niño vendedor de maní con las manipulaciones de un gamonal político para lograr un favor sexual, como se relacionan azarosamente las negociaciones de un joven futbolista en un partido en el Maracanã con el accidente fatal de un muchacho de las favelas, y finalmente como un instante de epifánica claridad de toda esta compleja red de causas y efectos, se vuelve a perder y diluir entre la celebración de un gol y la rumba nocturna de las escuelas de zamba que prosiguen al caluroso día. La compleja narrativa de *Rio 40 grados* inaugura un nuevo tipo de relatos urbanos, no sólo en el cine latinoamericano sino también mundialmente: las historias paralelas y simultáneas de las películas del norteamericano Robert Altman en los años setenta, las de Spike Lee en los ochenta, las contemporáneas *Magnolia*, *Ladrón de orquídeas* o *Lola Corre Lola*, o las latinoamericanas *Caídos del cielo*, *Amores perros*, *Historias Mínimas* o *Habana Suite*. Con *Rio 40 grados* el cine latinoamericano alcanza su modernidad con gran madurez, al observar y tratar de comprender la complejidad urbana. En palabras de Glauber Rocha, quienes vieron esta película "Descubrieron que podían hacer cine con una cámara y una idea."

Durante los años sesenta la maduración del cine latinoamericano se realizó de la mano de todo un ideario de descolonización, donde además de denunciar la dependencia política y económica de sus países con relación a los Estados Unidos, la pobreza y la injusticia social propiciada por los gobiernos de turno, las violentas represiones a los movimientos sociales; buscaba un lenguaje que no reprodujera los cánones del cine industrial e internacional, sino más bien crear nuevas poéticas que promovieran una mirada más crítica de los espectadores, nuevas estéticas. Así se formaron el *Cinema novo* en el Brasil, el *Tercer cine* en Argentina, el *Otro cine* en México, y en Cuba, el cine que se desarrolla con la revolución. Otra película como *Memorias del Subdesarrollo* del cubano Tomas Gutiérrez Alea, marcará uno

de los más altos precedentes de calidad estética, narrativa y técnica y de madurez en el tratamiento de los temas sociales y políticos en el cine latinoamericano. Su protagonista Sergio, es un burgues intelectual que aunque no participa de la acción revolucionaria decide quedarse y ser testigo de lo que sucede en la implantación de la revolución socialista en su amada ciudad. Se trata de un retrato que enmarca la realidad desde un punto de vista muy cercano a la mirada subjetiva de su protagonista, con la lucidez de su formación intelectual y su aparente neutralidad de observador distante. La obra recurre a una rica conjugación de documental y ficción, narración y ensayo, cine dentro del cine, donde se descubre el mismo papel del intelectual y del artista en la aparición del propio Gutiérrez Alea realizando su película y donde al final se escucha del mismo Sergio como "se había visto demasiado, se sabía demasiado para ser inocente."

Estas tres y otras decenas de película comparten la búsqueda de la modernidad latinoamericana que simultáneamente se esta desarrollando en la narrativa literaria del llamado *boom* latinoamericano. El tejerse de distintas historias, voces y personajes, que conforman la redes urbanas y narrativas de Ciudad de México en *La Región más transparente del aire* de Carlos Fuentes, de La Habana en *Tres Tristes Tigres* de Guillermo Cabrera Infante, de Buenos Aires y París en *Rayuela* de Julio Cortazar, de Lima en *Conversación en la Catedral* de Mario Vargas Llosa, de Salvador de Bahia en *La Tienda de los milagros* de Jorge Amado, revelan como la modernidad de la novela latinoamericana va de la mano de una aproximación crítica y de una mirada que no huye a la complejidad del hecho urbano en el continente. Esta conciencia crítica de toda una generación motiva, tanto en el la novela como en el cine y otros medios de interpretación de la realidad, un conjunto de miradas metropolitanas y cosmopolitas: los literatos realizan congresos donde se conocen y discuten sus ideas; los cineastas generan festivales como los de Viña del Mar, para poder compartir lo que producen; los trabajos de muchos fotógrafos son recopilados y publicados en libros críticos como el de *Para verte mejor América Latina* de Damian Bayón y Paolo Gasparini. Parece que en medio de la miseria y las dificultades, las ciudades crecen volviéndose cada vez más complejas, exigiendo nuevos modos de mirarlas, de

entenderlas, de reflejarlas, nuevas ideas y formas que permitan expresar su gran complejidad: la respuesta está en las nuevas narraciones, las nuevas imágenes y fotografías, el nuevo cine que busca comprenderlas.

## **V. Desplazamientos de la violencia: de los rural a lo urbano**

En Colombia un tema como la violencia inunda nuestros imaginarios desde hace mucho más de cincuenta años, en la plástica, la literatura, el teatro y, no podría ser la excepción, en el cine. Pero en gran medida la representación de este fenómeno ha quedado enmarcada en el campo, hemos hablado por mucho tiempo de una violencia rural y esta ha sido la acción, el gran relato que ha llamado la atención de intelectuales, artistas y políticos, de nuestras ciudades. Como si el espacio de las ciudades no fuera más que el lugar desde donde se observa una acción que sucede por fuera de ella. El campo, lo rural, la aldea, son el lugar donde por excelencia se sitúa el mundo del "realismo mágico," lugar mítico y fundacional de nuestros relatos y nuestra importante tradición oral. Pero quizá sea también la exagerada atención hacia la aldeana Macondo y sus exégesis críticas y literarias, la que ha impedido mirar la otra realidad: la de la azarosa, dramática y violenta forma en que han crecido nuestras ciudades, y en donde crece y pulula la vida, en increíbles y particulares formas de vida. En la segunda mitad del siglo veinte, por primera vez y tímidamente se ha iniciado un desplazamiento de los relatos y de sus historias violentas del campo a la ciudad: en la novela de Luis Fayad, R. H. Moreno Durán o Andrés Caicedo; en la plástica de Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Saturnino Ramirez o Juan Cárdenas; la fotografía de Fernell Franco o Vicky Ospina; y en el cine de José María Arzuaga. En las películas de los años sesenta de este último, su mirada se concentra en la dura vida en la construcción y las canteras bogotanas –en la muy influenciada por el neorrealismo italiano *Raíces de piedra* (1962)–, o el frívolo y estéril mundo de la publicidad en *Pasado meridiano* (1967). Con Arzuaga y estas dos miradas a la inmediata realidad de la ciudad capital, se puede hablar por primera vez de un cine de autor en Colombia, es decir, de un cine con una consciente voluntad expresiva, con una mirada

personal y crítica. A principio de los años setenta sobresalen los documentales *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva y *Oiga Vea* (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, el primero se conjuga con una recreación poética de la vida en las ladrilleras de la capital y el segundo enfatiza en el punto de vista de un cine independiente y marginal sobre los Juegos Panamericanos de Cali. Más tarde dos cortometrajes argumentales nos ofrecen ricas imágenes de la vida en Bogotá y Cali: *Cuartito Azul* (1978) de Luis Crump, donde se muestra el despertar del sueño de una recién llegada a la capital, y *Agarrando pueblo* (1978) de Mayolo y Ospina. Este último es un sarcástico retrato de la manera en que muchos cinematografistas aprovecharon la ley del sobre precio para realizar rápidos y baratos documentales que supuestamente denunciaban la realidad nacional, pero que en su mayoría no fueron más que explotación comercial de las imágenes de la miseria. La ley del sobreprecio, que obligaba a los exhibidores a mostrar un cortometraje nacional con cada largometraje extranjero, promovió la producción a la vez que bajo el control de la calidad de estas, generando un tipo de imágenes tópicas de la miseria urbana: gamines, prostitución, represión social, corrupción política, abuso de las fuerzas militares, etc., que ocultaban la verdadera complejidad de la realidad social. Durante los ochenta la Compañía Estatal de Fomento Cinematográfico (FOCINE) decidió entonces promover la producción de largometrajes y medimetrajes para televisión, donde en estos últimos tiene la oportunidad de trabajar una nueva generación para la que el tema urbano es cada vez más familiar, como Victor Gaviria de Medellín y Oscar Campo de Cali. Los mayores presupuestos y compromisos en la producción de los largometrajes quizá sea la causa de la búsqueda de relatos en la literatura o por lo menos de tópicos ya tratados, donde la violencia es mostrada como un problema netamente campesino, el de las estructuras que dan origen y mantienen la propiedad de la tierra. Películas como *Cóndores no se entierran todos los días*, *la Mansión de la Araucaima*, *Tiempo de morir*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Caín* o *La Agonía del difunto*, provienen de un texto previo y otras como *Canaguaro* o *La boda del acordeonista*, se recrean en este mismo universo rural o aldeano. Otras como *Pura Sangre*

de Luis Ospina y *Rodrigo D. No futuro* de Gaviria se deciden claramente por temáticas y tratamientos absolutamente urbanos, aunque reflejen como en *Pura Sangre* las raíces de su violencia en los problemas agrarios.

A principio de los noventa desaparece FOCINE y aparecen tres películas que reflexionan más profundamente sobre la situación del país urbano desde ópticas diferentes: en *Rodrigo D. No futuro* de Gaviria, se cruzan a ritmo punk las historias de vida de un puñado de jóvenes habitantes de las violentas comunas de Medellín; en *Confesión a Laura*, Jaime Osorio presenta la intimidad de tres vidas que se transforman a partir de los sucesos que marcaron la historia pública de la ciudad el 9 de abril de 1948; y en *La Estrategia del caracol* Sergio Cabrera narra la resistencia de los ocupantes de un inquilinato del centro de Bogotá. Otras como *La gente de la universal* de Felipe Aljure, donde las relaciones entre lo público y lo privado se evidencian en el denso paisaje del centro de la ciudad; *La mujer del piso alto* de Ricardo Coral, donde la oscuridad de una noche capitalina oculta un cadáver a la deriva; o *La vendedora de rosas*, donde Gaviria retrata ahora a niñas que sobreviven en las calles del centro de Medellín; confirman la tendencia del tema urbano en la producción nacional. Más recientemente, *Es mejor ser rico que pobre* de Ricardo Coral y Dago García, narra el desplazamiento de una mujer de clase alta a un barrio de clase media baja; *Diástole y sístole* de Harold Trompetero, muestra parejas de clase media en sus espacios domésticos; *Calibre 35* de Raúl García, cuenta el robo a un banco de cuatro jóvenes para poder realizar una película; *Soplo de vida* de Luis Ospina, es un policiaco en pleno centro de Bogotá; *El séptimo cielo* de Juan Fischer, relata las aventuras de inmigrantes colombianos en Nueva York; *La toma de la embajada* de Ciro Durán, narra la historia de la toma guerrillera de la embajada de República Dominicana; *Como gatos y ratones* de Rodrigo Triana, retrata la miseria de la periferia urbana; *Bogota D. C. 2016*, se preguntan por el futuro cercano de la capital; y *La primera noche* de Luis Alberto Restrepo pone la mirada en el desplazamiento del campo a la ciudad. Diversas formas de desplazados y de desplazamientos son el tema de varias de estas.

*La Estrategia del Caracol* (1993) da cuenta de dos desplazamientos de población del centro hacia la periferia de la ciudad, ocurridos en dos momentos distantes de la historia urbana: el primero lo realizaron después del 9 de abril de 1948 las familias burguesas hacia el norte de la ciudad y el segundo los inquilinos desalojados de la casa Uribe. Pero el tema de esta es la resistencia de la comunidad frente a las leyes económicas que gobiernan el territorio de la ciudad. Los más diversos y opuestos personajes conforman un conjunto coral donde ninguno protagoniza absolutamente la película, presentando mas bien un polifacético retrato local: de un lado la justicia oficial defendiendo los intereses del dueño de la casa Uribe y del otro el pueblo solidarizado en su propia defensa. Esta ciudad múltiple y compleja tiene dos grandes observatorios: los cerros desde donde los inquilinos desplazados observan la casa Uribe y la lujosa residencia del heredero. Aparecen otros lugares como los juzgados, el centro, la plaza de Bolívar y por supuesto el inquilinato motivo de la disputa, donde se continúan la vida pública y privada como un reflejo de la ciudad exterior. La película exalta la solidaridad, la dignidad y la acción comunal de la resistencia, que teje las historias personales en una gran acción colectiva. Estas son narradas de principio a fin por un culebrero que como un moderno Homero da cuenta de esta gesta urbana en la mejor tradición oral.

*La gente de la Universal* (1993) no intenta denunciar las injusticias del sistema, sino mostrar como el mal ya ha atravesado todas las fronteras en esta ciudad, convirtiéndola en su territorio donde impone su orden. No hay buenos y malos, ni resistencia organizada, ni nadie a quien defender; la ciudad es un lugar absolutamente desprotegido, donde un gran sistema de corrupción ejerce ahora el control. El cinismo desencantado de este retrato bien podría cumplir las exigencias de una "ironía posmoderna," pero no es mas que la comedia en términos de Aristóteles: "el retrato de los peores," pues ya no hay mejores o inocentes. La corrupción del sistema que es esta ciudad concluye en una perfecta circulación de mentiras, dineros informales, relaciones sexuales desleales, información prohibida, vigilancias y trabajos perversos; generando

acumulación de más dinero, información y lúvido. Bajo las apariencias de los uniformes, títulos y falsas morales, como los que se expresan con el “buen ejemplo” o “el lado bueno de las rejas,” una ciudad hipócrita oculta sus actos desleales y torcidos. Irónico retrato de la idiosincrasia de esta ciudad. El engaño genera el perverso circuito en donde al morder al vecino se es mordido por otro, donde al robar se es robado por su vecino o su socio. Círculo que se resalta visualmente en las panorámicas aceleradas, los gran angulares, las tomas a través de jaulas y acuarios, como reflejo de las rejas y cristales de la ciudad, las risas y las frases que se repiten de boca en boca. El acristalado paisaje del centro internacional de Bogotá es el más adecuado lugar para que deambulen en medio de las multitudes, estos espías espiados, ladrones robados, traidores burlados. La cárcel ambientada en el Museo Nacional –antiguo panóptico–, alude implícitamente al conjunto de la ciudad como otro panóptico: la oficina de los detectives, las azoteas de los edificios y el teatro de cine pornográfico. Saberse ubicar en esta ciudad de cristales y de rejas, es lograr la mejor posición de control de su enemigo y de su socio, que terminan siendo los mismos. En este ecosistema de la mentira y del engaño cada cual busca dominar visualmente para sacar provecho económico o sexual del otro, pero no logra darse cuenta del robo y la traición de los otros.

*La primera noche* (2003) representa la realidad nacional a través de lo que le sucede a una pareja de inmigrantes, en su primera noche en la capital, momento en que se cierra el violento pasado rural de sus protagonistas y queda abierto el futuro urbano de estos, igualmente violento. Este ciclo del desplazamiento de una pareja de campesinos recién llegados a la capital, está narrado con gran madurez a través de una serie de *flashback* que muestran el inmediato pasado de quienes han huido del conflicto armado que desangra el campo colombiano. En una sola esquina y en una sola noche de frío desamparo, en que esta ingenua pareja conoce a un endurecido nómada urbano, se condensa la condición de desterrados y el círculo vicioso al que están condenados estos nuevos habitantes de la ciudad. La gran elipsis narrativa refleja el incesante círculo vicioso con que la violencia desplaza a hombres y mujeres,

nostalgias y dolores, diseminando familias a lo largo del territorio nacional y sus ciudades, y como este se perpetua hasta tanto sus protagonistas no alcanzan a comprender su condición. Sin dejar de mostrar la cruda realidad, esta película ha trascendido el retrato de denuncia y el tono de conmiseración, con el que nuestro cine ha recreado la miseria nacional. Dolorosa pero poéticamente el final vuelve a ser el principio: en un charco de la primera noche urbana se refleja y se repite la primera y oscura persecución rural.

Las características de una narrativa urbana empiezan a aparecer en estas y otras nuevas películas: la ciudad tiende a convertirse en protagonista más que en telón de fondo del drama de sus protagonistas y situaciones, ahora es el mismo tema de sus historias. Las narraciones de estas películas se fragmentan en distintos personajes y tiempos, hasta quedar inconclusas y abiertas, pero sus acciones dispersas en el relato son integradas en un único contexto espacio temporal que es la misma ciudad. Los antecedentes latinoamericanos de *Los olvidados*, *Río 40 grados* o *Memorias del subdesarrollo* se dejan ver con gran madurez en este proceso de urbanización de las narraciones, donde emergen lo múltiple, lo simultáneo, lo fragmentario, dentro de un gran todo inconcluso e inabarcable. Posiblemente otros retratos urbanos como los esperados *La sombra del caminante*, *Sin Amparo*, *El Baúl rosado* o *Perder es cuestión de método*, den una imagen y permitan un testimonio de nuestras ciudades como los logrados de Lima en *Caídos del cielo*, de Buenos Aires en el final de *Historias mínimas*, de Sao Paulo en *Ciudad de Dios* o de la colosal ciudad de México en un instante de *Amores perros*. En este reciente cine latinoamericano, sus ciudades son mostradas como cuerpos rotos y sus fragmentos son vestigios de las historias de violencia y desplazamientos, de miseria y de dolor, pero también de anhelos y luchas individuales, que estas encierran. La imagen de estas ciudades refleja su violenta desigualdad, la fractura que ha causado un desarrollo injusto, los incesantes desplazamientos de sus hombres y mujeres, el desarraigo territorial y la dolorosa transformaciones del paisaje del que han sido testigos. Sus hombres y mujeres

son seres condenados a la trashumancia espacial y temporal, entre un pasado desaparecido y una esperanza siempre postergada. Latinoamérica y sus ciudades no son más que desvinculados escenarios del destierro. Sólo las ruinas de los vestigios de un pasado nos pueden ayudar a recordar o reconocer nuestra propia historia, sólo ayudados de la escasa memoria fotográfica y cinematográfica, podríamos superar la tragedia de repetir incesantemente una historia de miseria e injusticias. García Márquez enfatiza en esta importante misión: "Nada ganamos con enseñar a los muchachos como hacer películas si lo que ellos hacen no va a durar 20 años. Lo que ya existe está a punto de perderse, nadie va a recordar lo que hemos hecho."<sup>11</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Walter Benjamín, *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. (Madrid: Taurus, 1980).

<sup>2</sup> David Hockney, *Revista El paseante* no 12 (Madrid: Siruela, 1989).

<sup>3</sup> David Chesire, *Manual de Cinematografía*. (Madrid: Blume, 1981) 17.

<sup>4</sup> Benjamín, "Pequeña Historia de la fotografía." *Discursos Interrumpidos I*. (Buenos Aires: Taurus, 1989) 64.

<sup>5</sup> Philippe Dubois, en *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. (Barcelona: Paidós, 1994), desarrolla estos tres momentos de la historia de la fotografía.

<sup>6</sup> Benjamín, "Pequeña Historia de la fotografía" 67.

<sup>7</sup> Jean Luc Godard citado por, Jos Oliver en revista *Nikelodeon* no 12 (Madrid, 1998) 155.

<sup>8</sup> José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976) 318.

<sup>9</sup> Romero 327-328.

<sup>10</sup> Carlos Monsiváis, *Aires de Familia*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2000) 207.

<sup>11</sup> Gabriel García Márquez en, John King, *El Carrete Mágico*. (Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1990) 14.

**BIBLIOGRAFIA**

Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1994.

King, John. *El Carrete Mágico*. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones, 1990.

Monsivais, Carlos. *Aires de Familia*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1976.

Artículo recibido el 28 de febrero de 2005

Artículo aprobado el 26 de abril de 2005