

Imaginando la ciudad otra: visiones (neo-) realistas de la Ciudad de México en *Santa* (1932), *Los Olvidados* (1950) y *Amores Perros* (2001)

Johannes Christopher
Universität Augsburg
johannes.christopher@philhist.uni-augsburg.de

Citation recommandée : Christopher, Johannes. "Imaginando la ciudad otra: visiones (neo-)realistas de la Ciudad de México en *Santa* (1932), *Los Olvidados* (1950) y *Amores Perros* (2001)". *Les Ateliers du SAL* 14 (2019) : 24-41.

Résumé :

Cet article propose que l'interrelation d'espaces hétérotopiques dans les représentations cinématographiques de Mexico soit utilisée pour concilier une plus grande complexité et contingence urbaine. A travers *Santa*, *Los Olvidados* et *Amores Perros*, le cinéma est un moyen essentiel pour fusionner les éléments hétérotopiques d'une expérience urbaine de plus en plus fragmentée en représentations « néo-réalistes » de la ville.

Mots-clés : Héterotopie, Bazin, réalisme, urbanisme, Ville de Mexico

Resumen:

La interrelación de los espacios heterotópicos en las representaciones cinematográficas de la Ciudad de México se utiliza para conciliar el aumento de la complejidad urbana. A lo largo de *Santa*, *Los Olvidados* y *Amores Perros*, el cine sirve como un medio vital para fusionar los elementos heterotópicos de una experiencia urbana cada vez más fragmentada en representaciones "(neo-) realistas" de la ciudad.

Palabras clave: Heterotopía, Bazin, realismo, urbanismo, Ciudad de México

Abstract:

This paper proposes that the interlinking of heterotopic spaces in cinematic depictions of Mexico City is used to mediate increasing urban complexity and contingency. Throughout *Santa*, *Los Olvidados* and *Amores Perros*, film serves as a vital medium for merging the heterotopic elements of an increasingly fragmented urban experience «(neo-) realistic» portrayals of the city.

Keywords: Heterotopia, Bazin, realism, urbanism, Mexico City

Desde la mitad del siglo XIX, la pluralidad de los espacios urbanos, provocada por la inestable convivencia de masas de los más diversos estratos sociales y culturales (Massey 161), ha servido como catalizador y superficie de proyección para numerosos paisajes urbanos (Levy 66) que han permitido clasificar las realidades contingentes y contradictorias de la existencia moderna dentro del epicentro urbano bajo la bandera literaria del realismo¹, segmentadas narrativamente en forma de novela. Sin embargo, esta reivindicación clásico-realista se enfrenta a grandes obstáculos con la descentralización rápida de las crecientes metrópolis del siglo XX. El aumento del alcance urbano, las interdependencias internacionales y una sociedad cada vez más dividida rompen modelos binarios y estructuras claramente interpretables. En consecuencia, la representación de la ciudad que, a principios del siglo XX, parece cada vez más "irreal" con sus paradojas, se desplaza hacia mediatizaciones alternativas como el surrealismo y el modernismo que entienden la fragmentada realidad de la ciudad como una *conditio urbana* existencialmente extendida, es decir, como síntoma y metáfora de una época moderna altamente ambivalente:

Las novelas realistas del siglo XIX habían mostrado entornos sociales relativamente fijos y estables, de manera que podían ser encapsulados en capítulos independientes. Pero después del año 1900, el acelerado ritmo del cambio social y tecnológico precipitó nuevos modos de percepción [...]. El choque cultural de la civilización metropolitana requirió un grado de readaptación mental y social sin precedentes. [...] Así, la ciudad deja de ser imaginada como un entorno social y es transportada a un plano existencial. La metrópoli se convierte finalmente en una metáfora –una configuración dinámica de las esperanzas y temores conflictivos del siglo XX (Timms 4) [traducción propia del inglés].

Este desarrollo fue retomado sobre todo en el nuevo medio cinematográfico, cuya innovación técnica no sólo abrió nuevos niveles de percepción y representación a través del montaje de imágenes "auténticas" de la ciudad turbulenta y simultánea, sino que también configuró fundamentalmente la percepción pública de la realidad urbana como un medio de masas (AlSayyad 21). La mediatización narrativa del paisaje urbano como plano cultural de

¹ En su investigación, Elena Esposito atribuye a la realidad ficticia una función de aseguramiento epistemológico similar, según la cual puede verse análogamente al desarrollo del cálculo matemático de probabilidades: "Sólo lentamente, en el caos de la arbitrariedad y de la ilimitada contingencia, se identificaron criterios y posibilidades que permitieron orientarse en el entramado de las incertidumbres. Entre ellas se encuentran la literatura de ficción y la teoría de la probabilidad, que pueden considerarse relacionadas a este respecto" (Esposito 11) [traducción propia del alemán].

reflexión del espacio urbano pluralista y la existencia moderna es particularmente interesante en relación con el cine mexicano. Su desarrollo está esencialmente ligado a la modernización del Estado mexicano, en cuyo centro la Ciudad de México se convirtió en un espacio contradictorio, reflejando transformaciones abruptas en las que un gran número de opuestos como el progreso y la tradición, la secularización y el catolicismo, la ciudad y el país chocaron rápidamente.

Mientras que el medio cinematográfico y su representación "realista" de la Ciudad de México en la época de oro de los años 1930 y 40 desempeñó un papel esencial en la negociación y fusión de estos conflictos en una imagen uniforme de la "mexicanidad" moderna (Pacheco 33), esta imagen se revela considerablemente más dividida a partir de la mitad del siglo XX. La Ciudad de México se transforma de una metrópoli nacional a una mega-ciudad globalmente conectada (Silva Echeto y Browne Satori 339) que contiene una compleja red suburbana de espacios heterogéneos.

En el siguiente análisis se examinará la representación cinematográfica de estos espacios urbanos de la Ciudad de México en *Santa* de Antonio Moreno (1931), *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950) y *Amores Perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu para delinear el desarrollo de un realismo cinematográfico que refleja la complejidad espacial de la metrópoli en constante crecimiento a través de la vinculación y yuxtaposición crítica de espacios heterotópicos. Se puede observar un cambio desde un discurso clásico-realista que yuxtapone el espacio urbano y rural de forma binaria a un neorrealismo heterotópico que presenta una red compleja y conflictiva de interconectados archipiélagos urbanos. La base teórica de este análisis será una breve fusión del concepto espacial de la heterotopía de Michel Foucault y la teorización del neorrealismo cinematográfico de André Bazin.

Mientras que el concepto del espacio heterotópico sólo aparece brevemente en la obra de Michel Foucault (Johnson 75-77) –elaborado más sucintamente en su lectura *Des espaces autres*– el término puede servir de base útil para las siguientes consideraciones. Foucault define las heterotopías como espacios que se encuentran fuera o al margen de una sociedad y sus mecanismos de control. Sin embargo, se relacionan directamente con el centro supuestamente "estable", ya que los elementos ambivalentes y potencialmente desestabilizadores se 'subcontratan' a y pueden coexistir allí en la heterotopía. Los ejemplos de Foucault se extienden desde cementerios y hospitales donde muerte, enfermedad e higiene social se externalizan, hasta mercados y burdeles carnavalescos donde el orden social se suspende temporalmente o se invierte. Según Foucault, lo que une a estos lugares es su estatus liminal-paradójico que oscila entre una alteridad casi irreal y una reflexión reveladora del centro:

Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements [...]. [...] sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies [...] (Foucault 14-15).

Así pueden reflejar un deseo de totalidad y un orden ilusorio de lo real, pero también pueden socavar esa misma exigencia por su carácter ambivalente (Foucault 18-19). Si bien la ambivalencia definitoria del término ya es evidente, se puede afirmar que los espacios heterotópicos se caracterizan esencialmente por su ambigüedad. No pueden situarse completamente fuera del ámbito social, pero tampoco pueden integrarse armoniosamente ya que concentran lo desubicado. Se trata más bien de puntos de convergencia reactivos y cambiantes en una red espacial compleja y fluida que, por su posición liminal, permite una convivencia y disposición lúdico-experimental de elementos sociales que no serían posibles (o al menos evidentes) en un núcleo más o menos estéticamente concebido². En relación a esto, el análisis de Kevin Hetherington sobre el papel catalizador de las heteropías en el rápido proceso de la transformación de la modernidad es valioso. Según Hetherington, las heterotopías actúan esencialmente como laboratorios sociales de una sociedad en flujo. Estos existen no sólo como espacios geográficos que permiten temporalmente un orden alternativo a la realidad social (Hetherington 12-13), sino también como espacios ficticios o discursivos de la imaginación que pueden abrir perspectivas alternativas sobre la realidad a través de

² Como ya subraya Peter Johnson, no se trata de lugares que funcionan según el esquema simplificador de la inversión binaria al núcleo social, sino de espacios caracterizados por el anudado reactivo y el reordenamiento lúdico de las relaciones espaciales: "La heterotopía es sobre todo una concepción relacional [...]. Diferencia se produce a través de un juego de relaciones o semejanzas más que a través de compartir elementos comunes o esenciales. Las heterotopías no están separadas de la sociedad; son emplazamientos distintos que están 'integrados' en todas las culturas y que reflejan, distorsionan y reaccionan al espacio restante. En lugar de ser estático, el informe de Foucault parece celebrar la discontinuidad y la variabilidad de la existencia" (Johnson 794) [traducción propia del inglés].

literatura y arte –y así contribuir a la reflexión crítica de una realidad social o urbana ambivalente:

Las relaciones heterotópicas son desestabilizadoras porque tienen el efecto de hacer que las cosas parezcan fuera de lugar. La yuxtaposición de lo inusual crea un desafío a todas las representaciones establecidas; desafía el orden y su sentido de fijación y certeza. Este proceso de similitud es revelador, como un collage, saca a relucir lo que está fuera de lugar y lo ofrece como base para perspectivas y ordenamientos alternativos, revelando lo que se esconde entre las ruinas: pequeños fragmentos de vidas pasadas y olvidadas, objetos encontrados, cosas extrañas y novedosas que poseen una maravilla poética [...] (Hetherington 50) [traducción propia del inglés].

En nuestro contexto, lo esencial es que en su conferencia Foucault también nombra la pantalla de cine como un espacio para dicho potencial de combinación imaginativo de fragmentos individuales de la realidad:

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions [...] (Foucault 17).

Es precisamente aquí donde las reflexiones teóricas de André Bazin sobre el cine neorrealista pueden ser útiles. Si bien la extensión limitada de mi contribución hace necesario prescindir de un análisis más detallado de sus reflexiones sobre el estado ontológico y fenomenológico de la realidad cinematográfica, se puede decir que para Bazin el medio cinematográfico tiene una capacidad intrínseca de ser representativo de una realidad ambigua, que en sus rasgos básicos no es diferente del potencial imaginario de la heterotopía. Bazin distingue el cine de la ilusión performativa del teatro que requiere una clara separación espacial a lo largo del escenario entre espectador y actor, realidad y ficción, mientras que la aislada semioscuridad de la sala de cine permite un desdibujamiento reflexivo de precisamente estos límites:

Le théâtre se construit bien sur la conscience réciproque de la présence du spectateur et de l'acteur, mais aux fins du jeu. Il agit en nous par participation ludique à une action, à travers la rampe et comme sous la protection de sa censure. Au cinéma au contraire, nous contemplons solitaires, cachés dans une chambre noire, à travers des persiennes entrouvertes, un spectacle qui nous ignore et qui participe de l'univers. Rien ne vient s'opposer à notre identification imaginaire au monde qui s'agit devant nous, qui devient *le Monde*. (Bazin 156).

En contraste con el deslumbrante espectáculo del teatro, la experiencia cinematográfica ideal y genuinamente realista permite, según Bazin, un horizonte de percepción profundamente

ambivalente (Bazin 161) que estimula la exploración de espacios alternativos y contingentes de la realidad (Dalle Vacche 146). Esta premisa también se refleja en su concepción del cine neorrealista. Además de las características formales más conocidas, como las localizaciones reales con una puesta en escena compleja y detallada, la profundidad de enfoque y las tomas largas, que Bazin establece a través de su análisis del cine italiano de posguerra con De Sica, De Santis y Visconti, el cine neorrealista para Bazin se caracteriza sobre todo por la representación de un mundo complejo, ambivalente y fragmentario que elude una interpretación simplificadora. El interés de Bazin aquí no es simplemente una descripción teóricamente exacta de un género específico, sino una mediatización cinematográfica consciente de la realidad con todas sus paradojas y espacios vacíos (Morgan 471-475). En lugar de ignorar estos elementos o llenarlos de significado ficticio enriquecido en el contexto de un realismo dramáticamente cargado y amigable a la recepción, la película neorrealista mantiene estas brechas abiertas de manera consciente y "objetiva". Bazin utiliza la metáfora del puente para ilustrar esta diferencia entre el realismo clásico de Hollywood y el cine neorrealista:

On peut faire le même raisonnement par exemple avec les pierres de taille qui composent un pont. Elles s'emboîtent parfaitement pour former la voûte. Mais des blocs de rochers épargnés dans un gué sont et demeurent des rochers, leur réalité de pierre n'est pas affectée parce que, sautant de l'un à l'autre, je m'en sers pour franchir la rivière. S'ils m'ont fait provisoirement le même usage, c'est que j'ai su apporter au hasard de leur disposition mon complément d'invention, y ajouter le mouvement qui, sans en modifier la nature et l'apparence, leur a donné provisoirement un sens et une utilité. De la même façon le film néo-réaliste a un sens, mais à posteriori, dans la mesure où il permet à notre conscience de passer d'un fait à l'autre, d'un fragment de réalité au suivant, tandis que le sens est donné à priori dans la composition artistique classique : la maison déjà est dans la brique (Bazin 354).

Mientras que la realidad bien construida de las películas clásicas corresponde a la perfección planificada de un puente, compuesto de muchos elementos individuales, que lleva a su usuario de forma intencionada de un punto de partida a un punto final, la película neorrealista utiliza fragmentos heterogéneos de la realidad, entre los cuales se puede saltar dinámicamente sin cambiar la posición natural de cada uno –equivalente a piedras distribuidas al azar en el lecho de un río. La diferencia esencial en el cruce cinematográfico de un flujo fluido y cambiante de la realidad consiste aquí en el salto activo de la travesía, es decir, la actuación reflexiva del espectador (Horton 28) que se mueve de un punto de convergencia heterotópico a otro en medio de las corrientes incontrolables de la realidad.

Como en el caso de Foucault, el modelo de Bazin favorece una concepción fundamentalmente polisémica de la realidad y, por tanto, un neorrealismo cinematográfico que ofrece un espacio crítico de reflexión a través de la reordenación dinámica y la coexistencia de lo complejo, lo fragmentario y lo ambivalente, desde donde se pueden atravesar las islas sociales y urbanas dentro de un flujo moderno cada vez más acelerado.

Examinando la representación cinematográfica de la Ciudad de México en los siguientes ejemplos, quisiera trazar el desarrollo de este neorrealismo heterotópico en el contexto de la modernidad urbana.

Como punto de partida, la película *Santa* de Antonio Moreno de 1931 puede servir como base de comparación. La adaptación cinematográfica de la famosa novela naturalista del mismo nombre de Federico Gamboa trata esencialmente de la urbanización gradual de México sobre la premisa narrativa de un conflicto binario



Img. 1: La virgen protagonista Santa en su pueblo natal (Moreno, 2:17)

entre un espacio urbano corrompido de la modernidad y un espacio rural en el que la tradición y la estabilidad moral del Cristianismo se sitúan en un 'paraíso perdido' (Img. 1). El recorrido de la vida de la protagonista Santa, que transcurre a lo largo de este conflicto, corresponde al topos de una caída de la gracia moderna, en la que la inicialmente inocente campesina es seducida por un militar de paso y luego rechazada por su familia en consecuencia. Ella comienza una existencia como prostituta condenada al fracaso en la gran ciudad, lo que finalmente la lleva a la penitente muerte a través de una enfermedad fatal (Sandoval 224-227)³.

³ Respecto a las imágenes naturalistas de la 'mujer mala' véase el artículo de Ordiz.

Mientras que el naturalismo de la novela y la forma melodramática de la película adquieren una función claramente didáctica, que ordena el proceso de modernización sobre todo a lo largo de una evaluación moral binaria (Sandoval 236) y corresponde más bien a un puente seguro hacia nuevas orillas identitarias (Hahn 44), los bloques sueltos de modo heterotópico ya se pueden hallar aquí. Estos se encuentran, principalmente en los puntos de transición y convergencia espacial del relato, como en el recinto ferial y en el prostíbulo. Así, la llegada de Santa a la ciudad, después de haber sido rechazada por su familia, tiene lugar en el fondo de una feria. Al reunir temporalmente a las masas de la ciudad y del campo, se abre un espacio de tránsito ambivalente y heterotópico entre las dos variables binarias.

Aquí, la feria no sólo sirve como una "otra ciudad" temporal que revela una convivencia fluida y el intercambio de órdenes sociales, sino que también pone en juego el orden económico modernizado del capital humano junto con el folclore tradicionalista y los personajes marginados, cuando Santa recibe una oferta de trabajo del operador del burdel por su belleza. Además de la feria, el burdel es el espacio más destacado de esta convergencia en *Santa*, como también observa Adriana Pacheco:

La historia de Santa, protagonizada por la actriz Lupita Tovar, se desarrolla fundamentalmente en tres espacios: la zona rural en donde se ve un campo idealizado, en cuanto se mantenga aislado de la gente de la ciudad; la urbe, donde se muestran calles abarrotadas y agitadas, y el mercado como punto de encuentro entre la población rural recién llegada a la ciudad y la población urbana; por último, el prostíbulo como espacio en donde se replican o se modifican las fuerzas de poder del espacio exterior, es decir, como un espacio heterotópico en palabras de Michel Foucault [...] (Pacheco 34).



Img. 2: El burdel (Moreno, 16:52)

El burdel (Img. 2), examinado ya por Jessica Shade Venegas en la novela, actúa como un espacio ambivalente en el centro de la realidad urbana, que se convierte a través de su orden alternativo tanto en un refugio para las existencias marginadas como Santa, como en un espejo de la explotación económica y de la corresponsabilidad del centro urbano burgués. Como lugar heterotópico, el burdel revela una "ciudad diferente" en el centro de la ciudad, que se refiere al surgimiento de una compleja dinámica urbana que emerge de una gradual fragmentación del cuerpo social en la burguesía, los espacios marginados y la tierra periférica (Pacheco 43). Sin embargo, estas tendencias claramente desestabilizadoras de los ambivalentes espacios heterotópicos son neutralizadas en gran medida por el "realismo" melodramático de la película e integradas en una narrativa nacionalista. Santa se convierte en la figura simbólica de un México que sufre los trastornos de la modernidad, que sólo puede salvarse, así parece, con el retorno a los valores tradicionales. En su fatídica condena, Santa se convierte en una figura estilizada de sufrimiento e identificación.

Los Olvidados de Luis Buñuel, estrenada en 1950, rompe con este espacio moralmente ordenado en su adaptación del estilo neorrealista para concentrarse de manera decisiva en los espacios marginales-ambivalentes de la ciudad. La película de Buñuel se desarrolla principalmente en los empobrecidos espacios suburbanos de la Ciudad de México, que contraponen el supuesto progreso de la creciente urbanización⁴ con la violencia cíclica y deshumaniadora que se localiza allí. En contraste con las heterotopías en *Santa*, que permitieron una clasificación de procesos urbanos más complejos como bloques selectivamente "realistas" en una imagen fija, binaria (y creadora) de identidad, las heterotopías en *Los*

⁴ Para un breve resumen de los antecedentes históricos de la película se refiere a la introducción del artículo de Julie Jones (23).

Olvidados forman una contrapartida fundamentalmente crítica a una realidad urbana moderna profundamente dividida. La conocida película trata de una banda de jóvenes, liderada por el violento e inescrupuloso mayor del grupo llamado Jaibo que huyó de una institución correccional. Dentro del grupo también se encuentra el joven Pedro que intenta en vano escapar de la vía destructiva de la banda, pero que, debido a la influencia de Jaibo, se hunde cada vez más en el lodo de la violencia autodestructiva y es trágicamente asesinado por Jaibo en su último intento de frenarlo. En general, la película conecta numerosos lugares heterotópicos que se escenifican casi como un documental de acuerdo con los estándares puramente formales de la autenticidad neorrealista como espacios heterogéneos con diferentes dialectos, escenarios no emplazados y lugares auténticos. En contraste con *Santa*, se mantiene una ambivalencia crítica que traza una imagen de una sociedad compleja, a menudo contradictoria, desigual y, sobre todo, inherentemente injusta. La feria local, por ejemplo, no sólo se refiere a una mezcla transitoria de clases sociales, sino también a los espacios detrás de las atracciones resplandecientes en las que la deshumanización de los niños marginados, es decir, "olvidados", está directamente relacionada con los mecanismos económicos de un placer burgués. La conexión del espacio heterotópico refleja una inhumanidad inherente que se relaciona directamente con el sistema supuestamente progresivo-moderno fuera del espacio marginal. Esta amplia crítica al sistema también se refleja en la presentación de la institución correccional en la que Pedro también es internado durante el curso de la acción. Al principio actúa como una heterotopía de control del estado moderno y, por lo tanto, representa un intento directo de externalizar la violencia social. Mas en lugar de ser una isla progresista-racionalizada de reordenación reformista en medio del caos urbano (Tuñón 142), donde los jóvenes se reintegran al espacio civilizador de la ciudad a través del trabajo productivo, se revela como un terreno fértil de violencia entre jóvenes rivales aislados de sus padres, un sistema del que también surgió la figura de Jaibo. Aquí la violencia caótica y la brutalidad deshumanizadora no son anomalías aisladas del desarrollo moderno, sino efectos directos, estructuralmente condicionados, de un desarrollo cada vez más desigual del paisaje urbano cuyos bordes deshilachados apuntan directamente al centro:

En resumen, entendemos que la violencia que se muestra en *Los olvidados* [...] es una expresión o representación de la cultura de urgencia, producto de la violencia que ejerce el centro sobre el margen y una reacción de éste sobre el otro. Esta violencia, tal y como se muestra en estas películas, parece tener su origen en los individuos marginales quienes al mismo tiempo son receptores de la misma, pero no deja de ser una manifestación de una violencia estructural cuyo último objetivo es

el control sobre los individuos, imponiendo unos límites a la sociedad. Estos límites son metafóricos y geográficos o literales, ya que las grandes urbes latinoamericanas están rodeadas físicamente por estos cinturones de miseria que delimitan la ciudad y en última instancia definen a la nación (Del Pozo 89).

Es importante observar que esta contradicción inherente en *Los Olvidados* no se resuelve con un ordenamiento moral de personajes o espacios del bien y del mal, de santos y de pecadores (Jones 25). Esta ambivalencia niveladora encuentra su expresión espacial más fuerte en una zona de construcción abandonada cuyo fondo está dominado por el progresivo esqueleto de acero de un nuevo proyecto moderno que es al mismo tiempo uno de los sitios centrales de la violencia arcaica de Jaibo (Img. 3). Como ya ha señalado Julie Jones (23), este espacio heterotópicamente compartimentado revela una convergencia entre las ruinas del viejo orden urbano, la pretensión inhumana de un nuevo orden económico de progreso y la violencia cíclica a la que se enfrentan los titulares



Img. 3: Jaibo mata a Julian, otro adolescente, con un palo (Buñuel, 20:27).

olvidados de esta ruinosa "otra" ciudad en el centro moderno. En relación con las numerosas localizaciones heterotópicas, surge la imagen de un desarrollo urbano profundamente ambivalente que se extiende más allá de los límites de la ciudad. Estos fragmentos individuales de la ciudad están dispersos en una corriente general de una modernidad cada vez más inhumana, como ya sugieren los créditos iniciales de la película (Img. 4), que vinculan el fenómeno de los espacios "olvidados" con otras metrópolis modernas y abren así una dimensión internacional.



Img. 4: Londres *et al.* en los créditos iniciales
(Buñuel, 1:52.)

Esta conexión urbana continúa en el retrato fílmico de la Ciudad de México de *Amores Perros* de 2001, dirigida por Alejandro González Iñárritu, que servirá aquí como una visión de las realidades postmodernas de una compleja red urbana. A diferencia de las películas anteriores, *Amores perros* no presenta una narrativa uniforme, sino una red interrelacionada de episodios que están unidos casualmente mediante un accidente en medio del tráfico urbano. Esta estructura narrativa 'accidental', que ha sido descrita como "narrativa en red" (Kerr 37-51) o "cine hipervínculo" (Ebert párr. 2), revela una red contingente de múltiples capas de realidades sociales que colisionan violentamente como resultado del trágico accidente (Brent 275). El efecto desorientador de esta estructura narrativa se refuerza con los continuos cortes rápidos, la cámara manual y el montaje audiovisual. Así se crea la impresión de una realidad fragmentada, no lineal y casi incomprensible, llena de espacios vacíos, ambivalencias, "repeticiones, prolepsis y analepsis" (Pellicer, 486) que aquí se puede definir como el desarrollo lógico de un neorealismo genuinamente heterotópico, que a su vez refleja la realidad urbana inherentemente heterotópica del siglo XXI.

Esto corresponde, en lo esencial, con la teoría de Lieven De Cauter que ve la heterotopía como un nuevo paradigma de entropía urbana, en el que el término urbano "ciudad" se disuelve en una red infinitamente creciente de "otras ciudades":

[...] En el espacio de las redes, la heterotopía ya no es un tipo de espacio diferente; se ha convertido en la norma para todos los lugares que intentan afirmar su independencia en el espacio de la red, que es continuo y sin lugar. [...] Esta proliferación de heterotopías puede explicarse en términos del creciente caos de la planificación física, la espacialidad que Foucault describe tentativamente pero con precisión como posiciona-

miento mediante relaciones de proximidad, y que ahora, dos décadas más tarde, se ha convertido claramente en el espacio de la red [...] y, al mismo tiempo, ha puesto fin al concepto de "lugar". Es cuando la ciudad se vuelve imposible de comprender que se busca una solución en la heterotopía como paradigma (De Cauter 63) [traducción propia del inglés].

En el contexto de este paisaje urbano insular, el carácter fragmentario de la película invita a la recepción, equivalente a la concepción del realismo de Bazin, a saltar reflexivamente entre estos puntos de convergencia. Para una comparación con las películas anteriores, vale examinar muy brevemente dos de los tres capítulos narrativos. El desencadenante del accidente central es el joven Octavio que sueña con salir de su relativamente precaria existencia suburbana y comenzar una nueva familia fuera de la ciudad con la esposa de su violento hermano. Con el fin de ganar dinero para su fuga, participa en sangrientas peleas caninas que su perro gana de forma fiable debido a su agresividad, hasta que es gravemente herido por un dueño de un perro rival. La arena de las luchas ilegales (Img. 5) funciona aquí como punto de convergencia de una economía clandestina, la esperanza golfa de éxito a través



Img. 5: La arena de las peleas caninas (Iñárritu, 32:19)

de las peleas caninas, una disociación incestuosamente trágica y patriarcal (el hermano menor que pretende ser mejor marido de su cuñada, etc.) y la violencia animal-arcaica que se genera como resultado de esta. El sistema social aquí revela una violencia inmanente similar a *Los Olvidados*, pero ahora refleja los procesos deshumanizadores de una sociedad neoliberalmente organizada, competitiva y profundamente dividida por desigualdades económicas cada vez más insalvables. La violencia resultante de esta división heterotópica encuentra su expresión personificada en El Chivo (Img. 6), un ex-revolucionario que ahora lleva una existencia fantasmal y descuidada en las afueras de la ciudad como



Img. 6: El Chivo (Iñárritu, 1:45:18)

asesino a sueldo sin escrúpulos. Es el único personaje que aparece selectivamente a lo largo de la película junto con sus perros. Se mueve permanentemente al borde de las escenas y se disuelve en la caótica puesta en escena de la metrópoli como un observador anónimo e invisible de la acción, que casi parece una adaptación postmodernamente distorsionada del *flâneur* de Benjamín. También es el único personaje que se mueve permanentemente entre los islotes de la red urbana como un fantasma sombrío. Esta existencia, que se asemeja a sus numerosos y callejeros perros físicamente, representa un ser deshumanizado, pero también un asesino eficiente y bien pagado, debido a su invisibilidad social. Alojado en los callejones llenos de basura de la gran urbe, significa con y por su disposición para utilizar la violencia sin escrúpulos – análoga a la de la figura de Jaibo en *Los Olvidados* – cierto punto final del desarrollo entrópico-urbano y, por lo tanto, un individuo que se ha adaptado perfectamente a la urbana realidad heterotópica.

En su caso hasta se podría hablar, por así decirlo, de una figura doblemente heterotópica que, con un pasado revolucionario y su desilusión cínica, así como con su adaptación eficiente y rentable a la realidad violenta de las redes urbanas, actúa como el "otro" conurbano detrás del espectáculo de la metrópoli neoliberal. El final de la película, en la que El Chivo se adentra en la puesta de sol de un páramo industrial con el perro de pelea de Octavio, al menos sugiere un horizonte taciturno (Img. 7).

En resumen, los tres ejemplos muestran un desarrollo de la heterotopía desde un punto de convergencia marginal de dos espacios opuestos hasta un principio organizador de la representación cinematográfica realista de la ciudad. La visión heterotópica de la ciudad revela un número creciente de ciudades *otras* y a veces olvidadas que abren perspectivas críticas sobre el desarrollo del centro urbano. Al mismo tiempo, las figuras de Jaibo y El Chivo

sugieren una correlación entre la nivelación de la entropía urbana heterotópica y el aumento de una violencia deshumanizadora que parece determinar cada vez más la fragmentación del paisaje urbano.



Img. 7: La última escena de *Amores Perros* (Iñárritu, 2:22:39.)

Bibliografía

- AlSayyad, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. New York/London: Routledge, 2006.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 2007.
- Buñuel, Luis, dir. *Los olvidados*. Oscar Dancigers/Ultramar Films, 1950.
- Dalle Vacche, Angela. "The Difference of Cinema in the System of the Arts". *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Eds. Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin. Oxford/New York: Oxford University Press, 2011. 142-152.
- De Cauter, Lieven. *The capsular civilization: On the city in the age of fear*. Rotterdam: NAI publishers, 2004.
- Del Pozo, Diego. "Olvidados y Re-Creados: La Invariable y Paradójica Presencia del Niño de la Calle en el Cine Latinoamericano". *Chasqui* 32.1 (2003): 85-97.
- Ebert, Roger. "Think Beyond the Top Layer". *RogerEbert.com*. Ebert Digital. 6 sept. 2007. Web. 19 agosto 2019 <<https://www.rogerebert.com/answer-man/think-beyond-the-top-layer>>
- Esposito, Elena. *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Foucault, Michel. "Des Espaces Autres". *Empan* 54 (2004) : 12-19.
- Hahn, Kurt. "Antonio Moreno: *Santa* (1931-1932)". *Clásicos del cine mexicano*. Ed. Christian Wehr. Madrid: Iberoamericana, 2016. 39-56.
- Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and social ordering*. London/New York: Routledge, 1997.
- Horton, Justin. "Mental Landscapes: Bazin, Deleuze, and Neorealism (Then and Now)". *Cinema Journal* 52.2 (2013): 23-45.
- Iñárritu, Alejandro González, dir. *Amores Perros*. Alejandro González Iñárritu/Zeta Film/Altavista Films, 2000.
- Jones, Julie. "Interpreting Reality: Los olvidados and the Documentary Mode". *Journal of Film and Video* 57.4 (2005): 18-31.
- Johnson, Peter. "Unravelling Foucault's 'Different Spaces'". *History of the Human Sciences* 19.4 (2006): 75-90.
- Kerr, Paul. "Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema". *Transnational Cinemas* 1.1 (2010): 37-51.
- Levy, Diane Wolfe. "City Signs: Toward a Definition of Modern Urban Literature". *Modern Fiction Studies* 24.1 (1978), 65-73.
- Massey, Doreen. "On Space and the City". *City Worlds*. Ed. Doreen Massey et al. London/New York: Routledge, 1999. 151-174.
- Moreno, Antonio, dir. *Santa*. Juan de la Cruz Alarcón/Compañía Nacional Productora de Películas, 1931.
- Morgan, Daniel. "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics". *Critical Inquiry* 32.3 (2006): 443-481.
- Ordiz, Javier. "¿Santa o Pecadora? La Prostituta en la Novela del Naturalismo Hispanoamericano". *Revista Nuestra América* 1 (2006): 26-33.
- Pacheco, Adriana. "El salón de baile en la época de oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica". *Chasqui* 42.2 (2013): 31-46.

- Pellicer, Juan. "Alejandro González Iñárritu: *Amores perros* (2000)". *Clásicos del cine mexicano*. Ed. Christian Wehr. Madrid: Iberoamericana, 2016. 481-500.
- Sandoval, Adriana. "Santa: Un Melodrama disfrazado de naturalismo". *Santa, Santa nuestra*. Ed. Olea Rafael Franco. Cd. de México: Colegio de México, 2005. 223-238.
- Smith, Brent. "Re-narrating Globalization: Hybridity and Resistance in *Amores Perros*, *Santitos* and *El Jardín del Edén*". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 2.3 (2010): 268-281.
- Timms, Edward. "Unreal city – theme and variations". *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Eds. Edward Timms y David Kelly. Manchester: Manchester University Press, 1985. 1-12.
- Tuñón, Julia. "El espacio del desamparo: La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en *Los olvidados* de Buñuel". *Iberoamericana* 3.11 (2003): 129-144.
- Venegas, Jessica Shade. "Heterotopic Space and the Limits of Naturalist Discourse in Federico Gamboa's *Santa*". *Symposium* 63.4 (2009): 251-264.