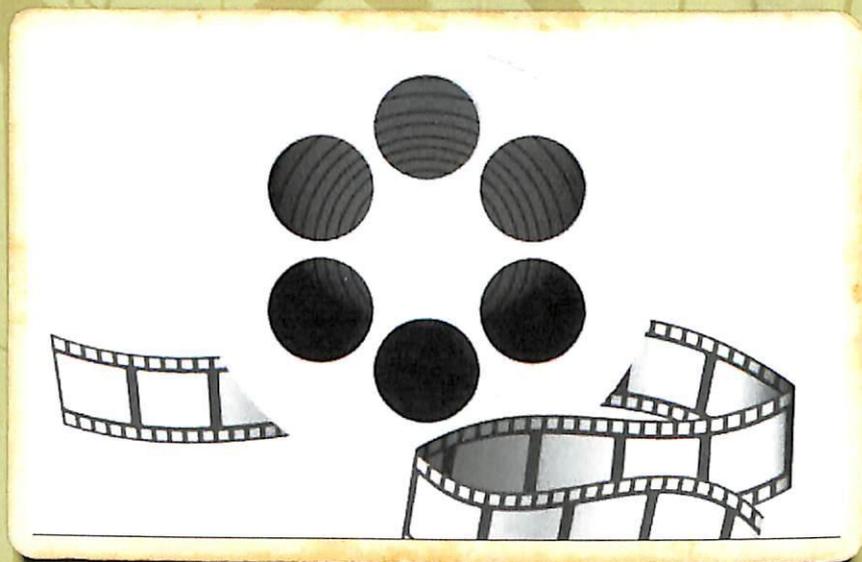


EL ESPEJO INVISIBLE



LAURA GEMMA FLORES GARCÍA
LIDIA MEDINA LOZANO
ÁLVARO LUIS LÓPEZ LIMÓN

CONSEJO EDITORIAL

María José Sánchez Usón (Universidad de Zaragoza, España)

David Eduardo Rivera Salinas (Secretaría de Educación Pública)

Francisco Javier Pacheco (Universidad Autónoma de Zacatecas)

Ismael García Ávila (Universidad de Guadalajara)

Alejandro Mercado Villalobos (Universidad de Guanajuato)

©Laura Gemma Flores García
©Lidia Medina Lozano
©Álvaro Luis López Limón

EDITA: La Puerta de Jano

ISBN: 978-0-359-06628-5

Año: 2018

PRÓLOGO.....	7
LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO en el cine contemporáneo. Lidia Medina Lozano	13
EL ESPEJO INVISIBLE: Una lectura de <i>El espejo</i> de Andrei Tarkovski. Laura Gemma Flores García.....	35
CINE Y PINTURA: de la representación como pasión por el movimiento. Álvaro Luis López Limón.....	67

vida, de la estética, de la modernidad y del arte, generada a través de los particulares estilos de los cineastas revisados.

PATRICIA RAMÍREZ PITHA.

12

LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Lidia Medina Lozano¹

ANTECEDENTES

Es innegable que las primeras imágenes captadas por los hermanos Lumière en el siglo XIX capturaron el movimiento de los cuerpos en el espacio, la ciudad comenzó como la protagonista, por ello el cinematógrafo desde sus comienzos fue visto principalmente por los espectadores de las grandes urbes. El habitante atónito ante la imagen en movimiento reconocía en una pantalla las calles, plazas y edificios franceses, como hoy nos asombramos al identificar en una película algún sitio o ciudad que forma parte de nuestro diario vivir.² Esto mismo ocurrió en México con la llegada del cinematógrafo a finales del siglo XIX cuando comienzan a construirse las primeras salas de cine. El desarrollo del cine mexicano será a finales de la década de los treinta, el llamado "Cine de Oro mexicano" generó una centena de películas donde la ciudad será mostrada como escenario, personaje importante y protagonista.³ Durante este tiempo los creadores de películas mexicanas

13

¹ Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

² Quiroz Rothe, Héctor, "El malestar por la ciudad. Crítica y propuesta en torno al fenómeno urbano", Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 85, (2004): pp. 222-228, en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2425>. (Consulté el 02 oct. 2017.)

³ González Monclús, Antonio "El paisaje urbano en el cine", en Revista de Filología Románica, Anejo VI, (II), 2008, p. 90.

encontraron en el aparente desarrollo del país, un marco ideal para exponer a la metrópoli como tema central en el desarrollo narrativo.

Por un lado, se mostraba la capital cosmopolita y glamourosa, fruto de la inversión y el desarrollo y, por otro lado, el de la periferia y los barrios marginados, el tugurio y la vecindad; ámbitos de la esencia del nuevo México que se proyectaba.⁴ En algunos casos los escenarios acartonados, arquitecturas de estudio o escenarios reales fueron las formas creativas para exponer la ciudad. Ejemplos variados podemos mencionar de películas que destacaron en ésta época y que utilizaron el paisaje urbano como: *Del brazo y por la calle* (1956) de Juan Bustillo Oro; donde se muestra el barrio miserable de Nonoalco en el Distrito Federal; *Vagabunda* (1950) de Miguel Morayta en que se aborda los contrastes sociales en las grandes capitales; *Dos mundos y un amor* (1954) de Alfredo Cremena muestra la historia de una pareja en torno a la construcción de la torre Latinoamérica o *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel que provocó gran polémica en la nueva burguesía mexicana por mostrar la vida marginada del barrio de Nonoalco. ⁵De acuerdo a Julia Tuñón, “estas cintas inciden en la construcción imaginaria de la nación y ofrecen una guía para aceptar las transformaciones de la

⁴ Tuñón, Julia, “La ciudad actriz: la imagen urbana en el nuevo cine mexicano (1940-1955)”, En: *Revista Historias* 27, oct. 1991-mar 1992, Estudios históricos-INAH, (1991), p. 193

⁵ *Ibidem.*, p. 193.

modernidad, pero también elementos para que el público pueda reconocerse en la tradición”.⁶

Las representaciones que sobre la ciudad se mostraban en el cine mexicano de oro no serán las mismas que las que se presentaron posteriormente. La decadencia del cine mexicano iniciada desde los años sesenta, tiene su ocaso con la filmografía realizada en los años ochenta, caracterizada por la pobreza de los argumentos y el abaratado costo de producción, aunque surgieron intentos por recuperar en pocos casos la filmografía nacional, los temas de la época fueron la migración hacia Estados Unidos, el narcotráfico y otros argumentos de carácter urbano. Destacan algunas cintas donde la ciudad será nuevamente el espacio escenográfico, tenemos el caso de *El regreso de los perros callejeros* (1980) de Gilberto Gazcón, que refleja la vida de un niño huérfano que crece con el mote de “perro” mostrando el ambiente callejero propio de las grandes capitales. *El Mil usos* (1983) de Roberto G. Rivera, una tragicomedia que plasma la existencia de numerosos campesinos quienes se ven en la penuria y la necesidad de migrar a las grandes urbes, como una crítica social y política al gobierno en turno. De género dramático e histórico destacó *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons que narra la historia real de lo que aconteció en el movimiento estudiantil de 1968 en

⁶ 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” en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, No. 11, 2003, pp. 129-144, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=674>. (Consulté el 18 de noviembre de 2017).

la ciudad de México.⁷ Durante la década siguiente se observa un ligero cambio como consecuencia de la narrativa desgastada del período anterior y se vislumbra la llegada del nuevo cine mexicano. La nueva generación de cineastas propuso dignificarlo, perfilándose como un “cine de calidad” retratando, aunque de manera cuestionable, la realidad social mexicana para ser mostrada en los festivales de cine nacionales y extranjeros no solo en largometrajes sino también en documentales. El nuevo milenio y con ello la llegada de los medios digitales facilita la reducción de costos y realización, provocando un desarrollo en las producciones fílmicas.

A principios del siglo XXI la temática del cine mexicano propone temas tan variados como lo cotidiano, el existencialismo, la violencia urbana, la migración, la denuncia de la descomposición social y la corrupción del Estado. Destacan *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, tres historias cuyos personajes no se conocen pero que coinciden a partir de un accidente automovilístico mostrando el caos y la violencia de la gran ciudad. El documental *H2OMX*, (2013) de José Cohen y Lorenzo Hagerman tiene la intención de crear conciencia social entre los habitantes capitalinos al abordar el problema del agua en una de las capitales más pobladas del planeta como lo fue el Distrito Federal.⁸

Éstos son solo algunos ejemplos de una centena de películas que la

⁷ De los Reyes García Rojas, Aurelio, *Miradas al cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, 2017, p. 28.

⁸ *Ibidem*, p.28.

filmografía mexicana ha realizado en la historia del cine nacional, y que ha logrado recuperar la metrópoli como el espacio para entretejer historias reales e imaginarias.

EL CINE CONTEMPORÁNEO

Si bien la imagen es atemporal, la interpretación que hacemos de ella no será la misma que tuvimos en otro tiempo, nos acercamos de manera distinta como producto del espíritu de nuestra época.⁹ Nuestra respuesta a las imágenes actuales será diferente a las de antaño y por ello deriva a que la concepción del espacio sea distinta, y por ende el espacio urbano. Por ejemplo, el miedo del hombre actual no son seres sobrenaturales sino seres reales como el sicario, el narcotraficante o cualquier otro tipo de delincuente.¹⁰ En las últimas décadas el cine mexicano contemporáneo se ha caracterizado por narrar historias en atmósferas reales, lugares comunes con fuerte impacto social e icónico, reiterando lo urbano como el escenario donde se entreteje la relación del individuo con la metrópoli, nuevas formas de apropiarse del hombre moderno, presencias del sujeto en el espacio. A partir del nuevo milenio surgieron una serie de largometrajes que se enfocaron a colocar al espectador frente a su propia realidad, a las grandes problemáticas sociales por las

⁹ Daniel Hiernaux, Daniel, “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”. En: *Revista eure*, vol. XXXIII, No 99, 2007, pp.17-30.

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

que atraviesa el México actual: el narcotráfico, la drogadicción, el crimen organizado, la violencia y marginación, la trata de blancas y las relaciones de los jóvenes en su entorno.¹¹

A pesar de la diversidad temática propuesta por los creadores, existe una constante en muchas de ellas y es el uso de los imaginarios urbanos, enfoques que han dado importancia al espacio construido, al socio-económico y al sociopolítico desde la perspectiva del territorio.¹² Sin embargo, hablar de los imaginarios urbanos puede hacerse desde diferentes abordajes, como dice Daniel Hiernaux: “en los últimos años los imaginarios se constituyen en una suerte de gran recipiente que les permite a todas las disciplinas proponer lecturas diferentes sobre la ciudad”.¹³

El llamado nuevo cine de nuestro país, se enfoca a las grandes problemáticas sociales por las que atraviesa México: narcotráfico, drogadicción, el crimen organizado, violencia, marginación, la trata de blancas y las relaciones de los jóvenes en su entorno. A pesar de la diversidad temática propuesta por los creadores, existe una constante en muchas de ellas y es el uso del espacio urbano. Seleccionar una de tantas películas que aborden la ciudad y con ello la visión de su creador es una

¹¹ Díaz Guerrero, Ruth Marcela, *El espacio público como escenario*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2001, p.66.

¹² Lindón, Alicia, “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos”. *Revista eure*, vol. XXXIII, No. 99, pp. 7-16, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609902>. (Consulté el 04 de octubre 2017).

¹³ Daniel Hiernaux, *op. Cit.*, pp. 17-30.

tarea meritoria. de allí que nos enfoquemos en algunos ejemplos que destaquen por mostrar la capital contemporánea desde la mirada de su creador. En este aspecto, la mirada es disímil en cada una de ellas, presentando lecturas diferentes que ayudan a comprender lo que sucede en las grandes capitales latinoamericanas como el caso de la ciudad de México.

A partir de la crisis cinematográfica generada décadas anteriores, resurge el cine mexicano a principios del siglo XXI, con importantes éxitos comerciales que rescatan al público de clase media recibiendo galardones en festivales de cine. En ellas se recupera una diversidad temática, mostrando la pluralidad social y a los sectores minoritarios de la sociedad mexicana como niños de la calle y adolescentes.¹⁴ Será en los años noventa cuando se evidencié verdaderamente la conquista del espacio urbano, en este caso, la ciudad de México como escenario principal.¹⁵

En el presente estudio se plantea el análisis de cuatro películas estrenadas a principios del milenio del 2000 al 2002: *Perfume de violetas*, *De la calle*, *Amar te duele* y *Vivir mata*; largometrajes que se

¹⁴ Obscura, Siboney, “Imaginarios de la migración En el nuevo cine mexicano contemporáneo entre el realismo y la ironía posmoderna” en *Revista Imaginario en el cine mexicano*, Año. 6, no. 11, 2011, pp. 159-184. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n11/v6n11a7.pdf>.

¹⁵ Iglér Susanne y Thomas Stauder, *Negociando identidades, traspasando fronteras, Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, España, Iberoamericana-Vervuert, Estudios latinoamericanos, 2008, p. 17.

distinguen por su fuerte realismo, su carga social y la presencia del sujeto en el mundo moderno. Limitamos nuestro estudio a la selección de cuatro películas comerciales de corte contemporáneo de mayor influencia en el público y que nos permitiera no solo observar la realidad urbana actual, sino que la misma fuera la protagonista de la historia. La relación entre los cuatro films consiste en mostrar a la capital desde diferente óptica: como escenario o como personaje principal; formula narrativa para representar por parte de los creadores una mirada sobre la metrópoli, sobre la vida contemporánea con todas sus implicaciones y contradicciones, sobre la vida social, que nos permite estudiar la relación cine y ciudad, observando la sociedad actual bajo el lente de su creador.

LOS FILMS

El film *De la calle*, del director Gerardo Tort es una adaptación de la obra teatral de Jesús González Dávila de la década de los 80. El protagonista principal Rufino (Luis Fernando Peña) tiene 15 años y vive en las calles de la ciudad de México. Consigue dinero de hacer pequeños trabajos con droga para El Ochoa (Mario Zaragoza), un policía judicial sin escrúpulos que controla el barrio donde viven. Un día, incitado por las circunstancias, Rufino sustrae dinero a El Ochoa, desatando así la caza y la persecución del policía. Sin embargo, al tiempo que planea su huida de la ciudad con su amiga Xóchitl (Maya Zapata), Rufino se entera

de la existencia de su padre que creía muerto. Obsesionado por encontrarlo antes de partir, inicia su búsqueda en un torbellino interior saturado de afecto y soledad, de la droga a la familiaridad, del respaldo a la traición.

En esta cinta, de Tort se preocupó por el aspecto visual que sugiere un universo que se hace invisible para la mayoría de los habitantes de la capital de la República. En ella se intenta plasmar un realismo pictórico como la fotografía, imágenes trágicas que no habíamos visto en otros tiempos. Una población urbana que inunda los agujeros, las cloacas y todo sitio que pueda convertirse en protección. El director trajo a verdaderos niños de la calle en el elenco para lograr mostrar la marginación urbana, la precariedad, el abandono y la dejadez de las autoridades. La película muestra un violento naturalismo y un claroscuro que revela el sector subterráneo de la metrópoli, borrado por el resto de los habitantes y del estado, la miseria que vive en los desagües y que el gobierno ignora y quiere drenar. El recurso fotográfico del director, en blanco y negro, logra percibir el miedo y la obscuridad, se muestra lo que se quiere esconder de las grandes ciudades, los niños que viven en condición de calle con todos los atributos que los caracterizan, drogadicción, hambre, frío, explotación sexual, violación y muerte.

De la calle como su nombre lo evoca, muestra la indiferencia, la crudeza y el desamparo de un sector borrado por la sociedad y por el estado contemporáneo, aquellos que no aparecen en el ideal de una ciudad tradicional. Los personajes sin barrio ni residencia, habitan en los sistemas de basura, en las tuberías subterráneas, en los drenajes y alcantarillas. Espacio para el consumo de la heroína y el alcohol. Para Daniel Hiernaux es la cara oscura de la ciudad, la ciudad apropiada por los habitantes, nocturna, lugares que nos remiten a imágenes de muerte y miedo.¹⁶

La cinta *Amar te duele* (2002) de Fernando Sariñana parte de una idea muy sencilla: observar a sus personajes bajo la óptica de Romeo y Julieta en los tiempos de la posmodernidad. Renata (Martha Higareda) pertenece a una familia de la alta sociedad mexicana, mientras que Ulises (Luis Fernando Peña) trabaja en un puesto callejero en un mercado. Los dos jóvenes se ven atraídos en un centro comercial, pero ese idilio adolescente se encuentra con el rechazo de sus familias y amigos. Renata vive en una zona privada con sus sirvientes, sus padres y su hermana. Tras varios enfrentamientos entre los amigos de Renata y Ulises a causa de prejuicios de clase, al final ambos deciden huir a la playa. En un arranque de cólera uno de los amigos de Renata toma una pistola para amenazar a Ulises, pero accidentalmente mata a Renata. El

¹⁶ Daniel Hiernaux *op. Cit.*, p. 18

director utiliza toda clase de recursos visuales para hacer más atrayente una historia que se ha contado reiteradamente. Lo mejor es que *Amar te duele* es una reflexión acerca de una zona de la ciudad que está dividida, por un lado, la parte trabajadora con jóvenes confinados por el resentimiento social; mientras que la parte residencial está habitada por nuevos ricos y centros comerciales que dan un aspecto moderno.

Amar te duele es el ejemplo de la vida urbana impuesta por el capitalismo, el uso de espacios particulares, públicos y semipúblicos (centros comerciales), sectores enfrentados como el barrio y el área residencial, la marginación y la riqueza. Como señas y marcas de la vida urbana.¹⁷ Nos lleva a un mejor conocimiento de las prácticas cotidianas de la población urbana latinoamericana. El imaginario de los jóvenes marginados concibe la vida en el exterior, en la calle, circulando en el mercado; es la ciudad corrompida y carente de autoridad; noctámbula de jóvenes bajo puentes indignos entre alcohol, droga y sexo. Por el otro la vida de los jóvenes de las zonas residenciales que conviven entre el ocio y el vacío que les proporcionan los centros comerciales y en los convivios de piscina. La idea de comunidad en la metrópoli contemporánea es derribada por la erosión social, donde las clases medias y altas se centran en la nueva economía de consumo personalizado, mientras que los sectores populares al verse excluidos se

¹⁷ *Ibidem*, p. 24

repliegan en la banda juvenil.¹⁸ Una historia donde las familias se oponen por las diferencias de clases, no es tema novedoso, termina en la muerte de la protagonista por las injustas diferencias de clase.

Perfume de violetas (2001) de Marisse Sistach es un film que describe la presencia de un ingrediente que siempre existió en las ciudades, el miedo al otro.¹⁹ La vida en una zona paupérrima de la capital, muestra la suburbanización de la capital mexicana. La trama consiste en la amistad de dos jovencitas que viven en un ambiente atroz. Una de ellas es violada por su hermanastro y por un chofer de un transporte urbano. La angustia y el dolor enuncia las lesiones de una sociedad que disimula la misoginia. Apoyada en hechos reales, refiere la historia de Yessica y Miriam, dos adolescentes de la ciudad de México que empiezan una amistad profunda en la secundaria del barrio de Santo Domingo. A pesar de que provienen de dos ambientes familiares opuestos, se sienten identificadas entre sí por el mutuo aislamiento familiar y social en que se encuentran. Yesica es enérgica y conflictiva, pero viene de un mundo hostil, con una madre infeliz e indiferente, un padrastro que la rechaza y un hermanastro que la ofrece al mejor postor. Por su parte Miriam vive en un universo de inocencia determinado por el instinto maternal de Alicia, su madre. Aunque diferentes, las jóvenes comparten su amistad. Sin embargo, a partir de que Yessica es violada,

¹⁸ García Canclini, Nestor, *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997, p. 25.

¹⁹ Daniel Hiernaux, *op. Cit.*, p. 5.

su relación se vuelve insegura. Alicia advierte a su hija sobre la inconveniente amistad de Yessica, sin saber que con su actitud incitará la desdicha cuando las amigas riñen en el baño de la escuela y por accidente Yesica empuja a Miriam quien muere al momento por un golpe en la cabeza.

La película de Perfume de Violetas se muestra una ciudad indeterminada, un barrio de México que puede ser el mismo de cualquier otra capital latinoamericana. El Barrio es visto como un hecho social fundado en la segregación de clases, en la función económica y en el rango social, producto de la formación de la metrópoli moderna.²⁰ El barrio es marginado y dista de la estructura histórica y moderna de la urbe, viviendas inacabadas y subutilizadas, viviendas de espacios mínimos e inoperables. El imaginario urbano transcurre en tiempos muertos, las madres dedican todo su tiempo al trabajo, y el tiempo para la familia es tiempo de conflicto y hacinamiento. Es la parte de la ciudad alejada, marginada y sobrepoblada, con características suburbanas. Casas extremadamente pobres. En ella se entretiene la vida cotidiana de los pobladores de un barrio de la megalópolis. Una historia que se construye de las *mass media*, pues el autor inspirado en una nota periodística de los años ochenta, reconstruye la narrativa como parte de un suceso común de violencia generado en la ciudad de México.

²⁰ *Ibidem*, p. 18.

En Vivir Mata del director Nicolás Echavarría inicia en *travelling* cuando la radioemisora “Enlace” captura desde el aire la gran metrópoli para guiar a los conductores que transitan por las abarrotadas autopistas. Gracias a helicópteros que circulan la ciudad buscando vías alternas, se percibe un espacio moderno con imágenes de gran fuerza, con amplias autopistas saturadas, interminables suburbios y un acelerado ritmo cotidiano.²¹ La ciudad de Vivir Mata, muestra el fluir de la vida contemporánea alejándose de lo estático y del silencio, la voz de la protagonista principal como conductora de radio acentúa el movimiento generado, es necesario una guía vial que conduzca a los automovilistas: “el ciudadano va a cualquier parte del territorio dando lugar al tráfico pendular, residencia y trabajo están ahora ligados al tiempo”.²² La ciudad contemporánea acentúa la velocidad, lo efímero y el vacío. Una voz femenina que atestigua el ir y venir, lenitivo para aminorar la agitación de la gran urbe. Desde el aire se exponen los nodos urbanos de fuerte carga histórica y nacionalista como el Ángel de la independencia o el monumento a la revolución, las grandes avenidas arboladas fruto del urbanismo porfirista pero cargados de la modernidad arquitectónica del funcionalismo, las vistas aéreas tanto diurnas y nocturnas reflejan el dinamismo de la metrópoli.

²¹ *Ibidem*, p. 24.

²² Rosi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gili, 2007, p. 269.

La locutora llamada Silvia (Susana Zabaleta), a la espera de salir al aire, le cuenta a una colega Regina (Alejandra Gollás) lo ocurrido la noche anterior y su encuentro con un desconocido que decía ser escritor. Paralelamente, Diego (Daniel Jiménez Cacho) quien se encuentra en el interior de un auto con sus amigos Helmut (Emilio Echevarría) y Chepe (Luis Felipe Tovar), les cuenta su experiencia del día anterior con una desconocida que decía ser periodista y que fingía entrevistarlo. Diego y sus amigos que se encuentran temprano en la mañana para participar de una experiencia artística, pues se dedican a pintar murales en la gran ciudad, aunque ellos mismos duden de ser verdaderos artistas plásticos, realizan un recorrido sin sentido y a ninguna parte en medio de una autopista atestada, entre una ciudad dinámica y caótica, el ruido de los coches, el tráfico lento, las calles abarrotadas de gente. El relato de Diego transcurre entre vendedores ambulantes, puestos callejeros, limosneros, polvo y asfalto maltratado, prostitutas, cables sueltos, semblantes arrugados, voces que susurran, charcos y mugre, gente que se cruza y se desconoce.²³

Vivir mata no pretende evidenciar una postura ideológica o nacionalista cuando en la escena final Diego corre a buscar a Silvia hasta llegar a una glorieta donde se encuentra la monumental cabeza de Benito Juárez localizada en la Delegación de Iztapalapa. La impresionante

²³ Iglar y Stauder, *op. Cit.*, p. 17.

cabeza de 30 metros de altura se ve desacralizada, aunque la toma parece inclinarse a la escultura por el tiempo que le brinda a la secuencia, por la cámara lenta que revela el busto y los encuadres que la resaltan, incluso por la contemplación atónica que le ofrece Diego. Sin embargo, la imagen pareciera un objeto de admiración plástica más que histórica, evadiendo cualquier atisbo de ideario o ejemplo a seguir, transformándose en un simple espacio público donde también se puede desarrollar el afecto de la pareja. El monumento queda entonces limitado a una simple localización urbana, ideal para que el helicóptero en el que viaja Silvia, descienda para reunirse con Diego y reconciliarse, sirviendo de marco para dilatar seguramente una caótica relación de pareja sustentada en la mentira.²⁴

La película ofrece diálogos en tono político que refieren a la mala administración de la ciudad por parte de sus gobernantes. La camioneta en la que viaja Diego con sus dos amigos, se refleja como un espacio semipúblico, en medio de un espacio dinámico, pues afuera se observa el carácter de heterotopía o tercer espacio que los directores intentan reproducir en uno de los sitios urbanos más poblados del mundo. En una de las paradas que hace Diego observan un gran mural. La estructura narrativa toma tintes casi viales por lo caótico del resultado. El orden del relato es anacrónico, el discurso tanto de Silvia como de Diego rompen

²⁴ García Benítez, Carlos, "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo". En <http://nuevomundo.revues.org/58346>; DOI: 10.4000/nuevomundo.58346. (consulté el 02 de septiembre 2017).

el flujo de la historia para recordar sucesos anteriores a manera de *flashback*, y el espectador tiene que estar continuamente situándose en el tiempo narrado, aunque ambos narradores incluyen elementos imaginados para enriquecer la historia.²⁵

El planteamiento de la historia de amor en *Vivir Mata*, se presenta volátil y frenética como una autopista, el objetivo de trazar una relación urbana como un reto, no se apoya en las imágenes de la gran metrópoli. Se presenta sin dramas, sin amenazas o angustias, en todo caso es una ciudad escenario llena de sucesos extravagantes (los avestruces corriendo en pleno tráfico). El film refleja la idea de una urbe delirante, donde los individuos ensimismados en su quehacer cotidiano mienten para sostener una historia de amor. *Vivir mata* es la única cinta de éstos cuatro con una visión positiva, se muestran extensos y luminosos panoramas urbanos, donde se entreteje una relación de amor en tiempos posmodernos, una pareja de cuarentones basada en mentiras permite lograr una relación a base del juego y de la velocidad entre el tumulto de la gran ciudad. En la cinta se percibe como el director muestra uno de los grandes problemas que presenta la capital mexicana, y es el de la sobrepoblación. La sensación que provoca la atmosfera es de caos permanente en las calles. Sobre esta problemática el eje narrativo del director es una historia de la despersonalización del individuo, del

²⁵ Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, España, Cátedra-Universidad del País Vasco, 2010, p. 185.

anonimato entre millones de habitantes, sin embargo, pese a que dos personas que se mienten se desprende un encuentro amoroso lleno de melodrama.²⁶ Los diálogos de Silvia y Diego transcurren en espacios distintos ente lo público y lo privado. Pintar a la capital entre lo de adentro y lo de afuera.

CONCLUSIONES

La idea de la ciudad para todos sigue siendo un paradigma desde el siglo pasado. En el nuevo milenio, el cine realiza una lectura distinta sobre ella, una visión actual de la ciudad contemporánea y al sistema mismo. El cine como imagen en movimiento logra que el espectador se enfrente de nueva cuenta al espacio vivido y conocido permitiéndole una “percepción mucho más realista” logrando captar el imaginario urbano.²⁷ El tiempo de la ciudad actual, transcurre en escenarios donde el oficio de los jóvenes y niños es la violencia, la muerte como negocio, la promiscuidad cotidiana, el hacinamiento callejero y degradación moral de una ciudad sin ley, es la ciudad herida, la ciudad que asedia.²⁸ El mundo de la pobreza y la exclusión social, persiguen plasmar un discurso acerca de la pérdida de las certezas respecto a las instituciones que hasta entonces formaban parte el orden de las cosas dadas (familia,

²⁶ Igler y Stauder, *op. Cit.*, p. 17

²⁷ Daniel Hiernaux, *op. Cit.*, p. 23

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

trabajo, barrio, etc.), mostrando la fragmentariedad de las relaciones sociales (individualización, desencanto con la modernidad, desenfreno y drogadicción) y el extravío político.²⁹

El análisis que realiza el nuevo cine en México en relación a la ciudad, se percibe como un lugar emocional y no como mero contexto y telón de fondo, un escenario capaz de dialogar con el espectador del siglo XXI develando alcances sociales, históricos y políticos de la realidad actual. Representaciones e imágenes del inconsciente colectivo, historias extremadamente urbanas, colmadas de la vida social, del incremento poblacional, de los asentamientos irregulares, del aislamiento, el crimen y el rompimiento de las relaciones interpersonales inducidas por la vida urbana. La capital mexicana se presenta sin grandes hitos, sin espacios de extrema importancia, es una ciudad de segmentos, grande y desigual, no es una ciudad determinada, la vida es acelerada, fugaz, es difícil identificar lugares por el espectador como antaño, se descartan las referencias o monumentos presentes en el imaginario colectivo. En las cuatro cintas no se ve la misma ciudad, sino imágenes fraccionadas de ella, áreas diferentes, partes o pedazos de la urbe conformando sus propias características y sus propios imaginarios, no vemos una sola ciudad como dice Aldo Rosi, sino varias regiones conformadas por grupos.³⁰

²⁹ Oscura Gutiérrez, *op. Cit.*, p. 178.

³⁰ Aldo Rosi, *op. Cit.*, p. 274.

Atrás quedó el cine de oro mexicano romántico, campirano y moralista, que mostraba problemas específicos como la migración campo-ciudad, la importancia de la familia o la solidaridad de los barrios marginales. El cine contemporáneo muestra en las cuatro cintas, a la sobrepoblada ciudad de México, como un ejemplo de las ciudades latinoamericanas actuales, donde los problemas sociales ocupan una posición importante dentro del conjunto de las películas. En ellas destaca la clase popular, como el sujeto urbano de la gran metrópoli, inserta en la calle, en el barrio, en las alcantarillas, en los suburbios y en los centros comerciales como protagonistas de la modernidad.³¹ Grupos sociales e individuos indiferentes y olvidados, soportando la enfermedad posmoderna;³² la violencia, la tragedia urbana y la desigualdad social.³³ La ciudad de México con su crecimiento irracional que se generó en el siglo XX, fue modificando la estructura de la misma, transformándola y con ella la vida de sus habitantes, siendo el escenario predilecto para la filmación de películas en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

De los Reyes García Rojas, Aurelio, *Miradas al cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, 2017.

³¹ Daniel Hiernaux, *op. Cit.*, p. 25

³² García Canclini Nestor, *op. Cit.*, p. 34.

³³ Daniel Hiernaux, *op. Cit.*, p. 25.

Díaz Guerrero, Ruth Marcela, *El espacio público como escenario*, Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2001.

García Benítez, Carlos, "La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo". En *DOI: http://nuevomundo.revues.org/58346*; 10.4000/nuevomundo.58346. (consulté el 02 de septiembre 2017).

García Canclini, Nestor, *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1997.

González Monclús, Antonio "El paisaje urbano en el cine", en *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, (II), 2008, pp. 87-95,

Herrero Gil, Marta, "Introducción a las teorías del imaginario. Entre la ciencia y la mística", en *Revista de Ciencias de las Religiones*, No 13, 2008, pp. 241-258.

Hiernaux, Daniel, "Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos". En: *Revista eure*, vol. XXXIII, No 99, 2007, pp.17-30.

Igler Susanne y Thomas Stauder, *Negociando identidades, traspasando fronteras, Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, España, Iberoamericana-Vervuert, Estudios latinoamericanos, 2008.

Lindón, Alicia, "La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos". *Revista eure*, vol. XXXIII, No. 99, pp. 7-16, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609902>. (Consulté el 04 de octubre 2017).

Obscura, Siboney, "Imaginario de la migración En el nuevo cine mexicano contemporáneo entre el realismo y la ironía posmoderna" en *Revista Imaginario en el cine mexicano*, Año. 6, no. 11, 2011, pp. 159-184. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n11/v6n11a7.pdf>.

Quiroz Rothe, Héctor, "El malestar por la ciudad. Crítica y propuesta en torno al fenómeno urbano", *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 85, (2004): pp. 222-228, en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2425>. (Consulté el 02 oct. 2017).

Rosí, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona. Gili, 2007.

Tuñón, Julia, “La ciudad actriz: la imagen urbana en el nuevo cine mexicano (1940-1955)”, En: Revista Historias 27, oct. 1991-mar 1992. Estudios históricos-INAH, (1991), pp.189-198.

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” en Iberoamericana. América Latina, España, Portugal, No. 11, 2003. pp. 129-144. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=674>. (Consulté el 18 de noviembre de 2017).

Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, España, Cátedra-Universidad del País Vasco, 2010.

EL ESPEJO INVISIBLE

Una lectura de *El espejo* de Andrei Tarkovski

Laura Gemma Flores García

INTRODUCCIÓN

Andrei Tarkovski, escritor soviético, es considerado uno de los más brillantes cineastas que la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas legó a la humanidad. Nació en la localidad de Zavrazhie, en el distrito de Yúrievets, Ivanóvo - cerca del Volga - el 4 de abril de 1932 y tras auto-exiliarse por razones de carácter ideológico de su nación, vivió en Italia y Suecia, dando el último adiós a la humanidad en París el 29 de diciembre de 1986. Ferviente admirador de Buñuel, Bergman y Akira Kurosawa estudió cine en el “Instituto Estatal de Cinematografía Panruso” y desde sus tempranas producciones dio muestras de su férreo estilo profundo, minucioso y emancipado.

El espejo (Zerkalo) – de la cual trata esta comunicación - es una de las siete películas dirigidas por Andrei Tarkovski. Las otras fueron: *La infancia de Iván* (1962); *Andréi Rublev* (1966) director y guionista; *Solaris* (1972) director y guionista; *Stalker* (1979) director y director artístico; *Nostalgia* (1983) director y guionista; y *El Sacrificio* (1986), director y guionista. Esta última fue multipremiada en el “Festival de Cine de Cannes” cuando el cineasta convalecía en un hospital a causa de una grave enfermedad que le llevó a la muerte.

Después de la fama que le acarreó “El León de Oro del Festival de Venecia” con *La Infancia de Iván*, fue difícil convencer a la crítica rusa de sus intenciones por evadir un mensaje de triunfalismo de la política comunista; por lo cual *El Espejo* fue vetada por los acendrados defensores del sistema y tuvo que esperar dos filmes más para ser llevada a la pantalla.

Un haiku es un tipo de poesía japonesa muy corta, que sorprende por poder captar en sus breves líneas la majestuosidad de las emociones que su creador experimenta. Andrei Tarkovski compara al cine con un haiku y al hacerlo nos describe a lo que nos enfrentaremos con su obra, el espectador tendrá que ser irremisiblemente coautor de la cinta, tendrá que poner la mitad del trabajo, involucrando sus emociones, sentimientos, experiencias porque - ya el cineasta lo dice - las mejores películas son inconclusas, deben guardar para el espectador la sorpresa que solo su interior puede aportar. Laura Gemma Flores nos invita a tener conciencia del agua presente, en todas las formas posibles, haciendo referencia a la vida y los procesos de la vida, de la leche, evocando en el lector su secreto vínculo con ese líquido blanco que en el origen de la vida ayuda a desarrollar las fuerzas para mantenernos en ella; los reflejos en espejos, ventanas, charcos, reales o soñados, la música, el arte, los artistas citados a escena. Será un deleite leer el texto y ver la película que además y como regalo adicional cita la poesía de Arseni Tarkovski que es de una belleza dolorosa.



ISBN 978-0-359-06628-5

90000



9 780359 066285