

Ciudades americanas en el cine

Gloria Camarero Gómez (ed.)



AKAL / CINE

Diseño interior y cubierta: RAG

© de los textos, los autores, 2017

© Ediciones Akal, S. A., 2017

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid – España
Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028
www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4516-8

Depósito legal: M-34.708-2017

Impreso en España

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Gloria Camarero Gómez (ed.)

CIUDADES AMERICANAS EN EL CINE



akal

ARGENTINA / ESPAÑA / MÉXICO

ÍNDICE GENERAL

Primera parte

1. Escenografías y escenarios urbanos (Gloria Camarero Gómez)
2. La pequeña ciudad ficticia estadounidense (Jorge Gorostiza)
3. El cine policíaco en la ciudad norteamericana: una relación singular (Ángel Luis Hueso).....
4. Los espacios urbanos del western norteamericano en la obra de Sergio Leone (Óscar Lapeña Marchena)
5. Invisibilizados en las ciudades iberoamericanas a través del cine. Desde Ushuaia a Tijuana (María Dolores Pérez Murillo)

Segunda parte. Norteamérica

6. El Montreal de Xavier Dolan: el cine de auto-conciencia (George Melnyk).....
7. Los Ángeles y el cine: la construcción de un simulacro cosmopolita (Francisco Salvador Ventura)
8. Seattle: globalización y antisistema (Sergio Aguilera Vita)
9. Chicago, la ciudad transparente (Francisco Frisuelos Krömer)
10. La Gran Manzana según Scorsese: de la infancia a la madurez (Miguel Dávila Vargas-Machuca)
11. Nueva York, la ciudad donde todos habitamos (Pedro Plasencia Lozano).....

Tercera parte. Centro y sur del continente americano

12. El imaginario mexicano de Arturo Ripstein: el D.F. entre naturismo y pulsión en la imagen de la postmodernidad (Antonio Aguilera Vita)
 13. La Habana: ciudad de tránsitos, migraciones y exilios (José Luis Sánchez Noriega)
 14. Bogotá, Medellín y Cali en el cine colombiano, 1993-2012 (Vinodh Venkatesh)
 15. Lima en el Cine Contemporáneo (1973-2015): Seis relatos para una Ciudad Dual (Iván Villarrea Álvarez)
 16. Río de Janeiro y su relación con Hollywood: la construcción de una reputación internacional, 1930-1940 (João Mascarenhas-Mateus)
 17. El río aquel: el Mapocho, eje y frontera de Santiago de Chile (Pablo Marín)
 18. Buenos Aires. Una ciudad, tres miradas (Sandro Benedetto)
- 345

LIMA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO (1973-2015): SEIS RELATOS PARA UNA CIUDAD DUAL¹

Iván Villarme Álvarez²

Toda ciudad cinematográfica merece su propia sinfonía urbana: sin salir de América, Nueva York tiene *Manhatta* (Charles Sheeler & Paul Strand, 1921), São Paulo tiene *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny & Rudolf Rex Lustig, 1929) y Lima tiene el cortometraje *En vivo y en directo, vía satélite* (Armando Robles Godoy, 1973). En menos de diez minutos, Armando Robles Godoy, el primer cineasta-autor del cine peruano, retrata Lima como una ciudad moderna, monumental y utópica, en donde un partido de fútbol es capaz de detener su vorágine cotidiana. La película se abre y se cierra con dos secuencias simétricas que muestran calles ruidosas y congestionadas por el tráfico, pero la mayor parte de su metraje presenta una ciudad

¹ La principal dificultad de realizar una investigación de estas características es el acceso a las propias películas. Por este motivo, quiero agradecer la ayuda prestada a Xoán Fernández García, Mauricio Godoy y Fernando Vilchez.

² Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, trabaja actualmente como investigador postdoctoral en la Universidade de Santiago de Compostela. Antes, ha sido también investigador visitante en la Universidade de Lisboa, la University of Southern California, el California Institute of the Arts, la University of Roehampton, la Universidad de La Habana y la Universidad Estatal de Milagro, en Ecuador. Sus trabajos analizan la representación de la ciudad en el cine, un tema sobre el que ha publicado el libro *Documenting Cityscapes. Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (Columbia University Press, 2015). Desde 2013, además, co-dirige la revista digital de crítica cinematográfica *A Cuarta Pared*, para la que ha co-editado el volumen *Jugar con la Memoria. El Cine Portugués en el Siglo XXI* (Shangrila, 2014). Como programador cinematográfico, por último, ha sido uno de los fundadores del Cineclub de Compostela y ha coordinado también la sección «Resonancias» para Play-Doc Festival Internacional de Documentais de Tui (Galicia) en 2015 y 2016.

tranquila y fantasmal, habitada sólo por esculturas y surcada por grandes vías de comunicación que permanecen prácticamente vacías durante el intenso partido de fútbol que se juega en la banda sonora. La serenidad de este paisaje contrasta con la voz de los locutores radiofónicos, que en su pasión por el deporte lanzan afirmaciones como esta:

Nosotros hablamos en nombre de este pueblo peruano. Nosotros hablamos porque nos sentimos orgullosos de nuestra transformación. Nos sentimos orgullosos de que feliciten a todos los peruanos por esas transformaciones que vive el Perú. Pero, desgraciadamente, en materia deportiva, no podemos decir eso.

El montaje ágil de *En vivo y en directo, vía satélite* juega a componer sucesivos gags mediante el diálogo entre el espacio urbano y la narración deportiva: en muchas ocasiones, por ejemplo, las estatuas parecen representar los gestos de los jugadores, del árbitro o de la propia afición. No obstante, más allá de esta dimensión humorística, la película tiene una intención política clara, como sugiere el fragmento citado: mientras que las imágenes celebran el progreso y la modernización de la trama urbana limeña, el comentario señala que esa tarea no está completa y que debe extenderse al conjunto de la sociedad. De este modo, Armando Robles Godoy propone un discurso reformista sobre el crecimiento y la modernización de Lima que se alinearía con los objetivos –al menos teóricos– del gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), con el que previamente había colaborado como asesor en la elaboración de la Ley de Fomento a la Industria Cinematográfica³.

El problema es que ese discurso estaba a punto de enfrentarse con la realidad surgida de la crisis económica de 1973, cuando el modelo de industrialización por substitución de importaciones se vio truncado ante la falta de inversión y el peso de la deuda externa. En ese escenario, las reformas anheladas por Robles Godoy no pudieron llevarse a cabo con la velocidad y la eficacia deseadas, de modo que la ciudad moderna de *En vivo y en directo, vía satélite* se convertirá, parafraseando el título de uno de los largometrajes de este cineasta, en un espejismo. En su lugar, Lima aceleró sus contrastes y generó otra clase de discursos que fueron posteriormente recogidos por la cultura popular en forma de relatos recurrentes. Sin ir más lejos, como vere-

³ Véase I. León Frías, *Tierras bravas. Cine peruano y latinoamericano*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014, p. 32.

mos a lo largo de este texto, el cine ha representado a Lima como una ciudad hostil para los emigrantes, como el escenario de numerosos conflictos sociales y políticos, como un lugar empobrecido por la crisis y la recesión, como una ciudad dual en la que las clases acomodadas y las clases populares no se encuentran ni se tocan, como un espacio tóxico del que conviene huir y, en definitiva, como una ciudad –más bien, varias ciudades– que se encuentran en permanente movimiento. Todos estos relatos dan forma a una percepción poliédrica de la capital peruana, alimentando algunos de sus mitos y señalando también muchas de sus realidades.

La ciudad hostil

El crecimiento continuo y acelerado de Lima ha transformado su forma y su aspecto desde mediados del siglo veinte: en apenas sesenta y siete años, su población se ha multiplicado por diez, pasando de tener 828.298 habitantes en 1940 a 8.445.211 habitantes en 2007⁴. Durante este tiempo, la ciudad se ha expandido desde sus dos polos originales –Lima y Callao– hacia una primera área de urbanización convencional –el triángulo Lima-Callao-Chorrillos– y tres grandes ejes de crecimiento periférico, en los que predomina la urbanización popular –los Conos Norte, Este y Sur⁵. Desde hace un par de décadas, más de la mitad de los limeños viven en barriadas –en concreto, en el año 2004, era ya un 59% de la población⁶– un tipo de hábitat creado por los emigrantes rurales procedentes de los Andes que se distingue, ante todo, por ser un espacio autoconstruido, como explica el urbanista francés Jean-Claude Driant:

La barriada es un conjunto de viviendas formado a partir de la ocupación de un terreno por parte de familias, por iniciativa propia o por la de los poderes públicos. El terreno no goza, al momento de su ocupación, de ninguna habilitación urbana con la excepción, en ciertos casos, de un simple trazo de lotización.

⁴ Cifras oficiales del Instituto Nacional de Estadística e Informática. Censos de 1940 y 2007.

⁵ J. C. Driant, *Las barriadas de Lima. Historia e interpretación*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO), 1991, pp. 69-70.

⁶ J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*, Lima, Fondo Editorial del Congreso de la República, 2004, pp.149-153.

La adjudicación, la dotación de servicios y equipamientos públicos y la construcción de la vivienda, se llevan a cabo posteriormente a la ocupación del suelo, en un proceso lento, diferente de una barriada a otra, y cuya iniciativa, e incluso realización, generalmente corre a cargo de la población, en el marco de la familia o de la organización de los pobladores⁷.

El origen de estas barriadas hay que buscarlo en la afluencia masiva de población que siguió a la construcción, en los años cuarenta, del nuevo terminal marítimo del Callao, pero su verdadera causa, según Driant, fue la crisis interna del mundo rural peruano⁸. A lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, Lima recibió sucesivas oleadas de emigrantes jóvenes, pobres y no cualificados que se encontraron a su llegada una oferta inadecuada de terrenos y viviendas tanto en el sector público como en el privado⁹. En estas circunstancias, según Gustavo Riofrío, «las barriadas aparecieron como verdaderos campamentos urbanos que alojaban de manera masiva y rápida a cantidades cada vez más crecientes de personas y familias pobres recientemente llegadas a la ciudad»¹⁰. Estos lugares, continúa Riofrío, fueron «al principio prohibidos, luego tolerados y finalmente creados por los propios gobiernos»¹¹, siguiendo una evolución en la que Driant distingue tres fases: en la primera, datada entre 1940 y 1954, las barriadas se construyeron en los intersticios del tejido urbano, como cerros o riberas; en la segunda, que duraría de 1955 a 1971, comienzan a invadir los arenales situados fuera del perímetro urbano y lejos de los centros de actividad económica; y en la tercera, que se extendería de 1971 a 1980, pasaron a ser planificadas por el estado mediante la provisión y habilitación de terrenos¹². Una vez alcanzado ese punto, las barriadas resultan tan omnipresentes en la ciudad que se convierten en uno de sus principales iconos, aunque el cine se tomó su tiempo para normalizar su presencia en pantalla: Armando Robles Godoy, por ejemplo, apenas incluye media docena de planos filmados en las barriadas en el

⁷ Driant, *op. cit.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁹ *Ibid.*, pp. 46-72.

¹⁰ G. Riofrío, *Producir la ciudad (popular) de los '90. Entre el mercado y el Estado*, Lima, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO), 1991, p. 26.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² Driant, *op. cit.*, pp. 82-108.

metraje de *En vivo y en directo, vía satélite*, que casualmente son de los pocos en los que aparecen grandes grupos humanos.

Los habitantes de las barriadas son los protagonistas de uno de los grandes relatos del imaginario social limeño: la llegada de emigrantes a una ciudad claramente hostil. Uno de los primeros títulos que desarrolló este relato fue *De nuevo a la vida* (Leonidas Zegarra, 1973), un largometraje de ficción que narra la desintegración de una familia campesina incapaz de encontrar su lugar en Lima. Pese a su baja calidad cinematográfica, la película, rodada el mismo año que *En vivo y en directo, vía satélite*, comparte con este cortometraje la fascinación por los logros de la modernidad, sintetizados en una secuencia de apertura que muestra los rascacielos y las grandes avenidas de la ciudad. Este entorno, sin embargo, es un espacio ajeno a la familia protagonista, que encarna al otro cultural desde el punto de vista de las clases medias y altas limeñas. Por este motivo, un personaje caracterizado como un profeta les advierte a su llegada de lo que les espera: «Si quieren un consejo, no se queden aquí. No se queden en esta ciudad de mierda. ¡Ah, si supieran lo que he pasado, lo que he tenido que sufrir para poder vivir! Mientras puedan regresar... ¡váyanse a su tierra!». Este personaje reaparecerá al final para repetir este mismo discurso, aunque entonces lo terminará con una alusión a la reforma agraria emprendida por el gobierno de Velasco Alvarado: «Ahora el Perú es de ustedes. ¡Las tierras son suyas, y de quien las trabaja!».

El mensaje de la película no puede ser más explícito: nada bueno espera a los emigrantes que acuden a la ciudad en busca de una vida mejor. Semejante discurso trataba de contener la tendencia que una década más tarde el antropólogo peruano José Matos Mar denominaría «desborde popular» (1984)¹³. Este proceso, según el activista uruguayo Raúl Zibechi, «desafía los conceptos de integración, de reforma y de revolución para operar como una suerte de mancha andina que envuelve, en el espacio físico pero también en el cultural y económico, en lo social y lo político, a un mundo institucional cada vez más aislado, resquebrajado e incapaz de gobernar ese mundo ‘otro’»¹⁴. De este modo, el fracaso de los emigrantes rurales a la hora de integrarse en la sociedad urbana, tal y como se

¹³ J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

¹⁴ R. Zibechi, *Territorios en resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas*, Buenos Aires, Cooperativa de Trabajo Lavaca, 2008, p. 27.

muestra en *De nuevo a la vida*, provocará primero una separación radical entre los espacios de la vieja ciudad convencional y los de la nueva ciudad popular, representados por las barriadas, para después dar lugar a la colonización progresiva de los primeros por los habitantes de los segundos, una vez convertidos estos últimos en sujetos políticos.

Las películas que mejor representarán este proceso son los trabajos del Grupo Chaski, formado a principios de los años ochenta para producir, distribuir y exhibir un cine militante que sensibilizase al público ante las enormes diferencias socio-económicas que existían en el país. Siguiendo la estela de títulos como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950) o *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1981), el primer largometraje de ficción de este grupo, *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984), mostrará el itinerario vital de un niño andino desde su llegada a la ciudad hasta su corrupción moral. Algunas etapas de este recorrido coinciden con las que ya aparecían en *De nuevo a la vida*, como la migración del campo a la ciudad, la instalación de la familia en una barriada y su desintegración progresiva, aunque *Gregorio* profundizará en otras cuestiones como el trabajo y la delincuencia infantil. Su final, sin llegar a la tragedia, insiste en la hostilidad de la ciudad hacia los desposeídos, aunque también registra su porosidad: el protagonista vive en las barriadas pero pasa casi todo su tiempo en los espacios públicos del centro, en donde trabaja como limpiabotas hasta que se une a una banda de niños de la calle. A partir de ese momento, Gregorio se convertirá en un marginado entre los marginados, como revela una de las pocas secuencias documentales de la película, en la que algunos miembros de la banda cuentan en un primer plano fijo los motivos por los que tuvieron que abandonar su casa.

Este tipo de planos confesionales aparece también en el cortometraje documental *Encuentro de hombrecitos* (Grupo Chaski, 1987), que recoge la jornada laboral de dos niños, el Negro y el Gringo, como transportistas en el mercado mayorista de frutas. La película comienza con una secuencia filmada al amanecer en la que vemos descender a ambos niños desde sus casas en los cerros. Este itinerario confirma la porosidad de la ciudad convencional y su interdependencia con respecto a las barriadas, de donde procede buena parte de su fuerza de trabajo. Los dos niños, más adelante, describirán su modo de vida y sus expectativas de futuro en los planos confesionales, que se alternan con breves insertos en los que los vemos desempeñando sus tareas en el mercado. Estas imágenes recuerdan, salvando las distancias, al cortometraje británico *Every Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957),

aunque la principal diferencia entre ambas piezas radica en el tono que establece la edad de sus protagonistas. Así, la secuencia más emotiva de *Every Day Except Christmas* seguía a una anciana vendedora de flores por el mercado londinense de Convent Garden mientras que su voz se escuchaba en la banda sonora a modo de monólogo interior, en una clara metáfora de la decadencia del imperio británico. Este mismo recurso, sin embargo, se aplica en *Encuentro de hombreritos* a dos niños que simbolizan la juventud e inmadurez de la sociedad peruana, en un claro intento de documentar y denunciar las condiciones de vida de las clases marginales limeñas, para las que el trabajo infantil no era una actividad anómala en absoluto.

El segundo largometraje de ficción del grupo, titulado *Juliana* (Grupo Chaski, 1988), retoma los mismos temas y estructura narrativa que *Gregorio*, pero se aleja de su registro documental y cambia el sexo de su protagonista, que ahora es una niña. Este personaje también procede de las barriadas, de una familia desestructurada, y acaba dejando su hogar para unirse a una banda de niños de la calle, haciéndose pasar por niño para ser aceptada. Buena parte de la trama recuerda a *Oliver Twist*, sobre todo en lo referente al personaje de Don Pedro, que sería un trasunto peruano de Fagin, pero aún así *Juliana* incluye dos apuntes importantes para esta investigación. El primero es la visita de la banda a un centro comercial en domingo, un lugar que aparece retratado como un espacio en el que los sueños se pueden hacer realidad a través del consumo, pero también como un territorio vedado para las clases populares, debido a su nula capacidad de compra. El segundo apunte es la dicotomía que plantea entre ser mendigo o ser ladrón, dos actividades que suelen ser percibidas de forma unitaria por las clases acomodadas: todos los personajes de *Juliana* están así marcados por el estigma de la delincuencia, incluso aquellos –la mayoría– que se ganan la vida cantando en el transporte público, dado que cualquiera puede ser acusado de un delito sin que nadie crea en su inocencia, como ocurre en la secuencia del centro comercial.

Otras películas de la época, como las primeras obras de Francisco J. Lombardi, también se hacen eco del proceso de desborde popular, aunque de forma más tangencial. Las tramas de *Muerte al amanecer*, *Muerte de un mago* y *Maruja en el infierno* (Francisco J. Lombardi, 1977, 1980, 1983) transcurren en entornos de exclusión o segregación –una cárcel, una casa de campo y una fábrica clandestina– en donde se exponen «las taras y los vicios que el sistema social reproduce entre sus miembros», como explica Isaac León

Frías, ya sean «aquellos que pertenecen al universo marginal y lumpen» o bien «aquellos que representan las instancias de poder intermedio»¹⁵. *Maruja en el infierno*, continúa León Frías, sería una de las primeras películas que habría sabido traducir «las potencialidades significativas de esa cultura aún flotante en donde la migración provinciana y el lumpen se tocan de cerca, en donde la lisura criolla y la rebeldía social se conjugan, en donde lo mestizo y lo marginal descubren su legitimidad»¹⁶. Este trabajo plantea una nueva dicotomía entre mundos hostiles: por una parte, el de la explotación laboral, representado por la fábrica clandestina situada aparentemente cerca de la ribera del Rímac; y por otra, el de la pequeña delincuencia, representado por la banda de jóvenes que quieren asaltarla. La resolución del conflicto permite un ligero atisbo de esperanza, con la liberación de los trabajadores esclavizados y el encuentro entre los dos amantes protagonistas, pero la hostilidad del entorno, que Lombardi enfatiza muy bien hasta niveles grotescos, no parece que les vaya a dar muchas oportunidades. Por eso, *Maruja en el infierno* anticipa otro de los relatos que alimentan el doble cinematográfico de Lima: la ciudad del conflicto, en la que todos sus habitantes, sin distinción de raza, edad o clase social, están expuestos a múltiples amenazas.

La ciudad del conflicto

Perú sufrió la peor crisis económica de su historia durante el primer gobierno de Alan García (1985-1990), una época en la que los habitantes de Lima tuvieron que soportar los efectos de una hiperinflación descontrolada y de los continuos ataques de Sendero Luminoso. Uno de los momentos más tensos de este periodo fue el otoño de 1988, cuando se produjo «una agudización de la crisis económica, una parálisis del gobierno, una ola de huelgas y el colapso de los servicios públicos»¹⁷. Durante esos meses, la ciudad estuvo prácticamente paralizada y desabastecida, de modo que su población se vio obligada a convivir con el miedo. Esa atmósfera sería capturada por dos trabajos muy diferentes entre sí: el drama bélico *La boca del lobo* (Francisco J. Lombardi, 1988), ambientado en un pequeño pueblo rural de la cordillera

¹⁵ León Frías, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷ Zibechi, *op. cit.*, p. 55.

andina, y la película carcelaria *Alias la gringa* (Alberto Durant, 1991), inspirada en las experiencias de Guillermo Portugal, un preso famoso por su habilidad para fugarse.

Alias la gringa comienza precisamente con la fuga de su protagonista, que se encuentra a su salida de la cárcel con una ciudad tomada por la policía –que en principio no le busca a él, sino a los terroristas de Sendero Luminoso– y poblada por vendedores ambulantes y taxistas que desconfían hasta de sus propios clientes. El personaje volverá pronto a la cárcel, pero más adelante, tras su segunda fuga, será él mismo quien sienta miedo antes de huir definitivamente a Ecuador. El detonante será una redada policial, de nuevo en busca de miembros de Sendero Luminoso, que tendrá lugar en el mismo edificio del centro histórico en el que el personaje se ha refugiado. Este tipo de secuencias están concebidas para crear suspense –¿atrapará la policía al protagonista?– pero también transmiten la tensión que se vivía en Lima en aquellos años, cuando la ciudad se encontraba asediada a partes iguales por la pobreza y la violencia.

Este miedo no desaparecerá con el fin de la guerra entre el Estado Peruano y Sendero Luminoso, sino que se quedará enquistado en la población. En este sentido, *Días de Santiago* (Josué Méndez, 2004) y *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) ofrecen dos variantes de una misma historia: las dificultades de las personas más expuestas al conflicto –los combatientes y las víctimas civiles– para superar el trauma que este les ha provocado. *Días de Santiago*, primer largometraje de Josué Méndez, supone una adaptación muy lúcida del personaje central de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) a la realidad de la posguerra peruana: al igual que Travis Bickle, Santiago Román es un excombatiente que padece un trastorno de estrés post-traumático que se agudiza a medida que avanza el metraje. El personaje se siente incomprendido por su familia y su pareja, y es incapaz de adaptarse a la vida civil. Comienza a estudiar informática y a trabajar como taxista, pero cualquier detalle puede despertar su ansiedad y provocarle una reacción violenta. Sus únicos apoyos son sus antiguos compañeros de unidad, que están tan desorientados como él, y sus nuevas compañeras de informática, que viven una juventud despreocupada. Estas relaciones, no obstante, también se deterioran rápidamente: uno de sus camaradas se suicida, el resto emprenden un atraco que terminará mal, y sus compañeras de informática, en su inconsciencia juvenil, acabarán convertidas en víctimas de uno de los estallidos violentos del protagonista.

El mayor acierto de *Días de Santiago* para transmitir este desencuentro entre el personaje y la ciudad es el empleo alterno de película en color y en

blanco y negro para modular la percepción del relato: cuando las imágenes están en color, con predominio de tonos amarillos, estamos ante una percepción objetiva de la realidad, común a todos los personajes, pero cuando están en blanco y negro se corresponden con el punto de vista subjetivo de Santiago. El montaje combina secuencias filmadas en un soporte u otro mediante cámara en mano, pero hacia el final del metraje el cambio de color a blanco y negro se produce incluso dentro de una misma escena, en los saltos de plano, como ocurre cuando Santiago está en el coche con una de sus compañeras de informática, o cuando su cuñada intenta seducirlo para pedirle, acto seguido, que mate a su hermano. La mezcla de ambos soportes enfatiza la tensión e inestabilidad del personaje, que le lleva poco a poco a aislarse de todo y de todos como única solución posible. Muchas secuencias en blanco y negro, además, lo muestran vagando solo por las calles de Lima mientras la banda sonora recoge sus monólogos interiores, en los que verbaliza sus preocupaciones con repetitiva insistencia. La ciudad, definitivamente, no alivia a Santiago, sino que no hace más que incrementar su ansiedad descontrolada.

El miedo de Fausta, la protagonista de *La teta asustada*, es de una naturaleza diferente: no se trata de una reacción a un acontecimiento experimentado en primera persona, sino de un sentimiento más profundo que reproduce el trauma vivido por sus padres dos décadas antes en la cordillera andina. Este miedo procede, por lo tanto, de un recuerdo heredado, por lo que la cineasta Claudia Llosa sitúa su segunda ficción dentro del terreno de la postmemoria¹⁸. En estas circunstancias, Fausta vive con el temor constante de ser víctima de abusos siempre que se aventura fuera de la casa que comparte con la familia de su tío en una barriada. Por este motivo, procura ir siempre acompañada a todas partes y llega al extremo de introducirse una patata en la vagina para evitar ser violada. Sus itinerarios a través de la ciudad son poco menos que expediciones agónicas, sobre todo cuando empieza a trabajar como criada en una casa de la alta burguesía limeña. Para ella, el conflicto todavía no ha terminado, dado que no se trata de la guerra entre el estado y los senderistas, sino entre la seguridad de lo conocido y la amenaza de lo desconocido.

Estos dos personajes, el excombatiente y la víctima, se han vuelto a encontrar más recientemente en el largometraje de ficción *Magallanes* (Salvador del Solar,

¹⁸ Para más información sobre este concepto, véase M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, pp. 17-25.

2015), en el que ambos parecen haber superado su miedo, aunque no así sus respectivos traumas. La historia comienza cuando el taxista Harvey Magallanes recoge un día a Celina, una peluquera a la que conoció décadas atrás en Ayacucho, cuando él era un soldado raso y ella una niña secuestrada por su regimiento y convertida en la esclava sexual de su coronel. El sentimiento de culpa de Magallanes desencadena entonces una trama compleja –Magallanes chantajeará al hijo del coronel para conseguir dinero y ayudar así a Celina– pero su intento de redención fracasará ante el rechazo tajante de Celina: el monólogo en quechua que esta última pronuncia en la escena culminante de la película deja bien claro que ella ha perdido el miedo y que no acepta una falsa reconciliación basada en una simple compensación económica. Su discurso supone una reivindicación de los derechos de las víctimas, aunque también sugiere que la única forma de afrontar por ahora el trauma es el olvido. Lima, en *Magallanes*, parece así condenada a ser una ciudad autista, en la que nadie quiere saber nada de nadie, y quien intente lo contrario saldrá siempre perjudicado.

La ciudad empobrecida

La hiperinflación que asoló el país entre finales de los ochenta y principios de los noventa obligó a los limeños de todas las clases sociales a buscar nuevas fuentes de ingresos, como recogen varias películas de este periodo. La mejor de las tres historias que componen el largometraje *Caidos del cielo* (Francisco J. Lombardi, 1990), por ejemplo, presenta a una pareja de ancianos terratenientes que ven como sus rentas se van reduciendo hasta obligarles a vender su propia casa y mudarse a un asilo, para así poder financiar el mausoleo familiar que había diseñado su hijo ya fallecido. Al principio de la película, los dos ancianos visitan a sus inquilinos y escuchan los motivos que tienen para no pagar el alquiler –casi todos relacionados con la mala gestión del gobierno– en una secuencia que Lombardi organiza con gran habilidad de forma continuada. El objetivo de esta escena es situar a personajes y espectadores ante una ciudad descapitalizada en la que nadie tiene dinero, y aquellos que todavía tienen algo, como los dos ancianos, enseguida descubrirán que, con la hiperinflación, cada vez sirven para menos: su presupuesto original para terminar el mausoleo, por ejemplo, carece de validez porque resulta irrisorio en una situación económica tan cambiante, como les indica, de muy malos modos, el contratista encargado de las obras.

No resulta extraño, por lo tanto, que Lombardi realizase una adaptación de *Crimen y Castigo* en este contexto: *Sin compasión* (Francisco J. Lombardi, 1994) convierte a Rodión Raskólnikov en Ramón Romano, que sigue siendo un estudiante pobre afectado por un fuerte complejo de superioridad moral, y retoma de *Caidos del cielo* a la pareja de ancianos rentistas en una versión mucho más grotesca. En este caso, Ramón toma la decisión de matar a su casera, la señora Aliaga, cuando ella ordena el desahucio de una familia vecina. El padre de esta familia, un antiguo funcionario de aduanas desclasado y alcoholizado, le dirá a Ramón que «la miseria es peor que la lepra: cuando uno es miserable, todo el mundo le corre y va cayendo cada vez más bajo». *Sin compasión* establece así una relación directa entre la miseria económica y la miseria moral, que resulta muy oportuna ante la pérdida de poder adquisitivo de los ciudadanos y la acumulación de escándalos de corrupción gubernamental. De hecho, la revisión del complejo de superioridad moral de Raskólnikov coincide también con la desmedida voluntad de poder del presidente Alberto Fujimori, responsable del autogolpe que disolvió el Congreso de la República e intervino el Poder Judicial en abril de 1992.

Muchos limeños, ante la necesidad de liquidez, se convirtieron en taxistas durante estos años, algunos a tiempo completo y la mayoría a tiempo parcial. A principios de los noventa, el pluriempleo fue la respuesta de las clases medias a la crisis económica, así como la confirmación de su desclasamiento. La película que mejor describe esta dinámica es *Metal y melancolía* (Heddy Honigmann, 1994), un documental holandés compuesto por dieciséis entrevistas con taxistas –doce hombres y cuatro mujeres– mientras recorren las calles de Lima. El equipo de rodaje encontró a madres solteras, militares retirados, visitantes médicos, funcionarios del poder judicial, especialistas en comercio exterior e incluso actores al volante de una serie de vehículos a cada cual más destartado –alguno con casi treinta años de antigüedad– entre los que predominaba el Volkswagen Beetle. El automóvil, según el sociólogo italiano Giandomenico Amendola, es una burbuja protegida que, por definición, descontextualiza al conductor de su entorno, pero aún así hay varios momentos de *Metal y melancolía* en los que lo real invade el habitáculo del vehículo¹⁹. Por ejemplo, en una secuencia situada hacia la mitad del metraje, un taxista habla de la corrupción durante el primer gobierno de Alan García

¹⁹ G. Amendola, *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metropolis contemporanea*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, p. 107.

y concluye que «todo esto hace que el país esté como está, en total quiebra». Acto seguido, un niño de la calle se acerca a su ventanilla para pedir limosna y el gesto del taxista cambia por completo: primero reacciona con vergüenza y después con piedad. Siguiendo esta línea, en la siguiente secuencia un policía detiene el taxi en el que viaja el equipo de rodaje y pregunta por el tema de la película. Al enterarse de que trata sobre los taxistas de Lima, responde, medio en broma, medio en serio: «Yo también soy taxista. De repente me pueden filmar a mí».

La figura del taxista pluriempleado siguió siendo muy habitual en Lima pasados los peores años de hiperinflación: esa es la ocupación de los protagonistas de *Días de Santiago* y *Magallanes*, pero también de uno de los personajes de *Ciudad de M* (Felipe Degregori, 2000), una ficción en la que un grupo de jóvenes desempleados se aventura sin éxito en el negocio del tráfico de drogas. Esta falta de recursos económicos afecta a todos los niveles sociales y se convertirá, ya en el siglo veintiuno, en un detonante recurrente para las tramas de muchas películas, como ocurre en las tres historias cruzadas de *El Evangelio de la Carne* (Eduardo Mendoza, 2013), un título en el que se aúna, una vez más, la necesidad de dinero y la tentación de la delincuencia. Esta producción comparte con las obras del cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu una misma querencia por la dimensión mística del relato, presente en este caso en un final grandilocuente ambientado durante la procesión de Nuestro Señor de los Milagros. La solución que propone *El Evangelio de la Carne* para las preocupaciones pecuniarias de sus personajes pasa por la fe, la devoción y el sacrificio, aunque no ha sido la primera película que retrata Lima como ciudad de los milagros. Tres años antes, el largometraje *Octubre* (Daniel y Diego Vega Vidal, 2010) planteaba un clímax similar, pero con un significado mucho más ambiguo.

El primer trabajo de los hermanos Vega Vidal cuenta con extraordinario laconismo la historia de Clemente, un prestamista de mediana edad, huraño y metódico, que vive en una vieja casa del centro histórico de Lima. Este personaje encuentra una noche a un bebé abandonado en su puerta y asume enseguida que esa criatura podría ser su hija, de modo que pide ayuda a una vecina para cuidarla e inicia una búsqueda errática por los burdeles de toda la ciudad para localizar a su madre. A partir de ese momento, su vida, sus rutinas y sus relaciones sociales se verán alteradas hasta el punto de modificar ligeramente su comportamiento: «no se puede estar igual toda la vida», le dice su amante habitual. Su actitud se vuelve incluso permisiva con sus clien-

tes –heredados de su padre, también prestamista– pertenecientes en su mayoría a las clases populares de la ciudad. La transformación del personaje se produce, como dice el título, durante el mes de octubre, en el que se celebra la procesión que cierra la película. En ese momento, sin embargo, Clemente no va hacia el Anda de Nuestro Señor de los Milagros, como hace el policía de *El Evangelio de la Carne*, sino en la dirección contraria. Este final sugiere dos interpretaciones contrapuestas: si se asume que el cambio del personaje es fruto de un milagro, su transformación se quedaría incompleta; pero esa misma imagen también insinúa que cualquier cambio no sólo depende de la fe, sino de la voluntad del individuo. El milagro, por lo tanto, o no existe o no se completa.

La ciudad dual

Los clientes del protagonista de *Octubre* son aquellas personas que carecen de recursos suficientes como para solicitar créditos y préstamos bancarios, gente que está al margen del sistema porque en realidad pertenece a otro sistema. El sector marginal, en este sentido, no es un excedente de la sociedad oficial, sino el producto de una sociedad paralela: la primera, como explica Zibechi a partir de las teorías de Matos Mar, está integrada por «el Estado, los partidos, las empresas, las fuerzas armadas, los sindicatos, y tiene una cultura extranjera»; mientras que la segunda es «plural y multiforme, [cuenta con] su propia economía (...), su propia justicia y autoridades, su religión y su cultura, y tiene un corazón comunitario andino»²⁰. «No se trata de un país subsidiario o dependiente del otro», aclara Zibechi, «sino de dos mundos autónomos y autosuficientes que se relacionan entre sí como tales»²¹. Desde este punto de vista, Lima no es una ciudad, sino varias, por lo que el cine la ha retratado como una ciudad dual en la que sus habitantes coexisten en un mismo espacio sin llegar nunca a encontrarse, puesto que su relación se restringe al ámbito laboral. Las diferencias de raza y cultura entre la sociedad oficial y la sociedad marginada no hacen más que ahondar en esta fractura, como señalan tanto Driant como Zibechi siguiendo de nuevo a Matos Mar:

²⁰ Zibechi, *op. cit.*, p. 27, a partir de Matos Mar, *op. cit.*, p. 47.

²¹ Zibechi, *op. cit.*, p. 44.

La barriada ha introducido en Lima modos de vida y comportamientos, una cultura popular producto de la aculturación de una población esencialmente andina y de la formación paulatina de referencias surgidas de la fusión del presente urbano con el reciente pasado rural²².

Los sectores populares crearon una ciudad diferente con sus propios medios de comunicación, sus manifestaciones culturales (la chicha) y religiosas, sus medios de transporte diferenciados (el microbús), y hasta sus «sistemas autónomos de vigilancia barrial y, en casos extremos, los tribunales populares y ejecuciones sumarias»²³.

El Grupo Chaski ya planteaba esta dicotomía en uno de sus primeros trabajos: *Miss Universo en el Perú* (1982). Este medimetro documental contrasta ambas sociedades representadas, por un lado, por los preparativos para la celebración de dicho evento, y por otro, por una serie de entrevistas con mujeres peruanas que critican la ostentación que suponía organizar un concurso de belleza en un país cuya población femenina se encontraba atrapada entre la miseria y la violencia. Esta contradicción se resume en la imagen de una mujer andina que contempla, inmóvil e inexpresiva, la retransmisión televisiva del concurso, un programa obsceno al mostrar una riqueza a la que estas mujeres nunca tendrían acceso. *Miss Universo en el Perú* entronca así, en riguroso presente, con las primeras reflexiones sobre los efectos de la posmodernidad, al denunciar la colonización del imaginario social por imágenes de consumo y la suplantación de lo real por su simulación. La representación de Lima en *Miss Universo en el Perú* es así una metarrepresentación que critica la simulación de la ciudad real, como delata el análisis de la periodista Roxana Carrillo –una de las mujeres entrevistadas en la película– sobre la imagen de las candidatas posando en bañador en una Plaza de Armas desierta tras haber sido evacuada por la policía. Esta plaza, lugar de encuentro por excelencia de la sociedad oficial y la marginada, había sido privatizada en beneficio de los patrocinadores del evento, sentando así un peligroso precedente para que el estado, en lugar de mejorar las condiciones de habitabilidad de la ciudad, se conformase simplemente con falsear su imagen.

Los espacios comunes a ambas sociedades escasean en Lima, como con-

²² Driant, *op. cit.*, pp. 15.

²³ Zibechi, *op. cit.*, p. 43, citando a Matos Mar, *op. cit.*, p. 188.

firma, entre otros títulos, *Caídos del cielo*. Los protagonistas de sus tres historias se pueden adscribir respectivamente a las clases altas, medias y populares, pero sólo se cruzan en dos ocasiones, y siempre a través de la intervención de los dos ancianos: primero cuando estos personajes van a ofrecer un chanco a su antigua criada, que vive en una barriada cercana al mar; y más adelante cuando van a cobrar el alquiler al locutor de radio, que es inquilino suyo. La secuencia de apertura de la película, en la que la voz del locutor se superpone a una serie de planos generales del paisaje urbano, dando así una vana impresión de unidad, no deja de ser otra simulación. Lima, por el contrario, es una ciudad muy segregada, en donde los miembros de las clases populares son sistemáticamente oprimidos y su cultura despreciada, como argumenta *Dancing with the Incas* (John Coen, 1992), un documental musical estadounidense con una fuerte carga política. En una de sus escenas más perturbadoras, la hija de una familia acomodada relata como su criada andina le prestó el traje con el que solía bailar en las fiestas de su pueblo para ir a una fiesta de Halloween. Lo más sorprendente de este testimonio es que la joven cuenta la anécdota con orgullo, como si fuese una muestra de entendimiento con su criada, en lugar de un ejemplo de como las elites banalizan los elementos procedentes de la cultura popular hasta eliminar su significado. *La teta asustada* incluye un episodio similar en el que la patrona de Fausta, una pianista de música clásica, se apropia de una de las melodías que le ha escuchado previamente para interpretarla en un teatro sin acreditar nunca el origen popular de la pieza. El único lugar de la cultura oficial en el que la sociedad marginada tiene cabida son, por desgracia, las páginas policiales, como afirman los periodistas de *Tinta roja* (Francisco J. Lombardi, 2000) en un diálogo que refleja, indirectamente, la opinión del cineasta hacia los personajes marginales que habitan su filmografía:

SAÚL FAÚNDEZ: No hay artista o político que no pose para una foto, les encanta. Los pobres, en cambio, están cagados. No existen. Ahí entramos a trabajar nosotros. Policiales es el único lugar donde aparecen con foto, nombre y apellido.

VAN GOGH: Toda la razón. Las páginas policiales son como la vida social de los pobres. Se hacen famosos aunque sea por un día. Los tratamos como estrellas.

El protagonista de *Tinta roja* es un joven periodista de clase media que descubre a través de este trabajo otra ciudad que hasta entonces le resultaba completamente desconocida. A juzgar por esta y otras películas, no parece

que haya demasiadas oportunidades para cruzar la frontera física y simbólica que separa ambas sociedades, un tránsito que siempre exige un precio muy elevado para el sujeto que sale de su entorno. *Dioses* (Josué Méndez, 2008), por ejemplo, incluye en su trama dos itinerarios inversos. Por una parte, Elisa, la nueva novia de un patriarca de la alta sociedad limeña, procede de una familia emigrante, de la que sería su tercera generación. Su decisión de ocultar estos orígenes provocará todo tipo de situaciones incómodas, e implicará, en la práctica, dejar de relacionarse con sus familiares más cercanos. Por otra parte, Diego, el hijo menor del patriarca, atraviesa una adolescencia difícil al estar enamorado de su hermana Andrea y no querer seguir el camino profesional de su padre. El día que Andrea abandona definitivamente la casa paterna, él decide hacer lo mismo y pide ayuda a una de las criadas, que lo instala en su propia vivienda. A la mañana siguiente, con la luz del día, Diego descubre que está en una barriada situada sobre un cerro y su shock es brutal. Josué Méndez filma al personaje en lo alto de una escalera, de espaldas, con toda la barriada a sus pies y en frente de otra barriada similar. La secuencia dura un minuto y está sobreexpuesta, para que los tonos amarillos den la impresión de que la ciudad desborda el encuadre. Este paisaje, para alguien recién salido de las exclusivas playas del sur de Lima, resulta sobrecogedor. Se trata de lo que Ackbar Abbas denomina «la ciudad exorbitante», que no se puede capturar ni representar en toda su magnitud²⁴. Su visión obliga al personaje a reconsiderar sus acciones, y tras una elipsis de varios meses le veremos representando el papel de hijo dócil y complaciente: justo la persona que antes no quería ser.

La huida de la ciudad

Andrea, en *Dioses*, huye de Lima en dirección a Miami, un lugar que parece haber colonizado por completo el imaginario de las clases medias y altas peruanas. Esta ciudad, asociada con la idea de riqueza y triunfo social, es el destino preferido para cualquier joven a la fuga, como ocurre con los personajes de *Ciudad de M*, que ni siquiera llegan hasta allí, o con Joaquín, el protago-

²⁴ A. Abbas, «Cinema, the City, and the Cinematic», en L. Krause y P. Patrice (eds.), *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*, New Brunswick y Londres, Rutgers University Press, 2003, pp. 142-156, aquí p. 145.

nista de *No se lo digas a nadie* (Francisco J. Lombardi, 1998), que sí se instalará una temporada en esa ciudad malviviendo a base de pasear perros y fracasando en su intento de convertirse en gigoló. Todos estos personajes sienten una intensa topofobia hacia Lima, a la que culpan de sus fracasos y frustraciones. Por este motivo, muchas películas plantean la dicotomía entre irse o quedarse, como si la única solución a los problemas de las clases acomodadas fuese la huída o el conformismo. Esta dicotomía está encarnada por los dos hermanos de *Dioses* –Andrea y Diego– y por una pareja de amantes en *No se lo digas a nadie*: Joaquín, el que se va, y Alfonso, el que se queda. Sus posiciones están marcadas mucho antes de completar la venta de cocaína que marcará su futuro: Joaquín dice «puta, no sabes cómo odio esta ciudad», a lo que Alfonso contesta «será una ciudad de mierda, pero es nuestra mierda, huevón. ¡Acá somos reyes!». Esta afirmación delata el complejo de superioridad de las clases acomodadas limeñas, que se comportan como si ya viviesen en Miami sin haber salido ni siquiera de Lima. «¡Deberían invadirnos esos gringos, caracho!», dice una de las nuevas amigas de Elisa al principio de *Dioses*, en una buena muestra del trastorno espacial que sufre este tipo de personajes.

Otra alternativa para evadirse es, directamente, el mundo virtual, como ocurre en *Videofilia (y otros síndromes virales)* (Juan Daniel F. Molero, 2015), un largometraje que lleva hasta sus últimas consecuencias la teoría de la precesión del simulacro de Jean Baudrillard (1981)²⁵. Sus personajes necesitan filmar lo que Gérard Imbert llama «referentes fuertes» –el sexo, la violencia y la muerte– para que estos existan²⁶. Para ellos, el mundo hiperreal está lleno de posibilidades que contrastan con las limitaciones de la ciudad real. En este sentido, el primer encuentro físico de la pareja protagonista no puede resultar más decepcionante: pese a ser amantes virtuales, su desinhibición y osadía previa se convierte en vergüenza y torpeza una vez que están juntos. La película exhibe su propia condición virtual al utilizar encadenados pixelados, resultado de un *morphing* defectuoso, como transición entre secuencias. Este recurso funde pantalla de cine y monitor informático dando lugar a una representación en la que ya no hay más realidad que la de las imágenes, como afirma –dentro de la ficción– el dueño de una tienda de cine porno: «Ya no es ni realidad ni virtualidad, hermano, ya todo se ha confundido en este mundo. Puta, la realidad es como... esta pantalla, está toda pixelada, frag-

²⁵ J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, París, Éditions Galilée, 1981.

²⁶ G. Imbert, *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 337.

mentada, loca, nunca vas a encontrar un orden ni un sentido». La conclusión lógica de esta tendencia es el eclipse definitivo de la ciudad y de lo real. Por eso, *Videofilia* termina igual que *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), con su protagonista vampirizado por el mundo virtual.

Una fuga mucho menos arriesgada sería dar un paseo por un parque frente al mar, como hacen los personajes de *Microbús* (Alejandro Small, 2014) y de *5* (Eduardo Quispe, 2014). El primer título es un mediometraje filmado en los parques de Miraflores y San Borja, dos de los distritos más acomodados de Lima, en el que vemos a un grupo de adolescentes pasar una noche de verano a la deriva, paseando, conversando, haciendo bromas y haciéndose compañía. Las situaciones son aparentemente intrascendentes y su actitud, salvo en momentos puntuales, relajada y fluida. La película transmite una agradable sensación de levedad mediante una puesta en escena que prima la cámara en mano y la narrativa en viñetas. *5*, en cambio, presenta un estilo más crudo y más directo: Eduardo Quispe adopta el registro de un falso documental para filmar el paseo de una pareja al atardecer casi en un único plano, con la cámara pasando continuamente de un amante a otro –interpretados por Jamil Luzuriaga y por el propio cineasta. En este caso, los diálogos avanzan desde el juego hasta la discusión de forma más clara, pero el parque cumple la misma función que en *Microbús*: se trata de un espacio liminal que permite simultáneamente evadirse de la ciudad y quedarse en ella.

Parques, playas y plazas son los espacios públicos tradicionales de Lima, aunque parece que los primeros, a juzgar por su distribución en la trama urbana, están reservados sólo para las clases acomodadas. Las clases populares deben buscar este tipo de evasión en las playas, como se ve en *Gregorio, Juliana* o *Días de Santiago*, o sino en los callejones del centro histórico en donde se toca y se baila música criolla, como muestra *Lima Bruja* (Rafael Polar, 2011). Este documental revela la doble naturaleza pública y privada de estos callejones, en donde es posible organizar una buena jarana sin casi dinero y sin salir de casa. Otra posibilidad serían los centros musicales, pero muchos de ellos ya han desaparecido. Rafael Polar dedica toda una secuencia de su documental a mostrar estos lugares como espacios intermitentes, es decir, espacios que combinan varias temporalidades a la vez: el presente, en el que aparecen cerrados o transformados, y el pasado, en el que todavía acogían numerosas juergas. Este tipo de espacios de recreo resultan fundamentales para hacer ciudad, dado que reafirman, en definitiva, el placer de estar en la ciudad.

La ciudad en movimiento

Muchas de las películas mencionadas incluyen alguna escena en la que un personaje atraviesa la ciudad en algún tipo de vehículo. Estos desplazamientos son inherentes a cualquier gran urbe, pero es que el transporte público, sobre todo en su versión más caótica, es «la señal de identidad por excelencia de Lima», como escribe Isaac León Frías²⁷. Pensemos en los protagonistas de *Microbús*, que se conocen en dicho vehículo; en el de *Alias la Gringa*, que coge un taxi para ir al encuentro de su novia tras haberse fugado de la cárcel; en el de *Octubre*, que recorre la ciudad, también en taxi, en busca de la madre de la niña abandonada; en todos los taxistas pluriempleados de *Metal y melancolía*, que tratan de ganarse la vida con sus automóviles destartalados; en los conductores ocasionales que hacen lo propio en *Ciudad de M*, *Días de Santiago*, *El Evangelio de la Carne* o *Magallanes*; en los periodistas de *Tinta roja*, que salen cada día en furgoneta a buscar noticias, o en los niños de *Juliana*, que ganan algunas monedas, pocas, cantando en los buses. Lima se encuentra sin duda condenada al movimiento perpetuo, como sugería el epílogo de *En vivo y en directo, vía satélite*. Alejandro Legaspi, uno de los integrantes del Grupo Chaski, considera incluso que la saturación de las calles exterioriza los problemas internos de la ciudad, como afirma en el comentario de *Sueños lejanos* (2008), segunda parte, filmada dos décadas después, de *Encuentro de hombrecitos*: «Después de veinte años», dice, «Lima ha cambiado. Se ha convertido en una ciudad caótica, con miles de combis peleándose los pasajeros en cada esquina. Todos contra todos. Una triste metáfora de la sociedad».

Sueños lejanos es uno de los pocos títulos, junto a *Metal y melancolía*, que retrata la ciudad desde del transporte público, mediante la vista que se percibe a través de sus ventanillas. Esta idea reaparece en algunos planos de *Zoom* (Mauricio Godoy, 2013), la película que quizás ha sabido plasmar mejor la diversidad de Lima. Este documental está compuesto por una serie de planos estáticos del paisaje urbano que proponen una cartografía cognitiva de más de treinta localizaciones de toda el área metropolitana. Su director, Mauricio Godoy, combina una puesta en escena observacional, propia de los grandes cineastas paisajistas, como James Benning, con la voluntad de repre-

²⁷ León Frías, *op. cit.*, p. 92.

sentar la ciudad desde una perspectiva subjetiva, como indica su propia presencia en varios planos, ya sea mediante su reflejo en alguna superficie o su aparición fugaz en el interior del encuadre. *Zoom* propone así una representación del espacio público desde una perspectiva privada, en donde las barreras entre la sociedad oficial y la sociedad marginada parecen haber desaparecido temporalmente, puesto que todas las personas que aparecen en las imágenes son, ante todo, transeúntes.

La propuesta de Godoy recuerda ligeramente a *News from Home* (Chantal Akerman, 1977) por sus planos filmados desde vehículos en movimiento –en el caso de *Zoom*, desde la Línea 1 del Tren Eléctrico, la Línea B del Metropolitano, la Ruta 5C Couster y la Ruta B Combi– pero sobre todo por su interés compartido por los espacios de tránsito y la transurbancia. Esta práctica «trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada (...) que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad», escribe el arquitecto italiano Francesco Careri²⁸. Gracias a esta mirada, Mauricio Godoy evita los estereotipos sesgados y los lugares comunes que aparecen en otros trabajos para ofrecer una aproximación a la ciudad entendida como la suma de sus partes. Por este motivo, el título con el que *Zoom* guarda más relación es *En vivo y en directo, vía satélite*, aunque sustituye su voluntad reformista por una actitud más flexible y consecuente hacia las grandes diferencias que existen en el interior de la trama urbana. Esa es quizás la cualidad que distingue a las películas que han creado dobles cinemáticos más certeros y significativos de Lima: su capacidad para tomar imágenes de lo real, con todos sus contrastes e imperfecciones, para convertirlas después en piezas del imaginario colectivo. De ahí estos seis relatos, y de ahí que el último sea, precisamente, el de la ciudad en movimiento: una ciudad extensa y dinámica, diversa e incompleta, que nunca se puede agotar.

Filmografía

- *De nuevo a la vida*, Leonidas Zegarra, 1973.
- *En vivo y en directo, vía satélite*, Armando Robles Godoy, 1973.
- *Muerte al amanecer*, Francisco J. Lombardi, 1977.

²⁸ F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 178.

- *Muerte de un magnate*, Francisco J. Lombardi, 1980.
- *Miss Universo en el Perú*, Grupo Chaski, 1982.
- *Maruja en el infierno*, Francisco J. Lombardi, 1983.
- *Gregorio*, Grupo Chaski, 1984.
- *Encuentro de hombrecitos*, Grupo Chaski, 1987.
- *Juliana*, Grupo Chaski, 1988.
- *La boca del lobo*, Francisco J. Lombardi, 1988.
- *Caídos del cielo*, Francisco J. Lombardi, 1990.
- *Alias la gringa*, Alberto Durant, 1991.
- *Dancing with the Incas (Bailando con los Incas)*, John Coen, 1992.
- *Metal y melancholia*, Heddy Honigmann, 1994.
- *Sin compasión*, Francisco J. Lombardi, 1994.
- *No se lo digas a nadie*, Francisco J. Lombardi, 1998.
- *Tinta roja*, Francisco J. Lombardi, 2000.
- *Ciudad de M*, Felipe Degregori, 2000.
- *Días de Santiago*, Josué Méndez, 2004.
- *Sueños lejanos*, Alejandro Legaspi, 2008.
- *Dioses*, Josué Méndez, 2008.
- *La teta asustada*, Claudia Llosa, 2009.
- *Octubre*, Daniel y Diego Vega Vidal, 2010.
- *Lima Bruja*, Rafael Polar, 2011.
- *Zoom*, Mauricio Godoy, 2013.
- *El Evangelio de la Carne*, Eduardo Mendoza, 2013.
- *5*, Eduardo Quispe, 2014.
- *Microbús*, Alejandro Small, 2014.
- *Magallanes*, Salvador del Solar, 2015.
- *Videofilia (y otros síndromes virales)*, Juan Daniel F. Molero, 2015.