

**PONENTE**

**85/85**

**TÍTULO**

***Invasión: el nuevo paisaje de rascacielos  
Brasil en el cine urbano contemporáneo.***

**AUTOR**

**Andrea Franco**

Universidade da Coruña. Licenciada en Periodismo por la Universidad CEU San Pablo (Madrid), Máster en Teoría e Historia del Cine, y Doctora por la Universidade da Coruña con la tesis "Ciudad y espacio urbano en el último cine iberoamericano (2000-2015)". Como comisaria audiovisual, trabaja para filmotecas, museos, festivales o plataformas como redfundamentos (Arquitectura y Universidad en Iberoamérica), para la que coordinó una docena de ciclos de cine relacionados con el paisaje y la ciudad.  
andrea.franco@udc.es

# Invasión: el nuevo paisaje de rascacielos. Brasil en el cine urbano contemporáneo. Invasion: the new skyscraper's landscape. Brasil in the contemporary urban cinema \_Andrea Franco

## METODOLOGÍA

**Ciudad y Espacio Urbano en el Último Cine Iberoamericano.** Mi trabajo analiza los cambios y fenómenos que se vienen produciendo en las ciudades de Iberoamérica en las últimas décadas, a través de la visión de los cineastas del nuevo milenio (2000-2017). Para desarrollar esta investigación, empleo una metodología interdisciplinar que combina elementos de la Historia y la Teoría del Urbanismo, la Historia del Cine, el Análisis Filmico, los Estudios Críticos Urbanos, la Historia de la Arquitectura y, en menor medida, la Filosofía, la Antropología y la Semiótica.

En primer lugar, acudo a los fundamentos teóricos de fenómenos urbanos y tipologías de ciudad que, o bien fueron detectados en otros contextos y ahora se producen en Iberoamérica, o bien son fenómenos específicos del escenario iberoamericano. Fenómenos como la postmetrópolis; la arquitectura del miedo, con la proliferación de barrios amurallados y la militarización del espacio urbano; las "ciudades miseria" de los asentamientos irregulares; la "urbanización" de las ciudades; las ciudades compartimentadas; las ciudades a-geográficas; etc.

En segundo lugar, busco los signos y huellas de ese pensamiento urbano en el cine de los últimos años, en el período que va del año 2000 al actual 2017, el último cine iberoamericano. Es en este cine reciente donde podemos observar la ciudad real contemporánea, aunque a menudo la propia idea de ciudad se haya desvirtuado totalmente.

Este cine urbano o periurbano, pues a menudo la ciudad aparece solo en la distancia, como un espejismo o un espacio negado al habitante de la periferia, refleja también otros paisajes y circunstancias no catalogados todavía como fenómenos por los urbanistas y geógrafos; es el caso de las ciudades fantasma que se extienden por el extrarradio y las llanuras españolas tras la explosión de la burbuja inmobiliaria, o los grandes despilfarros de alcaldes y concejales de urbanismo que languidecen como mausoleos extravagantes por todo el territorio español.

En una de las principales recopilaciones en lengua española sobre teoría urbana contemporánea se advierte de la dificultad de una teoría urbanística actual debido a la propia complejidad del fenómeno urbano y las múltiples perspectivas (geográfica, cultural, sociológica, estructural...) con que puede ser estudiado, razón por la cual las aportaciones existentes han ido apareciendo de forma aislada en campos tan dispares como la filosofía, la antropología, la semiología y, evidentemente, el urbanismo. Teniendo esto en cuenta, la selección de fenómenos de este estudio a través del cine, se nutre de aportaciones de teóricos e historiadores del urbanismo iberoamericano y aportaciones de teóricos e historiadores de otras nacionalidades y otras disciplinas cuyos análisis se pueden extrapolar al contexto de Iberoamérica.

A esta particularidad se añade la naturaleza fragmentaria del cine. Como afirma Stephen Barber, "la historia del cine tan solo comprende una variante de lo que sería una historia múltiple y universal de la imagen potencial, de la misma manera que cada ciudad no representa más que una variante única y momentánea de los procesos inexorables que conforman las transformaciones urbanas" (2002: 14 y 15).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las ciudades ya no evolucionan, mutan, explica Françoise Choay; la historia de las ciudades, desde su industrialización en adelante, ya no se puede interpretar de forma consecutiva, como si las distintas etapas que experimenta cada una de ellas se correspondiese con un punto en una línea de tiempo; lo que sucede en una ciudad hoy, sucederá en otra cincuenta años más tarde. En ocasiones las ciudades habrán realizado tabula rasa, reconstruyendo su espacio, redefiniendo su lugar. Es posible teorizar sobre un fenómeno urbano y situarlo en un lugar concreto, pero este surgirá de forma repentina en otro punto del planeta décadas después. "La ciudad ... solo sobrevivirá en forma de fragmentos", afirma Choay, y qué es el cine sino un conjunto infinito de fragmentos que se despliegan en la pantalla a 24 fotogramas por segundo.

Me interesan las películas que ilustren la teoría urbana, por escurridiza que sea, al tiempo que revelan o sugieren nuevos paradigmas. Esta filmografía, a menudo desconocida e inaccesible, no solo es un testimonio urbano de nuestro tiempo, sino que tiene un valor artístico y cinematográfico indudable, avalado por su paso por los certámenes y centros de arte de mayor prestigio, que merece ser difundido y puesto en valor.

## TEXTO DE REFERENCIA

### Palabras clave

Cine y ciudad, cine brasileño, Recife, especulación inmobiliaria, cine iberoamericano.

City and cinema, Brazilian cinema, Recife, Real Estate speculation, Iberoamerican cinema.

### Resumen

El esplendor que vive en la actualidad el cine iberoamericano, fruto de factores como la tecnología digital, el aumento de apoyos al sector audiovisual, y la proliferación de escuelas y festivales para la enseñanza y difusión del cine, coincide con el colapso de las grandes megalópolis de América Latina. En Brasil, el país más poblado del continente, el cine del nuevo milenio denuncia la plaga arquitectónica y la especulación inmobiliaria. Este artículo analiza tres filmes marcadamente críticos con el nuevo escenario urbano (*Um lugar ao sol*, *O som ao redor* y *Aquarius*) del que extraemos la idea de que este hiperdesarrollo urbano opera con la misma naturaleza invasora que los asentamientos irregulares de la favela.

The good moment that is actually living the Iberoamerican cinema thanks to factors like the digital technology, the increasing of public and private fundings for the audiovisual sector, as well as the proliferation of film schools and festivals devoted to teach and exhibit the cinema practice, coincides with the collapse of the great megalopolis of Latin America. In Brazil, the most populated country in the region, the cinema of the new millennium denounces the plague of architecture and the real state speculation. This article presents an analysis of three openly critical works with the new urban scenario (*High Rise*, *Neighbouring Sounds and Aquarius*), concluding that this urban hyperdevelopment operates with the same invasive nature as the irregular settlements of the favela.

Uno de los mayores hallazgos de la democratización del cine, es la aparición de una serie de ciudades hasta hace poco invisibles en la pantalla, limitada con frecuencia al paisaje de las principales capitales.

En el caso concreto de Latinoamérica, el cine ha difundido ampliamente la imagen de ciudades como Río de Janeiro, São Paulo, Brasilia, Buenos Aires o Ciudad de México (ya se tratase de la ciudad real o de su reconstrucción); pero solo ahora, el abaratamiento de la producción que ha traído consigo la tecnología digital, junto con las leyes de fomento del audiovisual, los programas de coproducción y la proliferación de festivales y escuelas, ha permitido una nueva efervescencia creativa y descentralizada que pone el foco por primera vez en lugares como Cali, Santo Domingo, Recife, San José, Córdoba o Belo Horizonte, en el mismo momento en que los grandes centros urbanos empiezan a anunciar una suerte de colapso.

Es cierto, como sostienen algunos investigadores, que en el nuevo milenio, el cine eminentemente urbano de los años noventa, tiende ahora a desplazarse hacia el interior de los países, hacia zonas tradicionalmente ignoradas por los cineastas –espacios liminales, ciudades pequeñas, aldeas, carreteras... lugares sin acción, donde no sucede nada. De pronto el cine se fija en “formas de vida amenazadas”, como afirma Pedro Adrián Zuluaga, para “plantear las tensiones entre modernidad y tradición y, si se quiere, dejar un registro ante la inminente desaparición de paisajes culturales enteros”<sup>1</sup>. Es el caso de algunos de los filmes de Lisandro Alonso (*Los muertos*, 2004), Mariano Llinás (*Historias Extraordinarias*, 2008), Paz Encina (*La hamaca paraguaya*, 2006), Alexandra Cuesta (*Territorio*, 2016), Nicolás Pereda (*Verano de Goliat*, 2010) o Marcelo Gomes y Karim Aïnouz (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, 2009).

El cine, unido a la ciudad desde su nacimiento a finales del siglo XIX, ha documentado, a veces sin pretenderlo, las grandes transformaciones del espacio urbano (de la bulliciosa metrópolis industrial, a la líquida cibercidad, pasando por la ciudad moderna y racionalista, el eclecticismo postmoderno y la desindustrialización). Cabe preguntarse entonces, ¿cómo es ahora la ciudad del cine, cuando el cine parece haber dejado de ser urbano, y cuando la propia idea de ciudad se está desintegrando?

Desaparecen los espacios públicos y los lugares de reunión; los paisajes se vuelven banales, estandarizados, genéricos. Vivimos solos y compartimentados en un mundo cada vez más homogéneo en el que las nuevas torres arrojan su sombra alargada sobre el suelo. El cine es el gran documento artístico de lo que está sucediendo en un planeta eminentemente urbano donde, según las estimaciones, hacia el año 2050, el 70% de la población mundial vivirá en las ciudades.

Analizamos tres filmes paradigmáticos de la cuestión urbana en Brasil: *Um lugar ao sol*, de Gabriel Mascaro (2009) y sendos filmes de Kleber Mendonça Filho que bien podrían constituir un díptico de Recife: *O som ao redor* (2012) y *Aquarius* (2016). En este nuevo tipo de ciudad dual, coexiste, por un lado, el paisaje vertical de las nuevas torres de viviendas, y por otro, la gran favela trepadora que avanza inexorable por las montañas. La frontera simbólica que separa ambos mundos, puede ser tan solo un caño de agua.

### Las torres del olvido

El aumento demográfico que han experimentado las ciudades en las últimas décadas –en una proporción igual a su grado de pobreza, como advierte Mike Davis (2007)-, supone que muchos centros urbanos hayan empezado a crecer hacia arriba, reemplazando las antiguas viviendas de media y baja altura, por torres de apartamentos que se erigen en el paisaje como

amenazadores centinelas. En Brasil, el país más poblado de América Latina, el hipercrecimiento está invariablemente ligado a la especulación inmobiliaria.

En el año 2009, Gabriel Mascaro realiza *Um lugar ao sol*, documental en el que reúne las conversaciones con varios inquilinos de los áticos de Río de Janeiro, São Paulo y Recife, conformando una idea de la clase alta del país a través de la síntesis de tres ciudades. Desde la vista dominante de las terrazas, escuchamos el testimonio revelador del espectro social que habita el Brasil de la especulación.

Para los propietarios de los áticos, vivir en las alturas es garantía de privacidad, seguridad y status. Sin ventanas ajenas alrededor, el aislamiento físico es también una metáfora de la burbuja en la que viven estas personas, que sienten que los problemas están lejos, a pie de calle o allá en la favela, desde donde llega el eco de los tiroteos como un espectáculo cotidiano.

El penthouse de nueva planta, bautizado de forma pomposa con nombres que evocan el lujo europeo (“Cannes”, “Conde de Toulon”, “Versalles”, “Akrópolis...”), es una cápsula en la ciudad a través de la cual las élites miran hacia otro lado.

Es fácil intuir, a juzgar por los testimonios de los entrevistados –“estás por encima de todo y por encima de todos”–, dice una mujer, que no se trata solo de dominar el espacio, sino de evidenciar una jerarquía de clase; hay incluso zonas, en el interior de las viviendas, a las que no puede acceder el personal de servicio.

“O filme traz um debate sobre desejo, visibilidade, insegurança, status e poder” –afirma su autor– mediante una “reflexão que transcenderia a idéia de grupo social (evitando o olhar sociologizante), e abriria a possibilidade de pensar sobre o modelo de cidades verticais que estamos construindo”<sup>2</sup>. Mascaro recoge los testimonios sin intervenir, pero las imágenes son elocuentes. Vemos la sombra de los edificios que oscurece la playa por completo. ¿Con qué derecho se le puede quitar la luz a los ciudadanos? [1].

En la ficción, el pernambucano Kleber Mendonça Filho, realiza *O som ao redor* (2012) y *Aquarius* (2016), dos filmes que emplean el miedo como hilo conductor de dos relatos situados en el nuevo escenario urbano de Recife.

El primero nos sitúa en una comunidad de clase media (una nueva clase media, como afirma Leslie Marsh en un análisis del film, conformada por unos 40 millones de personas procedentes de las clases bajas que han aumentado su poder adquisitivo y que integran lo que los políticos denominan con orgullo “el nuevo Brasil”<sup>3</sup>). El edificio, como el resto del barrio, pertenece en el film a un viejo coronel hacendado, propietario de fincas en el norte del país. Los créditos de inicio, a modo de prólogo, muestran imágenes de un pasado colonial de esclavos y señores, en absoluto extinguido, como veremos.

Barrotes en las ventanas, accesos policiales y panópticos, guardias y cámaras de seguridad, conforman la arquitectura del miedo<sup>4</sup> que define cada nuevo proyecto de vivienda en una ciudad como Recife, de elevada tasa de robos y homicidios. Cuando los sistemas de seguridad empiezan a fallar, comienzan a surgir tensiones entre los vecinos, latentes desde tiempo atrás, y fomentadas por un entorno carcelario que induce al miedo y a la paranoia –“It feeds an us-against-them mentality and a tendency to defend one’s borders”, afirma Nan Ellin<sup>5</sup>.

En este estado de alerta permanente, hay tiempo también para la melancolía por un lugar que desaparece bajo las grúas: una visita a la gran finca familiar, presentada en el prólogo como una próspera hacienda y ahora en solitaria decadencia; una evocación de la calle tal como era treinta años atrás; o algunas huellas de la infancia encontradas en una casa a punto de ser demolida.

En el nuevo escenario que ha reemplazado a la antigua ciudad, personajes perplejos y desarraigados observan en el mar de hormigón cómo desaparecen las referencias del pasado, devoradas por una arquitectura cada vez más gris y opresiva [2].

Nos hallamos ante un marco de aparente prosperidad y crecimiento, pero que en realidad, como afirma Fredric Jameson, esconde un tipo de urbanización “propia del capitalismo tardío en general ..., una fabricación urbana que puede encontrarse tanto en el Primero como en el Tercer Mundo”<sup>6</sup>.

Un final inesperado y violento revive entre los personajes un conflicto de tierras pasado entre criados y señores, lo que sugiere, no solo que las desigualdades no han sido superadas, sino que de alguna manera han sido sepultadas bajo los cimientos del nuevo y pujante skyline. La historia de la ciudad, de forma inevitable, emergerá a la superficie en cualquier momento. La despersonalización del marco urbano en el que Mendonça Filho sitúa su trama de historias cruzadas, no alude tanto a un lugar concreto (Recife), como a un tiempo específico en la historia del país. Recife podría ser cualquier otra ciudad del Brasil contemporáneo.

Cuatro años después de *O som ao redor*, *Aquarius* regresa a Recife, la ciudad natal del director, esta vez en el frente marítimo de Boa Viagem, el litoral en torno al cual se concentra la mayor cantidad de torres de la ciudad. Ambos filmes

pueden entenderse como una misma película abordada desde distintos puntos de vista. *Aquarius* arranca con un prólogo que, como en la película anterior, muestra fotografías del pasado de Boa Viagem, a finales de los años 60, ya con los primeros rascacielos en primera línea de playa, pero donde la plaga de edificios colmena era todavía inimaginable. La música melancólica de Taiguara entona el fin de una época.

A diferencia de *O som ao redor*, película coral donde varias tramas se conectaban a veces unas con otras, aquí un único personaje, interpretado por la legendaria Sonia Braga, sostiene el peso de toda la historia.

Tras las imágenes fijas del prólogo, el film salta a los años ochenta, con una joven Clara recién casada, en una época hermosa de efervescencia cultural y musical en Brasil; junto a su familia y amigos se siente feliz porque ha superado un cáncer de mama. En el apartamento se celebra el cumpleaños de la Tía Lucía, su precedente directo, mujer fuerte, trabajadora y luchadora. La acción transcurre en uno de los apartamentos del edificio *Aquarius*, una casa rosa con tres o cuatro alturas, justo frente a la playa.

Mendonça Filho explica en una entrevista cómo los nombres de los edificios del paseo marítimo "revelan claramente los cambios de la ciudad. Los edificios clásicos tenían nombres relacionados con el mar –Jangada (balsa); Samburá (nasa); Oceania...-. En los años 70 esa tendencia empieza a cambiar y empiezan a adoptar nombres de la alta cultura, nombres franceses como Place Vendôme, Chateaubriand... eso evolucionó hacia un aspecto más Miami de Boa Viagem, como Beach Club, o como el Atlantic Plaza Beach de la película".<sup>7</sup>

En la segunda parte del film nos encontramos en la época actual; Clara tiene 65 años y es la última inquilina del *Aquarius*, rodeado completamente por las torres de apartamentos que se han reproducido como una epidemia. Entra escena entonces la poderosa constructora Bonfim, que representa la dinámica de lazos familiares que rigen el funcionamiento de las empresas en Brasil; algo "bem pernambucano, bem brasileiro", dice Clara. La constructora tratará de negociar la compra de su apartamento, pero ella se negará rotundamente a vender.

Clara es viuda, vive sola y lleva en su cuerpo la cicatriz del pecho que le extirparon; la metástasis del cáncer puede entenderse como una alegoría de la situación urbana que vive la ciudad, contra la que Clara luchará para salvar su casa y su memoria.

Uno de los argumentos que tanto la constructora como sus hijos esgrimen para que reconsidere la posibilidad de vender, es que una mujer sola de su edad no debe vivir en un apartamento a pie de calle, en un piso antiguo, sin comodidades ni seguridad. El empleo del miedo funciona esta vez como estrategia para intimidar a la protagonista y forzar su salida.

A medida que avanza la película, los apoyos de Clara disminuyen en la misma proporción en que aumentan las hostilidades de la constructora que, dueña del resto del edificio, ocupa los apartamentos vacíos para realizar fiestas orgiásticas o reuniones de sectas religiosas. La colonia de termitas que los señores de Bonfim deja encima del apartamento de Doña Clara para que pudran poco a poco su hogar en el colmo de la crueldad y la falta de escrúpulos, evidencia la infección del sistema desde sus entrañas, así como la forma voraz e ininterrumpida con la que ha ido poco a poco arrasando cada casa de la ciudad.

La película alude también a la división del espacio urbano en guettos mediante muros físicos o simbólicos, constatando en Brasil la teoría de Peter Marcuse sobre la ciudad compartimentada (1995)<sup>8</sup> y la jerarquía que subyace bajo un aparente desorden orgánico. Así, paseando por la playa, Clara explica cómo un pequeño caño de agua sobre la arena marca la separación entre la favela –la Avenida Teimosa- y el barrio pudiente de Pina, frente a Boa Viagem, y cómo esto mismo sucede también en Río de Janeiro con la frontera imaginaria que separa Leme y Copacabana. El chorro de agua de una cloaca como línea divisoria de la clase social.

Evitando recorrer ese espacio de transición, en la siguiente escena nos encontramos en una casa situada justo en esa linde, en la frontera de las dos ciudades, el Recife rico y el Recife pobre. El contraste es absoluto, las torres se han levantado inmediatamente al lado de una de las zonas más degradadas de la ciudad.

Podemos deducir, por lo tanto, que la construcción descontrolada de los nuevos rascacielos, surge de una forma casi espontánea, con edificios que brotan de pronto en el paisaje sin armonía ni rigor, se diría incluso sin permiso. No solo la favela se levanta de improviso, sin orden ni criterio. Ambos fenómenos delatan una misma condición invasora.

Mendonça Filho denuncia las motivaciones de las empresas detrás de cada uno de estos proyectos inmobiliarios: "no se insertan en la ciudad de forma orgánica para interactuar con un elemento humano. Es el elemento humano el que se tiene que adecuar a los parámetros y adecuaciones del mercado".<sup>9</sup>

El cine confirma que está desapareciendo la función primordial de la arquitectura, proteger, cobijar a las personas. Los edificios se convierten en un objeto de consumo sujeto a fluctuaciones del mercado al tiempo que crea necesidades para un ciudadano

que deja de ser considerado como habitante para ser tratado como consumidor. En este contexto real, los cineastas desarrollan conflictos dramáticos genuinamente urbanos, vinculados con las consecuencias emocionales que las transformaciones de la ciudad provocan en los habitantes.

¿Qué tipo de sociedades está fomentando este nuevo urbanismo? ¿Qué queda de la experiencia urbana y comunitaria en la ciudad contemporánea?

#### Notas

<sup>1</sup> ZULUAGA, Pedro Adrián. "Yo no soy tu negro o Este sitio ya no es como antes", en COPERTARI, Gabriela y SITNISKY, Carolina. (eds), *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana, 2015, p. 160.

<sup>2</sup> MENDONÇA FILHO, Kleber. "Gabriel Mascaro. Um lugar ao sol", en *Cinemascope*, 11/4/2009. Disponible en: <http://cinemascopecannes.blogspot.com.es/2009/04/gabriel-mascaro-um-lugar-ao-sol.html>

<sup>3</sup> MARSH, Leslie. "Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds", *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 2015, 12, 2, pp. 139–157.

<sup>4</sup> Nan Ellin acuña en los años noventa el concepto de arquitectura del miedo (architecture of fear) para designar la militarización del espacio urbano y de la propiedad privada en contextos de miedo social.

<sup>5</sup> En ELLIN, Nan. *Architecture of Fear*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1997, p. 49.

<sup>6</sup> JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 145.

<sup>7</sup> Traducción propia. Entrevista con Kleber Mendonça Filho realizada por Cavani, J., *Diario de Pernambuco*, 31/8/2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r6C2nYIUN3c>

<sup>8</sup> MARCUSE, Peter. "No caos, sino muros", en Martín Ramos, A. (ed.), *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL, 2004.

<sup>9</sup> Entrevista con Kleber Mendonça Filho realizada por Bernardes, J.E., en *Brasil de Fato*, 2/9/2016.

#### Bibliografía

COPERTARI, Gabriela y SITNISKY, Carolina (eds). *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana, 2015.

DAVIS, Mike. *Planeta de Ciudades Miseria*, Madrid: Foca, Ediciones y Distribuciones Generales S.L., 2007.

ELLIN, Nan. *Architecture of Fear*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1997.

JAMESON, Fredric. *La estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona: Paidós, 1995.

MARTÍN RAMOS, Ángel. *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*, Barcelona: Edicions de la Universitat Tècnica de Catalunya, SL, 2004.

#### Pies de foto

[1] *Um lugar ao sol*, Gabriel Mascaro, 2009.

[2] *O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2012.



[1]



[2]