

De íconos y anónimos

*Rio de Janeiro y ciudad de La Paz:
Escenarios urbanos bipolares tras la lente de una cámara*

Escrito por **Huáscar Bolívar Vallejo**
BRASA 2016
BROWN University, Providence, Rhode Island, USA.

Resumen

El presente artículo aborda analítica y reflexivamente la “ciudad” como el escenario físico-social capaz de albergar múltiples y regenerativas tramas argumentales en tiempo y espacio. Desde una perspectiva que involucra al arte de la imagen como agente captador de situaciones urbanas, en este texto se exploran dos aspectos bipolares en dos ciudades que contrastan física y socio-culturalmente: a.-) el argumento escénico de la estética urbana, capaz de representar iconográficamente los componentes “tangibles”; y b.-), aquellos argumentos “intangibles”, muchas veces ocultos o evadidos, frecuentemente minimizados tras las deslumbrantes manifestaciones físicas icónicas de la ciudad.

Palabras clave:

ciudad, espacio, escenario, argumento social, tangibilidad-intangibilidad.

Abstract

The present article tackles, in an analytical and reflexive way, the ‘city’ as a physical-social setting capable to lodge multiple and regenerative argumentative schemes in time and space. From an outlook that involves the art of images as an urban situations captivating agent, this document scans two bipolar aspects from two physically and social-culturally contrasting cities: a.-) the scenic argument of urban aesthetics, able to represent in an iconographic way its “tangible” components; and b.-), the “intangible”, often hidden or eluded, arguments that are frequently minimized behind the city’s bewildering physical icon-like manifestations.

Key words: city, space, setting, social topic, tangibility-intangibility.

De íconos y anónimos

*Rio de Janeiro y ciudad de La Paz:
Escenarios urbanos bipolares tras la lente de una cámara*

Escrito por Huáscar Bolívar Vallejo¹

Introducción

Las ciudades han sido siempre escenarios originales de la más pura expresión cultural de aquellas sociedades que las construyen y las habitan. Más allá del retoque y la manipulación tecnológica en el mundo cinematográfico éstas han tenido el potencial de contextualizar épocas, argumentos, situaciones, realidades y locaciones, además de abrir sendas remisivas de su pasado o tentar por la especulación fantasiosa de su futuro. Y, con ello, trascender a un nivel iconográfico capaz de perdurar en la memoria de quienes rápidamente son presa fácil de sus singularidades tras la lente de una cámara.

Rio de Janeiro, bañada por las aguas del Atlántico, y la ciudad de La Paz, más cerca del sol en las alturas, son ahora escenarios de debate en este artículo; escenarios que por sus bipolaridades y complementariedades, intrínsecas en cada una de ellas, se han proyectado como espacios de análisis en múltiples filmes, tanto de la pantalla grande como la pantalla chica, así como en la imagen artística fija y publicitaria.

Desde una postura híbrida entre el análisis crítico y la meditación fantasiosa, se pretende discutir sobre los aportes de los escenarios urbanos como íconos expresivos de realidades socioculturales en la producción de la imagen artística y, en un juego de correspondencias, develar al mismo tiempo los aportes de la producción artística de la imagen en la exposición de realidades urbanas ocultas, donde los repertorios anónimos tienen la oportunidad de ser revelados, y donde las tramas argumentales pueden hacerse

¹ Sobre el autor: Huáscar Bolívar Vallejo, Arquitecto y Magister en Ciencias de la Construcción, titulado por la Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba-Bolivia, Profesor de licenciatura y Posgrado en la Facultad de Arquitectura de la UMSS, Investigador del Instituto de Investigaciones de Arquitectura (UMSS), y doutorando en Urbanismo en el PROURB de la Universidade Federal de Rio de Janeiro-Brasil. Registro en el Colegio de Arquitecto de Bolivia No 2817.

visibles como complementariedades capaces de explicar mejor aquello que se acerca a la comprensión del todo urbano.

Transversalmente a ese ensayo, se cuestiona a manera subyacente la valoración común asignada a la expresión “estética”, abriendo paso a las acepciones y significaciones subjetivas sobre ese término en función del colectivo y los grupos identificados (o auto-identificados) como distintos. Partimos entonces cuestionando que el explotar lo icónico y escharbar en lo anónimo puede traernos nuevas lecturas de la realidad susceptibles a la recepción diferenciada, en la misma proporción en que las sociedades receptoras evidencian sus bipolaridades matizadas en las ciudades.

La ciudad: escenario sociocultural de naturalidades

No recuerdo bien si fue a fines de los 80's o principio de los 90's cuando llegó a mis manos un video-casete cuyo contenido no era nada menos que el film “Cinema Paradiso”. Lo que si recuerdo con certeza es que ése fue un momento decisivo, pues tras de ver por más de una vez aquellas bellas imágenes de tan neurálgico contenido, tuve la certidumbre que la pasión por la imagen en movimiento sería compañera por el resto de mi vida. Ese determinante momento me permitió también ser conciente de que podía espectar objetivamente el pasado. Ver con ojos distintos aquellas imágenes testigos de otros tiempos que habían transitado imperceptibles por mis retinas. Que, paralelamente a las ficciones elucubradoras de una mente creativa, eran testimonios que alegaban realidades. Eran alegatos de las naturalidades socioculturales propias de cada contexto socio-urbano.

La coherencia en la secuencia temporal de las escenas con la que Giuseppe Tornatore, director y guionista del film, expuso la evolución urbana de Giancaldo –pequeño pueblo siciliano, escenario principal de una trama argumental que se desarrolla por más de cuarenta años-, permitió explorar tanto los cambios físicos que sufre un poblado, convertido en una ciudad con el paso de los años, como las mutaciones conductuales en la sociedad en correspondencia con dichos cambios físicos. Subyacentemente a la trama argumental (un homenaje al género cinematográfico), Tornatore se empeño en exponer que las recreaciones del paisaje urbano son el reflejo de la sociedad que la construye, así como los argumentos tangibles de ese paisaje urbano son condicionantes recíprocos de

las actitudes conductuales de la sociedad que la compone. Una relación dinámica entre lo “tangible e intangible”², que acaba por proyectar sobre el hábitat urbano tramas identitarias en constante reinención.

En esa óptica, las ciudades nos exponen un panorama de vertiginosas dinámicas sociales proyectadas en el espacio público, dando lugar a la justificación de la existencia de éstos como escenarios mutantes en correspondencia con el desenvolvimiento ciudadano. A través de estas dinámicas relaciones sociales se entretajan variadas tramas argumentales en la búsqueda de protagonismos escénicos, supervivencia y vigencia en el lugar, alianzas estratégicas entre grupos sociales, construcciones ideológicas, exposiciones de demandas ciudadanas, líneas de concertación social, acciones de beneficio común, políticas de defensa grupal y políticas de erradicación de grupos conflictivos, etc.; vitales formas de convivencia colectiva.

Así, la intermitente participación del “loco de la plaza” en el film de Tornatore, que aseveraba recurrentemente que la plaza del pueblo era suya -pues era allí donde vivía, comía, dormía y donde espectaba el paso del tiempo a través de la transformación significativa de su plaza- entremezclada con los distintos discursos que interpretaban los demás personajes, termina por confirmar que los repertorios identitarios se multiplican en el escenario urbano paralelamente a la evolución de éste en el tiempo. Y así como quedan vestigios identitarios de tiempos pasados, éstos se hibridan con los actuales conformando un complejo escenario de tramas argumentales que construyen física y simbólicamente el singular paisaje urbano de cada lugar.

² Desde un enfoque dirigido al espacio público de la ciudad, entendemos que la relación entre lo tangible e intangible está dada por la construcción físico-simbólica del espacio escénico de la ciudad, que es producto de la vinculante, recíproca y cíclica relación entre la dinámica social (trama social argumental), como componente intangible causal de la producción tangible del espacio público, y la conformación físico-simbólica del espacio público (escenario físico construido), como componente tangible causal de la dinámica intangible expresada en el desarrollo de la interacción y el comportamiento social. (BOLÍVAR, 2005)

Rio de Janeiro:

La belleza, la pobreza y la violencia como argumentos escénicos contemporáneos

La buenaventura de la vida me llevó a Rio de Janeiro numerosas veces. Me llevó para apreciarla y disfrutarla, así como para estudiarla con ojos indagadores, gracias a que esta ciudad maravillosa es la refulgente metrópoli que cobijó mis estudios de posgrado en urbanismo. Hermoso e híbrido lugar entre lo urbano y lo natural, el otro hogar que no se puede olvidar, que dejó grabado en mi memoria las imágenes icónicas de sus conocidos monumentos y su erizada naturaleza, tanto como las escenas personales, que solo son entendidas por quién tiene la dicha de convivir íntimamente con un lugar.

Entre azules espumantes y brillantes celajes blancos, el verde de la selva y amarillo del sol se conjugan en un espectacular paisaje urbano que tiene el poder de cautivar de manera hechicera tanto a los artistas de la imagen como a los deslumbrados espectadores. Sin embargo, no todo es azul, verde y blanco en el Río de Janeiro que se exporta. Las grandes contradicciones socio-urbanas se multiplican en su espacio, la pobreza y la riqueza se auto-segregan y la violencia se mixtura en el territorio urbano.

En la actualidad, la realidad urbana de Río de Janeiro presenta una dualidad sentida que rompe con el patrón “*centro-periferia*”, exhibiendo una configuración urbana polarizada combinada físicamente entre áreas del tipo superior y populares, acortando las distancias físicas que las separaban (LAGO, 2001-2002:157). Desde la óptica de Preteceille (1996), que parte de la premisa de que no hay como responder de modo puramente empírico al cuestionamiento acerca de las principales causas o dimensiones de la segregación, se advierten dos grupos claramente diferenciados en función de lo que él considera fundamentales dimensiones explicativas de la segregación social manifestada en las ciudades: la “división de clases” y la “división etno-racial”, matizadas notoriamente en la configuración física de la metrópoli carioca. La “ciudad dual” de Mollenkopf y Castells (1991) es la dualidad semiológica entre íconos y anónimos del Rio de Janeiro que tanto atrae al género cinematográfico brasileiro. No obstante esa dualidad, existen artistas de la imagen que se inclinan por lo icónico en busca de la belleza escénica, de la escena paradisíaca, del argumento liviano y entretenido, de lo costumbrista y meramente carioca “for export”, como el famoso

carnaval carioca, las prolongadas playas de Flamengo, Botafogo, Copacabana, Ipanema y La Barra, el Pão de Açúcar, el Cristo Redentor en el cerro del Corcovado, y distintos íconos cariocas. Otros, por su parte, insisten en desempañar el cristal que trasluce la otra cara intra-urbana de Rio de Janeiro, donde la pobreza y la violencia entablan una diaria y crónica cruzada. Espectacular escenario que se combina aún más con la inagotable cantera de cineastas, guionistas, publicistas, fotógrafos, actores, en fin, de todos aquellos artífices que se dedican a las artes escénicas.

Empero a esa inagotable capacidad productiva, imposible de revelar tan solo en la extensión de este artículo, vale la pena analizar algunas producciones de la imagen trascendentales en este escenario urbano:

Bruno Barreto, uno de los directores más exitosos del cine brasileiro, incluso fuera de sus fronteras³, no escapó en su momento de ser presa de los maravillosos aires cariocas. Con una adaptación de “A Senhorita Simpson (1989)” (La señorita Simpson), de Sergio Sant’Anna, Barreto produce el año 2000 la comedia romántica “Bossa Nova” en un homenaje a su Rio Natal. Un producto directo de exportación en el que no se escapan de la pantalla los identificables íconos cariocas que hábilmente son retratados desde todos los ángulos posibles. Las playas, los morros, los monumentos, la ciudad, el espacio público y la arquitectura son matizados sonoramente con una bossa nova subyacente que acompaña permanentemente a las imágenes en alusión al padre de ese singular género musical: el memorable Antonio Carlos Jobín.

En una suerte de correspondencias, la belleza escénica de Rio de Janeiro le ha otorgado al género cinematográfico la posibilidad de explotar imágenes muy cautivadoras, llenas de encanto y desbordante belleza; en forma recíproca, el género cinematográfico le ha concedido a la ciudad carioca la posibilidad de exportar su belleza escenográfica hasta el punto de convertir sus hitos naturales y construidos en verdaderos íconos cariocas, reconocidos éstos a escala mundial.

³ Bruno Barreto, quien comenzó su carrera cinematográfica a los 16 años, es responsable de más de 20 éxitos cinematográficos, entre los que destacan: “Última Parada 174” (2008), “Caixa Dois” (2007), “O Casamento de Romeu e Julieta” (2005), “Gabriela Cravo e Canela” (1983), “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1976), y otros en el cine brasileiro; “View from the Top” (2003), “One Tough Cop” (1998), “Carried Away” (1996), y otros en su experiencia internacional.

La producción televisiva ha jugado un rol protagónico en ese proceso. Las incontables telenovelas, difundidas por el mundo entero, han tenido en Rio de Janeiro el escenario propicio para el lanzamiento de muchos directores, productores, actores y guionistas que han sabido aprovechar y aportar a esa dinámica de correspondencias entre el escenario y la producción de la imagen artística. Renombrados como Daniel Filho, Régis Cardoso, Paulo Ubiratán, Gonzaga Blota, Dênis Carvalho, y muchos otros, fueron directores y productores que supieron entender la lectura social y escénica de Rio de Janeiro y exportarla al mundo en imágenes postales de alto contenido iconográfico. Tras esos emprendimientos han sucedido una serie de acontecimientos publicitarios y comerciales fuera de todo pronóstico. Se han hecho cotidianas las ventas semanales de revistas de tv-novelas promocionando intrigantemente los acontecimientos de capítulos venideros, se ha tejido una estructura publicitaria altamente rentable en función de la producción televisiva y se ha gestado una estructura de mercado de la imagen como forma de vida de gran parte del colectivo carioca. Los afiches, los tatuajes, las artesanías, las fotografías, los delgados trajes de baño, la liviana ropa playera, y otros, son otros medios de transmisión de las conocidas imágenes icónicas que identifican a la bella ciudad.

Pero quién conoce Rio de Janeiro difiere mucho de la imagen de ésta con el contenido estrictamente turístico. La favela de los morros y la vistosa ciudad de la playa se mixturán cada vez más formando una ciudad híbrida entre la pobreza extrema y la riqueza extrema. Esta cercanía entre las dos antagónicas realidades ha derivado en la auto-segregación física a través de murallas divisorias; murallas que dividen más allá de lo meramente físico. Los cada vez más altos condominios se cierran tras sofisticados sistemas de seguridad, en tanto las favelas hacen lo mismo extremando recursos propios, donde el encierro es consolidado a través de tácticas violentas persuasivas. Pablo Benetti, en un artículo para el Portal “Vitruvius” (2004), expresa que *“la favela es una de las primeras expresiones de uno de los objetos de deseo de la clase media urbana...”*, refiriéndose a los condominios cerrados, con acceso restringido, dentro los cuales los moradores se sienten protegidos. En una u otra versión, ambos patrones son agentes segregadores, que diferencian cada vez más a la ciudad.

La faceta de la favela carioca tiene percepciones y representaciones sociales también polarizadas. Sin embargo, *“entre el encantamiento con la favela y la tábula rasa”*, como

lo expresa Benetti (2004), existen también visiones intermedias que intentan conciliar opciones urbanísticas que permitan la apertura de la favela a la ciudad como un artificio posible para la retracción del narcotráfico y la mitigación de la violencia. Tarea dura, si lugar a dudas, en un escenario dominado por el peso de la violencia promovido por el narcotráfico, donde el pequeño 2% de la población envuelta en ese flagelo es dominador despótico del 98% de favelados pobres que tienen que sortear a diario el fuego cruzado entre la policía y los narcotraficantes. Las favelas son violentas por naturaleza. El control sobre el tráfico de drogas ha hecho de los morros con favelas la base de las operaciones delictivas y ha acuartelado forzosamente a sus habitantes, obligados a aceptar las condiciones del más fuerte, pagando el alto precio de los riesgos inherentes al estructural problema de la pobreza, factor principal que obliga a vivir en la favela.

Sin embargo, la favela, vista con ojos ajenos al problema del tráfico de drogas y la violencia que eso imprime, alberga en su interior singularidades de vida comunitaria, de homogeneidades físicas y sociales que otorgan estética armónica a su imagen urbana. A pesar del escenario violento que la estigmatiza, muchos de los favelados encuentran en ella una forma de vida en comunidad que excede satisfactoriamente a las condiciones de vida comunitaria que se pierde al interior de los compartimentados bloques de cemento de la gran ciudad.

Entonces, hablar de la favela tendrá siempre sus complicaciones, puesto que existen posiciones encontradas en cuanto a lo que ésta representa. Según Benetti (2004), el romanticismo con el que es vista la favela, por significar un orden urbano espontáneo, muy rica culturalmente y variada, se contrapone a la postura que alude a la favela como una de las aberraciones que la sociedad actual produce. En esa dualidad de percepciones las contradicciones dentro la propia favela son dignas de análisis y fuente de seducción para aquellos cineastas que se empeñan en desentrañar desde los profundos valores sociales hasta las bélicas e inimaginables situaciones de horror que produce la violencia.

José Padilha retrata sin miedo en el Film “Tropa de Élite⁴” la confrontación de dos bandos en las favelas cariocas: la policía y los narcotraficantes, exponiendo la tesis que, al final, son ambos bandos una misma cara de la medalla: la cara violenta de Rio de Janeiro.

Producida en 2007, y ambientada en 1997, la taquillera y galardonada película transcurre a través de las violentas escenas entre policías y narcotraficantes y el sólido guión que alude a las presiones en la que se ven sometidos los agentes de policía que se debaten moralmente y psicológicamente entre el bien y el mal: entre la honestidad y la corrupción. La producción de Padilha es una abierta denuncia sobre la flagrante corrupción en la institución policial y los violentos métodos del BOPE (Batallón de Operaciones Policiales Especiales, conocido como la “Tropa de Élite”) para enfrentar al narcotráfico armado y organizado. En esta delación, Padilha deja entrever su postura ante los débiles argumentos políticos que se tienen para frenar este mal que disturba al gran porcentaje de favelados inocentes atrapados en esta diaria lucha violenta. La favela es retratada de manera fiel y se convierte en el escenario testigo de la contravención a los derechos civiles y ciudadanos. De esta manera, la ciudad se convierte una vez más en la pantalla natural que exhibe las realidades sociales en todas sus expresiones, dispuesta a ser leída bajo la mirada analítica de quienes están convencidos de retratarlas como declarantes físicos y sociales.

No obstante a la tendencia hermética de las condiciones de violencia dentro las favelas, el crimen y la intimidación se filtran sigilosamente entre sus límites físicos y virtuales hacia la icónica “ciudad maravillosa”, otra fuente de inspiración que motivó a José Padilha en la dirección y co-producción (juntamente con Marcos Prado) del documental “Ônibus 174” (Ômnibus 174) en 2002. El documental relata el secuestro de un ómnibus en junio el año 2000, cerca al parque Jardim Botánico de la Ciudad de Rio de Janeiro, por un muchacho de raza negra de nombre Sandro do Nascimento, uno de los sobrevivientes de la trágica matanza de 8 niños por manos de la policía el 23 de julio de 1993 frente a la iglesia de la Candelaria de Rio de Janeiro. La persecución policial, que duró por más de cinco horas, fue transmitida en vivo por la prensa televisiva, material

⁴ Éxito cinematográfico en 2007 que se convirtió en uno de los records taquilleros mayores del cine brasileiro, estimándose que más de 11 millones de personas habían visto la película a través del mercado pirata antes de su estreno.

que fue hábilmente utilizado por Padilha en una serie de paralelismos con la historia de este muchacho y las condicionantes que le llevaron a cometer este acto de trágico final, que terminó con la muerte de la última rehén del bus y la muerte de Sandro do Nascimento⁵, horas después de que fuese tomado por la policía. El papel de la televisión en vivo jugó un rol protagónico en aquel momento, al ser portadora directa de una realidad que sería cada vez más visible y perceptible en proporción con el crecimiento de la metrópoli carioca y sus desigualdades sociales. La pantalla chica contaba al mundo la realidad escénica de un Rio dividido entre los etno-racial y lo clasista con un aditamento producto de ambos factores: la violencia intra-urbana.

Años más tarde, Bruno Barreto reprodujo en esta historia en un drama fílmico que tituló “Última parada 174”. La película fue presentada en Brasil en 2008 y elegida como representante brasilera para los premios “Oscar” 2009.

Sin embargo este tema de la violencia intra-urbana y los secuestros parecen haber marcado a muchas de las ciudades brasileras hace ya bastante tiempo. Barreto, inspirado también en un acontecimiento real, dirigió en 1996 el film “Cuatro días de Septiembre” (lanzada en el brasil en 1997), del título original: “O que é isso companheiro?”⁶, en el que se narra el secuestro de Charles Burke Elbrik, embajador de Estados Unidos, sucedido el 4 de septiembre de 1969 por los grupos revolucionarios ALN (Acción Libertadora Nacional) y MR-8 (Movimiento Revolucionario 8 de Octubre). Ambientado a finales de los años 60’s, el film se desenvuelve en un escenario político en el que se ven vulnerados los derechos civiles y la libertad de expresión tras el derrocamiento del régimen democrático por el golpe militar de 1964; situación que motiva al ALN y MR-8 a la acción revolucionaria armada. Si bien la trama argumental se impone sobre los recursos escenográficos, los íconos urbanos de Rio de Janeiro resaltan por momentos en una suerte de referentes escenográficos que ubican rápidamente al espectador sobre el contexto en el que se desarrolla la trama. Productores⁷, director y guionista⁸, son

⁵ Según archivos, además de haber sobrevivido a ese fatídico acto criminal de 1993, Sandro do Nascimento fue un sobreviviente de la calle por 20 años y estuvo más de 8 veces recluido en instituciones penitenciarias en condiciones inhumanas.

⁶ Producida por Lucy Barreto y Luiz Carlos Barreto

⁷ Coproducción Brasil-Ecuador; Pandora Cinema pr. una prod. L.C. Barreto / Filmes do Ecuador/ Quanta / Sony Corporation of America.

⁸ Leopoldo Serran (Novela de Fernando Gabeira)

beneficiados de los recursos representativos cariocas, que tienen el potencial de decir mucho del lugar en poco tiempo de exposición.

Pero la verdad es que Rio de Janeiro es mucho más que aquello que se quiere exportar icónicamente como la imagen de metrópoli refulgente o como la imagen de urbe sinónima de violencia. Es el retrato de la imagen alegre, del mercado y la vida pública, del aroma de la fruta, “do café da manhã na rua”, de los sabores de los habituales “salgados” y “petiscos”, del aroma del “churrasquinho”, de la tradicional “Feijoada”, de la condensada y amigable “cerveja” al caer la tarde, de las rítmicas percusiones de la delirante “samba”, del nostálgico “cavaquinho” de los “chorinhos”, de los armónicos y disonantes acordes de la “bossa nova”, de las camisas sueltas que cubren pieles oscuras y claras, de las texturas bipolares de las aceras y de las semblanzas verticales de sus fachadas entre lo antiguo y lo nuevo. Siendo también aquella imagen armónica de la favela, de aquel mestizaje entre la cultura africana y portuguesa, de negros, blancos y mulatos, de razas orientales hibridadas con la cultura brasilera, de los sincretismos religiosos, de la vida alegre entre lo místico y lo real. Resumiendo, Rio de Janeiro es aquella ciudad que se debate entre lo icónico y lo anónimo; como fuente de explotación y como cantera de sucesos sociales dispuestos a ser develados por aquellos artistas de la imagen.

Ciudad de La Paz:

El poder, la hibridación cultural y la ciudad desconocida

La ciudad de La Paz, confundida muchas veces como la capital de Bolivia⁹, es la sede de gobierno que cobija al poder ejecutivo y al poder legislativo en lo que concierne a la cámara de diputados. Conocida también por la altitud en la que se encuentra (3600 m.s.n.m) es reconocida como una ciudad ilustre y la primera del país, sin embargo, es también conocida como un escenario de disputas frecuentes entre las esferas gubernamentales y lo que en Bolivia se ha llegado con el tiempo a denominar (casi a manera de cliché) “el pueblo”; situación que se mantiene intermitentemente a pesar de

⁹ Sucre (anteriormente conocida como Charcas o La Plata): Capital del departamento de Chuquisaca e histórica y constitucionalmente de la República de Bolivia desde su fundación como República Independiente, proclamada en fecha 6 de Agosto de 1825 en honor a la batalla de Junín ganada por Bolívar.

estar en el gobierno un representante elegido democráticamente por “el pueblo”: el presidente Evo Morales.

Entre los 4000 metros sobre el nivel del mar, donde se encuentra la ciudad contigua de “El Alto”¹⁰, y los 3600 metros, donde se encuentra la ciudad de La Paz, se tiene un abanico diferenciado de clases sociales que se expresa en la imagen física y simbólica de la ciudad. Esta diferencia es matizada también en razón a la diferenciación étnica, una característica ineluctable de Bolivia. Si bien la raza aymará es predominante en la ciudad de “El Alto” y gran parte de la ciudad paceña, existe también la auto-identificación con la raza quechua y el mestizaje, principalmente, pero también se tiene la presencia de los “campesinos del oriente” y los “chapas del sur”, en menor proporción, y otro tanto menor aún que no se auto-identifica¹¹.

Lo que quiere decir que a pesar de la predominancia aymará existe una suerte de hibridaciones culturales que pueden apreciarse en los objetos culturales y en las formas de consumo. La ciudad de La Paz es la ciudad contemporánea que caracteriza nuestros tiempos y es, al mismo tiempo, la ciudad en franca dinámica de las luchas identitarias, donde lo originario, lo colonial, lo republicano y moderno aún debaten su definición en nuestra contemporaneidad, o entablan una nueva búsqueda por una redefinición de corte pluricultural. Mucho más ahora que los movimientos endógenos y originarios han cobrado fuerza y existe la tendencia de lucha por las reivindicaciones originarias.

Entonces, aún la predominancia aymará podríamos decir, desde una visión sustentada en los argumentos de García Canclini (2005), que las relaciones socioculturales internas, tanto como la relación de la ciudad de La Paz con ámbitos internacionales,

¹⁰ Ciudad de “El Alto”: Ubicada a 4000 m.s.n.m en la meseta altiplánica, fue originalmente un barrio satélite de la ciudad de La Paz y obtuvo el rango de ciudad el 26 de septiembre de 1986. Su proceso de urbanización comenzó en 1940, generándose fuertes procesos expansivos como consecuencia de la migración campo-ciudad a partir de 1953. Con los cambios estructurales en el orden político y económico en el país, a mediados de los 80’s, se produce una intensa migración hacia la ciudad de La Paz, siendo la ciudad de El Alto la que albergaría el 13 % del total de población migrante del país. En la actualidad El Alto tiene una población mayor a los 800.000 habitantes, de los cuales 7,46% tienen Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI), 25,64% están en el umbral de pobreza, 49,30 en pobreza moderada, 17,09 en la indigencia y 0,51 en la marginalidad. Fuente: “Estadísticas de la ciudad de El Alto”. Censo Nacional de Población y Vivienda (CNPV) 2001.

¹¹ La actual Constitución boliviana, aprobada por la Asamblea Constituyente en 2007 y compatibilizada en el Honorable Congreso Nacional en 2008, define un Estado Plurinacional Comunitario. Definición polémica, pues considera un solo Estado en el conviven 36 Naciones originarias, donde queda en discusión las competencias jurisdiccionales del territorio.

propone escenarios donde expresiones como “cosmopolitismo” y “multiculturalidad” ganan terreno, y donde expresiones como “identidad” y “autenticidad” se relativizan ingresando al terreno de los cuestionamientos.

..(....)“el énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización”...(....)

(GARCÍA CANCLINI, Néstor, 2005)

No obstante, el mismo García Canclini deja entrever que factores enérgicos, como los étnico-raciales, religiosos, ideológicos, etc., podrían considerarse como factores de difícil “hibridación”, por lo que el debate del tema sociocultural es un tema aún candente en la sociedad boliviana, mucho más en la ciudad paceña, que alberga matices etno-raciales diversos y socioeconómicos contrastados.

Esta realidad (o realidades) fue llevada a la pantalla grande por el director Antonio Eguino ya en 1977 con el filme “Chuquiago”, nombre antiguo de la ciudad de La Paz, ideado con el excelente guión del más célebre escritor de cine boliviano, Oscar Soria. Con el patrocinio de la productora UKAMAU¹², Chuquiago retrató cuatro realidades socio-urbanas todavía vigentes en la ciudad paceña del presente. Isico, un niño recién llegado del campo enfrentado a la gran ciudad; Jhony, hijo de un obrero, quién reniega de su condición de clase humilde; Carloncho, personaje de clase media que ve en el trabajo apenas un modo de subsistencia; y Viviana, una estudiante universitaria de clase alta en franca disputa entre sus ideales sociales y la presión familiar, son los cuatro personajes que exponen de manera escalada las contradicciones sociales bolivianas.

Cómo en todo filme, en el que la ciudad es parte protagónica, la urbe paceña es retratada contemplando sus elementos icónicos, pues gran parte de las escenas fueron filmadas en

¹² Nombre de la primera película boliviana hablada en aymará. UKAMAU se convirtió en un grupo de realizadores que llevaron a la pantalla argumentos de contenido y crítica social.

exteriores, reflejando un espacio público lleno de matices identitarios. El Illimani¹³, principal icono natural que representa a La Paz, sirve de escenario de fondo. De igual forma la inquietante pretensión de Eguino por exponer la diferencia de los barrios paceños que albergan a los personajes tiene un efecto inmediato. Unos son barrios enfilados con un urbanismo planificado, donde lo suntuoso resalta como un símbolo de ostentación, donde las aceras se encuentran limpias de la basura y verdes del cuidadoso ornato natural, y otros, por su parte, abarrotados de multitudes en busca del sustento diario, entremezclados en su desorden, entre subidas y bajadas, donde la horizontalidad se pierde, donde la homogeneidad no existe y donde campea la indigencia.

Pero La Paz alberga un lado tremendamente oscuro y macabro. Una cara que se esconde de la vista pública frecuente, una cara oculta que tiene que ver más con la muerte que con la vida, un sub-mundo conocido solo por aquellos lúgubres personajes que sortean su destino entre callejuelas, sótanos y habitaciones escondidas.

Quizás uno de los filmes que mejor retrata ese sub-mundo paceño sea “El Cementerio de los Elefantes”. Película boliviana de la cual quién escribe este artículo fue compositor de la música y responsable por el soundtrack original. El filme tuvo muy buena acogida en Bolivia y participó en diversos festivales extranjeros recibiendo varios galardones¹⁴.

“El Cementerio de los Elefantes”, escrita y dirigida por cineasta orureño Tonchy Antezana, expone al desnudo una parte anónima de la ciudad de La Paz. Una ciudad desconocida tan solo vista por quienes son parte de ese oscuro mundo envuelto en el alcohol, las drogas, la promiscuidad y la prostitución. Ambientada en esta época, el filme relata en intervalos temporales la historia de Juvenal (interpretado por Christian Castillo), un hombre de 33 años, de apariencia avejentada, que decide pasar sus últimos días encerrado en una habitación del sub-mundo de La Paz, conocido popularmente como el Cementerio de los Elefantes; lugar donde muchos de los alcohólicos vagabundos resuelven dar fin a su atormentada vida, emborrachándose encerrados sin

¹³ Illimani: Montaña nevada de tres picos, ubicada a 90 kilómetros al sudeste de La Paz. El pico norte de 6402 m, el pico de 6490 m y el pico central de 6280 m de altitud. La imagen de la montaña es parte de la imagen icónica de la ciudad.

¹⁴ Selección Oficial Festival Internacional del Uruguay. Nominada Mejor Película Extranjera en el NYIIFVF 2009, Nominada Mejor Fotografía NYIIFVF, Premio mejor director internacional NYIIFVF 2009. Selección Oficial Maquetas Festival Internacional de Cine Pobre Cuba.

retorno hasta alcanzar la muerte. El guión de la película nos lleva a transitar la historia de Juvenal expuesta alternamente con los oscuros días de encierro y sus atormentados recuerdos. La vida de Juvenal y la de sus extraviados amigos exponen realidades con diversos orígenes, siendo reflejados por la pobreza, la miseria, el abandono, la soledad, la desigualdad, la indiferencia, la infancia sufrida y la rápida adolescencia.

La lente delatora de la cámara nos introduce en escenarios peligrosos. La ciudad es escarbada en sus detalles más ocultos, aquellas situaciones que popularmente se sabe pero que nunca o muy pocas veces se han visto. Aquellas sombrías leyendas urbanas que se prefiere ocultar o aceptar con indiferencia como la triste suerte de los otros. Aquella ciudad que Steve Pile definiría como los espacios urbanos entre la solidez tranquilizante y lo siniestramente ignorado (PILE, 2001).

Los escenarios urbanos que dan fondo a la película son por momentos las céntricas calles de La Paz, donde se mimetizan de manera espontánea las diferentes clases sociales¹⁵. No obstante, la trama principal se teje entre callejones desolados, en habitaciones maltratadas y abandonadas, en desordenados y sucios mercados callejeros, en actividades populares donde subyace la delincuencia y en sórdidos bares y burdeles popularmente llamados “de mala muerte”, como en franca alusión a la suerte que le espera al personaje del filme.

En el desarrollo de la trama, Juvenal y su mejor amigo, “El Tigre”, se ven envueltos con personajes siniestros dedicados al robo de vehículos. Situación que se complica cuando uno de los malhechores da muerte al chofer de un taxi que pretendían robar. Esta escena hunde en desesperación a Juvenal y al Tigre, viéndose después obligados eliminar a los malhechores para salvar la vida, pues se sabían amenazados de muerte si el delato era una opción posible. Sumidos en la consternación deciden que sus caminos debían separarse. Sin embargo meses después, cuando cada uno de ellos había caído más hondo dentro de su adicción por el alcohol, se produce el reencuentro.

¹⁵ Es bueno reflexionar sobre el centro urbano paceño en momentos de crisis, pues el mimetismo, que puede parecer espontáneo entre grupos sociales cuando nadie enciende la mecha, se disuelve fácilmente entre los grupos autodenominados diferentes, derivando en situaciones polarizadas y encontradas; mucho más ahora que la efervescencia política tiene por bandera la reivindicación de lo originario.

El punto culminante del film llega cuando Juvenal, desesperado por conseguir más dinero para saciar su vicio, tiene que vender su mejor amigo a un “contratista” (constructor albañil), para que éste sea enterrado vivo en los cimientos de lo que sería un nuevo edificio de la urbe paceña¹⁶. Llega la noche pactada, el despiadado encuentro, y una vez más es el alcohol que adormece lentamente a “El Tigre”, preparándolo indefenso para el trágico final que le espera. Abrumado por este suceso, Juvenal no ve otra salida para sus tormentos que el encierro definitivo en la casa de “Doña Matilde”, dueña de lo que en la zona se conoce como el cementerio de los elefantes, destino final de Juvenal.

Lo que se cuenta en esta cruel e impactante historia es parte de las leyendas urbanas paceñas de varias décadas atrás, muy poco investigadas y preferentemente ignoradas. Una parte más de la ciudad oculta, de los anónimos urbanos que no siempre se quieren ver. No obstante aparecen siempre mendigos muertos en las calles, cuyas muertes son casi siempre atribuidas al intenso frío nocturno de las calles paceñas. Lo cierto es que en su mayoría son producto del abandono, de las cruentas desigualdades sociales, de la ausencia de oportunidades, de la profunda soledad y del camino sin retorno que deciden transitar hasta el día de su muerte. De los mendigos desaparecidos, son por ahora todavía leyendas urbanas de la ciudad La Paz.

Reflexiones finales

¿Son las ciudades escenarios fabulosos para las artes escénicas? La respuesta es un rotundo sí. Pero no solo por las mágicas imágenes que pueden ser capturadas en un encuadre, sino porque albergan, más allá de lo estético, aquellos componentes tangibles e intangibles que hacen de su lectura una totalidad comprensible. La exploratoria fílmica de los artistas de la imagen captura perceptivamente situaciones que nos acercan a realidades específicas, que nos sensibilizan a sus temperaturas, que nos envuelven en sus sonoridades, que nos inquietan con sus olores, que nos matizan en sus colores, que nos sitúan en un tiempo y que nos vinculan participativamente con la trama. El poder del escenario urbano tiene la fuerza de trascender más allá de quién recurre a él con

¹⁶ Las leyendas urbanas de la ciudad de La Paz cuentan que debajo de los edificios se encuentra el cuerpo de un mendigo enterrado vivo. Popularmente se sabe que ese ritual tiene el significado de protección para la nueva construcción. Asimismo, la cultura popular utiliza fetos de llamas, comida enterrada y bebidas tradicionales para ser enterrados en la tierra como ofrenda a la madre tierra, la Pachamama, en un acto de agradecimiento por su gran generosidad.

expectativas artísticas propias, para ultrapasar al imaginario colectivo de una realidad, como a tantas realidades elucubradas por el colectivo. Si el escenario urbano provee de insumos plásticos para el artista de la imagen, la labor de éste le devuelve a la ciudad un plus adicional. En algunos casos, de pasar de un estado anónimo a uno reconocido; en el mejor de los casos, pasar del estado anónimo al iconográfico, puesto que lo estético, en correspondencia con lo híbrido que puede ser el colectivo, puede adquirir significaciones subjetivas y objetivas en función del cristal con el que se mire.

La ciudad es eso, un gran escenario de múltiples representaciones. Y si es la ciudad - nuestro escenario cotidiano- el escenario de las ficciones de los artistas de la imagen, su producto se hace participativo y se convierte fácilmente en apropiable y perceptible.

La producción artística de la imagen, fija o en movimiento, tiene el poder de alimentar la iconografía representativa de los lugares, sin embargo, más allá de lo inocentemente discriminativo, tiene el potencial mayor de exteriorizar realidades anónimas y conciliar las bipolaridades urbanas en una suerte de complementariedades argumentales capaces de hacer de la ciudad un todo comprensible.

En ese rumbo, si la ciudad es el eterno escenario de nuestras propias reinenciones, salgamos a ella ahora mismo a reescribir lo que puede ser un mejor guión individual y colectivo, que aporte a la construcción de las identidades urbanas positivas.

Ph.D. Arch. Huáscar Bolívar Vallejo
Correo Electrónico: huasbol@yahoo.es

Glosario de siglas:

ALN: Acción Libertadora Nacional
BOPE: Batallón de Operaciones Policiales Especiales
CNPV: Censo Nacional de Población y Vivienda
NBI: Necesidades Básicas Insatisfechas
MR-8: Movimiento Revolucionario 8 de Octubre.

Bibliografía consultada:

ATKINSON, Rob. "Combatendo a exclusão social urbana: o papel da participação comunitária na regeneração das cidades européias". Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro, Vol. XII. Nº 1. Jan/Jul., p. 107-127, 1998.

BOLIVAR, Huáscar. "Segregación Socio-Espacial Urbana". Escalas, Dimensiones e Interfaces. ASDI-UMSS-IIA. Universidad Mayor de San Simón. Vol. 2, Cochabamba, 2007.

BOLIVAR, Huáscar. "Apropiación Físico-simbólica del Espacio Público". Centro de Planificación y Gestión, CEPLAG. Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, 2005.

BENETTI, Pablo César. "Violência e projeto urbano em favelas". Portal VITRUVIUS. Editorial Nº 048 / 09, mayo de 2004.

Puede ser encontrado en:

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_00.asp

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Culturas Híbridas": Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1ra. Reimpresión. Edit. Paidós, Buenos Aires, 2005.

JACOBS, Jane. "Muerte y vida de las grandes ciudades Americanas" Trad. ("The Death and Life of Great American Cities") Ed. Península, Madrid, 1967.

LAGO, Luciana. "A lógica segregadora na metrópole brasileira: novas teses sobre antigos processos". Cadernos IPPUR: Planejamento e território. Ensaio sobre a desigualdade. Rio de Janeiro, 2001-2002.

MOLLENKOPF, John. & CASTELLS, Manuel. "Dual City". Restructuring New York. Ed. Russell Sage Foundation, 1991.

MUNFORD, Lewis. "What Is a City". (Original publicado en Architectural Record, 1937) IN LeGates, R. e Stout, Frederic. The City Reader. New York: Routledge, 1999.

PILE, Steve (*et al.*) "The Unknown City"...or, an urban geography of what lies buried below the surface. "The Unknown City". Contenting Architecture and Social Space. Cambridge MA, 2001.

PRETECEILLE, Edmond. "Segregação, Classes e Política na Grande Cidade" Cadernos IPPUR. Rio de Janeiro, 1996, Ano X, Nº 2, pp. 15-37.

TREJOS HAMPF, M. "La ciudad dual: su interpretación en el sur" "Vitruvius", Abril de 2004

(Página virtual) www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq047/arq047_00.asp.

Referencias en Internet

http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/filme_b.asp

<http://www.filmaffinity.com/es/film654679.html>