

APORTACIONES FÍLMICAS AL IMAGINARIO HISPANO SOBRE NUEVA YORK: LA CIUDAD DEL MIGRANTE EN *THE CITY* Y *SANGRE DE MI SANGRE*

Víctor Manuel Granados Garnica

No hay ciudad que pueda caber en una película, ni la filmografía completa de un director podría abarcar todos sus aspectos, máxime si se trata de Nueva York. Ni Woody Allen ni Martin Scorsese con toda su extensa obra lo han logrado.

La ciudad en el cine se construye de manera similar a como se crean los personajes o sus aventuras, mediante recursos narrativos que moldean las imágenes en movimiento y los sonidos estratégicamente, pues un relato cinematográfico —como sucede en la literatura y, me parece, en todo el arte— es una construcción de sentido que propone y fija una concepción de los espacios de la ficción en el espectador.

Desde este punto de vista, resulta falaz afirmar que un filme puede captar la totalidad o la esencia última o verdadera de un lugar, más aún si se trata de uno complejo como una ciudad, ni qué decir si hablamos de París, Tokio, Nueva York o la Ciudad de México, que, como cualquier gran urbe, en realidad son muchas en una: las del comercio, las de las finanzas, las de la vida nocturna, las de los estudiantes, las de la burocracia o incluso las de los migrantes. Se trata de ciudades en convivencia que cada individuo o grupo social experimenta durante su estancia o en su tránsito por ellas.

De igual forma, toda representación de un sitio tal en una película es una construcción. Cuando se alude a algo que existe sobre la tierra, podemos observar que dicho constructo que se forma en el imaginario del espectador se complementa en mayor o menor medida con la información que éste posee de la ciudad-referente.

Es así como podemos estar seguros de que no son pocos quienes albergan en su imaginario elaboraciones en torno a las ciudades más importantes del orbe, Nueva York entre las primeras, pues quizá sea la más filmada. Evidentemente los rascacielos, la estatua de la libertad, las calles atestadas, Central Park y los puentes serán las imágenes dominantes. A decir de Marc Augé,

[...] de estos universos, en gran medida ficticios, se podría decir que son especialmente universos de reconocimiento. Lo propio de los universos simbólicos es constituir para los hombres que los han recibido como herencia un medio más de reconocimiento que de conocimiento: universo cerrado donde todo constituye signo, conjunto de códigos que algunos saben utilizar y cuya clave poseen, pero cuya existencia todos admiten, totalidades parcialmente ficticias pero efectivas (2005: 39).

Por supuesto en esa construcción del imaginario también participan otros medios, como el periodismo, la fotografía, la pintura —sobre todo antiguamente— o la internet en nuestros días, y ninguno de ellos es definitivo, todos impactan en diversas medidas en el público en razón de la difusión de sus mensajes y las posibilidades de recepción.

Por otro lado, la atención a la espacialidad ha ganado relevancia en el ámbito científico. A decir de Lindón, Aguilar y Hiernaux, aquella “es problematizada y considerada una compleja dimensión de la vida social, y urbana en particular, y, por lo tanto, es mucho más que un recorte-soporte en el cual se ubican los fenómenos sociales, el conocido espacio receptáculo” (2008: 9). Estos autores argumentan que “el hacer del ser humano, en cualquiera de sus formas, casi siempre está espacializado” (12), lo cual es evidente incluso en el discurso, a través de metáforas como “andar por las nubes”, “andar por los suelos”, “vivir en su ínsula”, “su vida es un laberinto” que dejan ver hasta qué grado nuestra percepción y expresión sobre y del mundo consideran el espacio como referente.

Las teorías sobre la espacialidad van desde la concepción naturalista de esta dimensión, según la cual el espacio es un contenedor neutro de acciones humanas, hasta las que lo consideran el producto de la presencia y la acción del ser humano sobre el medio, es decir, un espacio vivido-concebido humanamente. En ese sentido, los autores referidos abundan citando a Gumuchian (1991):

[...] el espacio sólo deviene objeto de estudio por los significados y valores que le son atribuidos [y] debe ser estudiado a través de los sentidos y los significados que las personas le otorgan [...] los sentidos y significados del espacio son construidos a través de un proceso de contraste entre los elementos materiales y las representaciones, esquemas mentales, ideas e imágenes con los que los individuos se vinculan con el mundo, que, por otra parte, son de carácter sociocultural (citado por Lindón *et al.*, 2008: 13).

La experiencia de los individuos se convierte, entonces, en el acontecimiento fundamental para el análisis de los “lugares” y por ello es preciso considerar que es imposible generalizar sobre cómo se viven los lugares, cualquier *lugar*, entendido este concepto como resultado de la forma en que un espacio es percibido y experimentado por tales individuos, es decir, considerando los recorridos, los sitios que se frecuentan o que se descubren. Podríamos decir que, en última instancia, nadie experimenta la misma ciudad aunque la compartamos, pues cada quien desarrolla topofilias, topofobias, es decir, lazos afectivos o temores respecto de diferentes lugares.

Lo anterior, por supuesto, aterriza en los terrenos de la subjetividad y los imaginarios, asunto que ha cobrado relevancia a partir de las consideraciones de que los individuos actuamos no sólo tomando en cuenta datos concretos o conocimientos empíricos, sino mediatizados por nuestras creencias —no sólo las religiosas, que en otros tiempos tenían manifestaciones concretas que inducían la construcción de imaginarios a partir de realidades afincadas en otros más, como las prácticas de la inquisición, sus argumentos y la incidencia en los imaginarios actuales—, por suposiciones respecto de asuntos cotidianos aparentemente motivados por el sentido común, por lo que difícilmente podemos advertir que actuamos condicionados por nuestro imaginario. Hay que subrayar que éste puede nutrirse tanto de vivencias propias como de experiencias con las que entramos en contacto a través de lo que leemos (incluyendo las obras literarias), la pintura u otras representaciones visuales o escénicas, los medios de comunicación, etcétera.

Historias y espacios de una migración

LAS HISTORIAS

En ese sentido, las obras cinematográficas que ahora abordaré, con migrantes latinoamericanos como protagonistas, me refiero a *The City* (1998) y *Sangre de mi sangre* (2008), son, sin lugar a duda, discursos que contribuyen a la formación de imágenes sobre la ciudad de los rascacielos; sin embargo, pese a su relativa escasa difusión en el circuito comercial ambas resultan una revelación debido a que presentan a Nueva York desde una perspectiva poco difundida y por ello, a mi juicio, es que vale la pena su análisis.

Fotograma de *The City* (1998).Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

En primer lugar, cuentan historias no de habitantes plenamente establecidos, sino de personas que se enfrentan a las vicisitudes que rebasan el ejercicio de integrarse a la vida de una urbe tal, pues concentran sus esfuerzos en obtener los satisfactores más básicos para sobrevivir y quizá hasta un remanente para enviar a sus lugares de origen o cuando menos para afianzarse en el día a día.

En estas cintas, el acento visual no está en los íconos más socorridos: la estatua de la libertad, el Hudson, el mar azul con la ribera de Manhattan, la iluminación de Broadway por la noche, tampoco aparece la pista de hielo del Rockefeller Center en invierno. La que vemos es otra ciudad.

Dirigida por el bostoniano David Riker, *The City* fue filmada entre 1992 y 1997, para ser estrenada en febrero de 1998, en tanto que *Sangre de mi sangre* fue realizada en 2007 por el keniano naturalizado estadounidense Christopher Zalla, pero estrenada comercialmente en 2008, una década después que la película de su colega.

The City (1998) está compuesta por cuatro historias protagonizadas por hispanos de diferente origen étnico, quienes enfrentan situaciones límite derivadas de su condición de migrantes indocumentados en una sociedad que los rechaza a la vez que los necesita. En la primera historia, “Bricks” (“Ladrillos”), un grupo de personas es llevado por un contratista estadounidense desde una calle donde se reúnen a ofrecer su fuerza de trabajo al mejor postor hasta una ribera con edificios en ruinas donde se ocuparán de limpiar tabiques y apilarlos para su reutilización; uno de ellos sufrirá un accidente fatal el día en que recibe una carta de su esposa, quien permanece en su país de origen.

En la segunda, “The Puppeteer” (“El titiritero”), un anciano enfermo vive con su hija de unos diez años en un auto. Se enfrentará a la imposibilidad de inscribirla en una primaria pública porque no tiene un comprobante de domicilio.

La historia de un joven perdido en una enorme zona habitacional y su encuentro con otra migrante con quien establece una relación instantánea y efímera es la tercera, “Home” (“Casa”).



Fotogramas de *The City* (1998).

La última, “Seamstress” (“Costurera”), es sobre una migrante obrera en una maquiladora textil y a quien se le retienen los pagos, como al resto de sus compañeros. Llega al colmo de la desesperación cuando desde su país le informan que su hija ha sufrido un accidente y necesitan dinero con urgencia para su tratamiento.

Sangre de mi sangre (2008) —originalmente titulada *Padre nuestro*— relata las aventuras y desventuras de Pedro, un joven migrante poblano indocumentado que conoce a Juan, en igual situación, durante su camino a Nueva York. Pedro viaja en busca de Diego, su padre, a quien no conoce; sólo sabe que es dueño de un restaurante, pues su madre antes de morir lo exhorta a que vaya a encontrarse con él a pedirle lo que le corresponde —como sucede con Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

En el camino, Juan le robará una carta, documento con el que Pedro se identificaría con el padre, pues éste nunca supo que había tenido un hijo con su antigua esposa, quien lo engañaba, según descubrió al regresar de su primer viaje a Estados Unidos, a donde huyó para nunca volver.

Rechazado en primera instancia, pero finalmente aceptado gracias a su empeño en sacar ventaja de su falsa identidad, Juan intentará robar a Diego, pero descubrirá que no es dueño, sino que sólo es el lavatrastes en un local donde todos sus compañeros son mexicanos, y que consigue un dinero extra elaborando flores de papel para una tienda de decoración.

LOS ESPACIOS: PÚBLICOS, PRIVADOS E ÍNTIMOS

Los lugares donde se desarrolla la acción son diversos: públicos, por los que cualquiera puede transitar; privados, adonde acceden sólo quienes pertenecen a ciertos grupos, y los íntimos, donde transcurre la vida familiar, de pareja o la de un individuo.

En ese contexto, vale la pena notar las elecciones cromáticas: *The City* (1998) es una cinta en blanco y negro, con una imagen marcada en diversos momentos por un alto contraste que refuerza la dureza de las historias.

Por su parte, *Sangre de mi sangre* (2008) está filmada en color; sin embargo, como veremos más adelante, la mayor parte se desarrolla en ambientes oscuros en los que el color parece prescindible o incluso algo indeseado. También subraya la dureza de las situaciones en sitios donde la luz y el decorado se muestran con cierta monotonía cromática.

The City abre con una panorámica que muestra un cielo al amanecer, pero los grises lo vuelven un espacio amenazante, rudo; abajo, el perfil de la ciudad es atravesado por un convoy del metro que desaparece como tragado por la masa de edificios. La imagen funciona puntualmente como epígrafe para las cuatro historias referidas, que a su vez están unidas por breves escenas en un estudio fotográfico de un barrio latino, precisamente al lado de las vías elevadas del metro.

Estas escenas serán repetitivas; uno a uno numerosos personajes son encuadrados en *close up* en el momento en el que se les toma una fotografía para algún documento oficial.

EL ESPACIO PÚBLICO: LA CALLE, EL METRO Y LOS EDIFICIOS

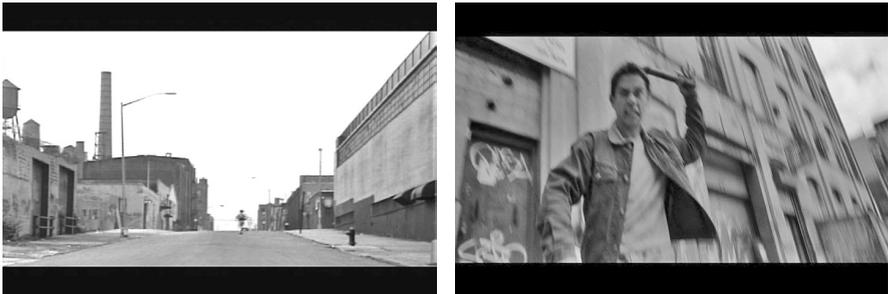
a) *La calle*

El espacio público por excelencia en cintas como las analizadas —con protagonistas desposeídos y por lo común perseguidos— es la calle. Aunque para otro tipo de personajes e historias, aquella pudiera ser sólo un lugar de tránsito de menor importancia, a menos que allí suceda un acontecimiento destacado, en nuestras cintas es el principal lugar de convivencia, para mirarse, conocerse, tratarse o incluso para residir de manera fija. Así sucede con

quienes buscan trabajo en “Ladrillos”, con el padre y la niña sin hogar en “El titiritero”, con los nuevos enamorados que vuelven de la fiesta en “Casa” y con la costurera que deambula por el vecindario tratando de conseguir el dinero necesario para su hija en México.

En el caso de *Sangre de mi sangre*, el escenario preponderante para la acción es la calle; por ellas Pedro busca a su padre deambulando acompañado por una drogadicta, Magda, que es lo más parecido a un amigo; en tanto que Juan, el impostor, sigue a Diego hasta las puertas del restaurante más de una vez. En varias ocasiones vemos a éste recorrer el camino hasta su casa, por las noches, o a Juan y Pedro, sumándose a los trabajadores que van buscando empleo, como se ve en “Ladrillos” y en muchas otras obras que abordan el tema de los trabajadores migrantes en Estados Unidos.

Y me pregunto, ¿existe una forma característica de representar la calle en las películas revisadas? En primer lugar, destaco dos elementos básicos del panorama neoyorkino: los accesos a las instalaciones del metro y las fachadas de los edificios.



Fotogramas de *Sangre de mi sangre* (2008).

b) El metro

Como se dijo, al inicio de *The City* (1998) aparece el metro en una panorámica que muestra el amanecer con un cielo marcado dramáticamente por el Sol. A la mitad del encuadre, por la izquierda, aparece un convoy que, al llegar al tercer cuarto de la pantalla, desaparece engullido por algún accidente de la geografía urbana. Precisamente al pie del acceso al metro elevado está el estudio fotográfico que fungirá como enlace de las cuatro historias. El metro

volverá a aparecer en la cuarta historia, la de Ana, costurera en una maquiladora, y que está aparentemente satisfecha con su vida a pesar de que sus empleadores orientales retrasan su paga durante semanas.

En ese relato, después de que la protagonista sale del trabajo con sus compañeras y amigas, todas muy animadas, se muestra un segmento del metro elevado, con edificios de fondo. En la siguiente escena Ana recibe sonriente a una amiga en su casa mientras lava los trastes, la visita es para comunicarle que debe llamar a su casa de inmediato; luego se entera de que su hija está enferma y requiere un tratamiento que le resulta costoso. Necesita urgentemente cuatrocientos dólares, y la falta de pago la coloca en una situación desesperada. Toma el metro y viaja pensativa, frustrada por no conseguir el apoyo de un familiar que se niega a saldar una deuda que tiene con ella. Va recargada en el cristal de la puerta y lanza una plegaria con la mirada extraviada entre los edificios que ve por la ventana. La cinta cierra con una serie de personajes posando para el fotógrafo en su estudio, aunque, antes de ello, una panorámica con el tren avanzando hasta desaparecer en la ciudad contaminada se repite a manera de paréntesis que encierra las cuatro historias explícitas y las sugeridas.

En el caso de *Sangre de mi sangre* (2008), el metro es un espacio-objeto urbano omnipresente. En la noche, su imagen enlaza la primera escena del restaurante donde Diego es lavaplatos con la llegada del tráiler en el que viaja Pedro en su búsqueda. Es también el enlace premonitorio de que éste irá a una dirección equivocada, en un barrio de nivel económico medio, en busca de su padre. Asimismo, es el refugio de éste cuando deambula sin trabajo, pero donde puede hurtar una cartera con facilidad. Nuevamente es la nave en la que viaja Pedro a buscar a Magda (argentina migrante que conoce a ambos por separado), luego de ubicar el lugar de trabajo de su padre y de descubrir que Juan lo está suplantando, sin sospechar que éste es precisamente el cliente con quien la mujer se prostituye en ese mismo momento. En ambas cintas, el tren, con su estampa y su ruido característicos, es un ícono que da cuenta de que la ciudad no ofrece concesiones a los migrantes, que su rudeza y frialdad los recibirá para enseguida arrollarlos.



Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).



Fotograma de *The City* (1998).

c) *Los edificios*

Otro elemento especialmente significativo en ambas cintas son las fachadas de las construcciones. Los directores hacen numerosas tomas de los ventanales de los edificios desde variados ángulos, con diferentes movimientos o con cámara fija, pero la intención es la misma, y no es precisamente mostrar la cara moderna o progresista del lugar, sino su vertiente deshumanizada, testigo indiferente de las tragedias que ocurren a la vista de cualquiera que se pudiera asomar por esas ventanas. En *The City* (1998), esto sucede de manera notable en “Casa” y “Costurera”.

En la primera historia, Francisco Lucero *se enfrenta* a los edificios desde el momento en que va en busca de su tío, hasta encontrar la fiesta donde conocerá a María, con quien entablará una amistad y un romance en esa primera y quizá única oportunidad. Al salir de allá y no tener donde pasar la noche, ella le ofrece un sillón de su departamento para dormir. Caminan frente a edificios escasamente iluminados que parecen engullirlos. A la mañana siguiente, él se levanta muy temprano y decide salir a comprar víveres para desayunar juntos; sin embargo, en su embeleso por la oportunidad que le brinda la vida, Francisco camina por el barrio desconocido sin reparar en el camino hacia la tienda, entre jardines enrejados y muros de ladrillos sobrios. Una vez comprado el pan y otros alimentos, emprende el regreso despreocupado, hasta que se encuentra en la disyuntiva de por dónde seguir caminando. Mira hacia todos lados, mira hacia arriba y la cámara encuadra los ventanales de los edificios uno tras otro siguiendo su vista.

En “Costurera”, la presencia de las fachadas de los edificios es brutal. La primera imagen de la historia de Ana es su rostro sonriendo en *medium close*

up a la cámara del estudio junto al metro. Un corte directo a un fundido en blanco que comienza un *fade in* a un encuadre angulado y en contrapicada de un muro en el que una chimenea escupe vapor en el lugar preciso donde antes veíamos la cara sonriente de la protagonista. Enseguida se muestran otras tres fachadas de edificios angulosos y poco amables a la vista: es la manera en que el montaje prelude lo que viene en la historia. A continuación, se presentan tomas del interior del taller de costura, con su asfixiante atmósfera cotidiana.



Fotogramas de *The City* (1998).

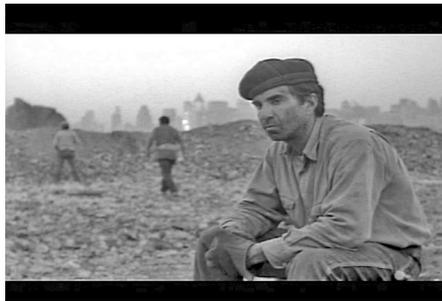
Los edificios no se muestran con tanta insistencia sino hasta que Ana, en el clímax de su desesperación, se aferra a la máquina de coser para no ser corrida por su patrón cuando éste la mira extraviada en sus pensamientos. Al ser jalada grita y sus gritos poco a poco provocan que todos en el taller detengan su labor. La tensión se multiplica cuando el silencio es absoluto y la cámara recorre los rostros de los trabajadores conmovidos o enfadados, llenos de frustración y odio. El montaje relaja la tensión de manera deprimente al presentar nuevos encuadres de los edificios que son testigos y a la vez cómplices de la crueldad contra los trabajadores que no hacen otra cosa que buscarse la vida. La serie de fachadas cierra con la panorámica en la que nuevamente el metro avanza sobre el fondo de edificios grises en el atardecer.

LOS ESPACIOS PRIVADOS

En *The City* (1998) los espacios privados son múltiples; de hecho, la cinta pareciera ser un muestrario de la diversidad de situaciones trágicas que ocurren

en espacios contrastantes. El primero son las ruinas de la historia “Ladrillos”, donde los obreros son abandonados por el contratista para que limpien tabiques. La decisión de filmar en la ribera desierta frente a la costa poblada de rascacielos es contundente: se trata de mostrar con detalle las miserables condiciones de trabajo de cara a la urbe lejana y ajena que sigue su vida ignorando lo que sucede del otro lado del río.

En el segundo relato, “Casa”, como se dijo, Francisco se enfrenta a la ciudad desconocida deambulando entre sus edificios y llega a un salón donde se lleva a cabo una fiesta de xv años, un sitio muy poco agraciado cuya entrada más pareciera una oficina pública desvencijada, pero el interior es similar al de un antro. A pesar de los globos y la iluminación, el lugar resulta lúgubre por las sombras que se proyectan y que acompañan al personaje hasta encontrar a María, aparentemente sola, en un espacio poco propicio para celebrar, aunque luego de un breve momento de desconfianza, ella acepta su propuesta de bailar, quizá como escape de un ambiente desalentador.



Fotograma de *The City* (1998).

En “Costurera”, el espacio privado por excelencia es la sala de costura de la maquiladora. La cámara se regodea en encuadres en picada que permiten ver uno tras otro a los trabajadores atados a su máquina. El montaje también se cierra a las manos de las costureras acomodando la tela bajo la aguja, a las manos de los hombres alisando la prenda bajo la plancha, a rostros fastidiados de repetir la acción en un entorno que —por el ruido y la ligereza con que visten los trabajadores y los patrones— puede resultar asfixiante.

Finalmente, en *Sangre de mi sangre* (2008), el espacio privado que prepondera es la cocina del trabajo de Diego, lugar estrecho donde conviven cotidianamente cuatro o cinco trabajadores, al parecer mexicanos, quienes mantienen una cercanía física excesiva. Entre el fregadero, los anaqueles para

trastes, las planchas, las hornillas y los hornos, los personajes interactúan en un espacio que los oprime: son recurrentes las bromas sexuales e incluso las mutuas vejaciones, que provocan reacciones enfurecidas, pero en el entendido de que así funcionan las cosas en el lugar y que ya habrá oportunidad de tomar venganza. Lo importante es, como dice uno de ellos, “aguantar vara”.

El salón de baile también es un espacio significativo. Hacia allá se dirigen Diego y Juan, su supuesto hijo, acompañados por los compañeros de la cocina; su importancia radica en que es el lugar donde —gracias a su habilidad para contar sus aventuras— el falso Pedro logra ganarse no sólo a los demás trabajadores, sino también al propio Diego, quien queda embelesado por la chispa del recién llegado. En ese lugar sórdido, la gente baila hacinada y la luz se filtra iluminando el humo de cigarrillo que le da densidad al ambiente. Los encuadres y la luz dejan ver poco, pero se aprecia el carácter decadente del salón pese al ánimo celebratorio de los asistentes.

LOS ESPACIOS ÍNTIMOS

La casa, con todas sus variantes, es el núcleo íntimo por excelencia, al ser donde se vive, donde se pasa la noche y se resguarda del mundo. En *The City* (1998) aparecen el departamento de María, el auto-vivienda del titiritero y la casita de Ana. En *Sangre de mi sangre* (2008) sobre todo vemos la habitación de Diego, aunque aparece brevemente la vivienda abandonada donde Pedro es acogido por Magda. Comenzaremos por el hogar de Diego.

Éste se ubica en un edificio desvencijado, con pasillos extremadamente oscuros que conducen a su puerta, también en ruinas. Es lo que se conoce como un cuarto redondo, es decir, un espacio que contiene, de manera poco ordenada, lo mínimo con que debe contar una casa. Es más o menos grande. Un extremo es ocupado por una cama con buró, un cajón y una lámpara vieja; en el otro extremo están el fregadero y una minúscula estufa, y entre ellos, una mesa con un televisor en blanco y negro y otra lámpara bajo cuya luz mortecina Diego cose las flores que venderá para ganarse unos dólares extra. Si bien no se descarta la existencia de espacios peores, es evidente que el director procuró mostrar el lado más triste de habitar en la deslumbrante urbe de hierro.



Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

En *The City* (1998) no es tan extremo ese aspecto. El hogar de María en “Casa” es austero, con ornamentos baratos adornando las paredes pulcras. La iluminación juega aquí un papel fundamental: sobre los muros casi desnudos, las sombras dominan, se extienden a los rostros de los personajes, quienes tienen una escena romántica que ronda entre lo sencillo y lo deprimente.

Quizá el espacio íntimo más desolador sea el de “El titiritero”, pues ni siquiera es en interiores. Varias veces vemos al anciano y a su hija sentados en su vagoneta, frente al volante o en la cajuela, con cobijas que cuelgan casi hasta el piso, con un teatrino en el toldo y la cajuela atestada de maletas y utensilios domésticos. Aquí el límite entre el espacio íntimo y el público se ha diluido. El hombre aparca en baldíos que colindan con edificios habitacionales, pero también en una ribera desde la cual se mira la ciudad, de día o de noche. Algunos de estos encuadres son espectaculares, pero con el montaje que los une a los personajes y su camioneta resultan, más bien, espectacularmente dolorosos.



Fotogramas de *The City* (1998).

Conclusiones

La migración, fenómeno inherente al ser humano, ha repuntado —como ocurrió en otros momentos de la historia— en las últimas décadas. Si bien cada grupo o incluso cada habitante de una ciudad le confiere significados de acuerdo con su propia experiencia de vida, ésta no se diferencia mucho entre personas que comparten una visión de mundo por su pertenencia a una misma comunidad. La llegada de grupos numerosos de migrantes obliga a una resignificación del espacio a gran escala, mucho más allá de la que seguramente se produce cuando se trata de individuos.

Lo anterior ha dado motivo a numerosos creadores para ensayar representaciones de esa experiencia, emprender la reconstrucción artística o mediática de esos lugares, muchos de ellos perfectamente perfilados y establecidos en el imaginario de sus habitantes e incluso de quienes viven en otros puntos del planeta.

Nueva York es quizá un caso ejemplar. Como fue evidente en el análisis, las dos obras seleccionadas ofrecen cuidadosos discursos acerca de sucesos que *también* acontecen en la ciudad más cosmopolita del siglo xx; ambas coinciden en mostrar que algunos de sus elementos icónicos construyen un espacio poco amable, las más de las veces agresivo y desolador, incluso hasta despiadado, acorde con las tragedias humanas que se muestran.

Podemos pensar que se trata de una representación que completa el imaginario de la ciudad erigida por el cine comercial: intensa, interesante, seductora y llena de atractivos.

Zygmunt Bauman señala que:

una estrategia arquitectónica y urbanística que fuera la antítesis de la actual contribuiría al afianzamiento y al cultivo de sentimientos mixofílicos [que favorecieran la mezcla de gente diversa]: La creación de espacios públicos abiertos, atrayentes y hospitalarios, a los que acudirían de buen grado todas las categorías de residentes urbanos, sin tener reparo en compartirlos. [...] La fusión que requiere el entendimiento mutuo sólo puede provenir de una experiencia *compartida*; y compartir la experiencia es inconcebible si no se comparte el espacio (2007: 130).

Empero, podemos notar que esa ciudad, aun con espacios abiertos y compartidos, puede ser experimentada de maneras diversas, y filmes como los revisados nos permiten conocer esas otras perspectivas.

Naturalmente, el alcance de este cine no hollywoodense es limitado; sin embargo, constituye un testimonio sobre estos espacios que, de continuar las tendencias actuales de los flujos migratorios, cobrarán más relevancia para los estudiosos y para quienes tengan la curiosidad de verlos, y una forma de hacerlo es a través de las obras de cineastas como éstos.



Fotograma de *Sangre de mi sangre* (2008).

Fuentes

AUGÉ, MARC

2005 *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

BAUMAN, ZYGMUNT

2007 *Tiempos líquidos. Vivir en la época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.

GUMUCHIAN, HÉRVE

1991 *Représentations et Aménagement du territoire*. París: Anthropos.

LINDÓN, ALICIA, MIGUEL AGUILAR y DANIEL HIERNAUX

2008 *Lugares imaginarios en la metrópolis*. México: Anthropos y UAM.

Filmografía

Sangre de mi sangre. Dir. por Christopher Zalla. México: Cinergy Pictures, Panamax Films y Two Lane Pictures, 2008.

The City. Dir. por David Riker. Estados Unidos: Journeyman Pictures, Echo Lake Entertainment e Independent Television Service, 1998.

