

TEXTOS Y CONTEXTOS

*MONSTER-CITIES. DEVOURING SUBJECTS,
SPITTING OUT OWNERLESS BEINGS*

■ **Ciudades-monstruo.
■ Devorando sujetos,
■ escupiendo seres sin
■ dueño**

RECIBIDO • 11 DE FEBRERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 28 DE ABRIL DE 2021

ARTURO ROMERO SANTELIZ / PERIODISTA Y CRÍTICO DE CINE
santeliz.ar@gmail.com ■ ■

PALABRAS CLAVE

cine mexicano ■
ciudad ■
capitalismo ■
megaciudades ■
identidad ■

RESUMEN
Contra la visión utópica y romantizada de las ciudades, constatamos que en ellas las identidades de sus habitantes desaparecen bajo la lógica del capital. El cine mexicano ha sido testigo de este fenómeno y se ha vuelto uno de los sitios donde se retrata con mayor fidelidad. La cinta mexicana *Perro Negro* vuelve al punto de partida para hablar de este fenómeno.

KEYWORDS

mexican cinema ■
cities ■
capitalism ■
megacities ■
identity ■

ABSTRACT
*Against the utopian and romanticized vision of cities, the identities of their inhabitants disappear under the logic of capital. Mexican cinema has beared witness to this phenomenon, and the city has become one of the places where this is portrayed with greater fidelity. The Mexican film *Perro Negro* returns to the starting point to talk about this phenomenon*

*Tengo que vagar y vagar y rodar y rodar.
No tengo conciencia, ni tengo edad.
Soy un perro negro y callejero.*

Perro negro y callejero, canción del grupo de rock urbano, El Tri.

I

Las ciudades son zonas de tránsito, cientos de miles de individuos se aglomeran, fluyen y chocan entre sus espacios. Todas estas imágenes diarias se compaginan y barajan para dar vida a la mancha urbana que devora todo a su paso. La mayor parte de la producción humana termina presa de su hambre. Dentro de los implementos tecnológicos, con quien ha tenido mayor mancuerna ha sido con el registro audiovisual, cuyo mayor exponente encuentra abrigo en el cine. Nada parece seguirle el paso a la transmutación continua de la metrópolis, a su concatenación de sucesos, que los 24 fotogramas por segundo captados, en un inicio, por las grandes producciones en filmes de 35 mm. El cine es el medio del tránsito, el registro instantáneo del movimiento, la mejor propaganda del acontecimiento urbano.

Al igual que en las ciudades, cada cuadro perteneciente a un filme, pierde coherencia cuando se le ve por separado. Todas las fotografías, dentro de sus carretes, son entidades absurdas y sin dirección cuando no se les mira como un todo. En este sentido, ciudad y cine, son los grandes devoradores de los individuos que les conforman. No hay identidad entendible fuera de su identidad propia.

Sobre eso, la eliminación de la identidad individual bajo la masa de concreto y frustración humana, causada por el incumplimiento de la modernidad que prometía el desarrollo de las personas, y su documentación a través del cine, corren las presentes notas.

Para este propósito, revisaré la película *Perro callejero*, del año 1980, dirigida por Gilberto Gascón y protagonizada por Valentín Trujillo. Asimismo, tomaré en cuenta el caso de la Ciudad de México. En primer lugar, es esta *ciudad-monstruo* la representada en el largometraje, además de ser la más cercana para mí y para los millones de personas que nos mastica, deglute y escupe día con día.

Considero importante pasar bajo la lupa a este material filmográfico por la época cuando fue filmado. El país, en especial la capital —para variar— acababa de

transitar por sucesos que reflejaban su realidad política y dejaban de fuera las entrañas rojas y palpitantes de una nación que luchaba por modernizarse y aparentar, ante ojos del escenario mundial, ser un actor digno de occidente. La urbe reflejada en la cinta ya estaba consolidada y, aunque muchos espacios no tienen signos específicos que los señalen, parecen ser totalmente reconocibles en cualquier punto del centro del país, incluso, algunos podrían sobrevivir hasta nuestros días en la periferia que se resiste al cambio del viejo Distrito Federal por una Ciudad de México digna de Hollywood. Además, *Perro Callejero* nos habla de las industrias urbanas donde entran individuos y salen seres sin nombre, perros callejeros, quienes, además de la acertada descripción hecha en la canción del Tri (sin hogar y sin dinero), estos seres carecen de conciencia o edad. A diferencia del filme realizado por Luis Buñuel, *Los olvidados*, en donde el personaje interpretado por Roberto Cobo tiene un nombre por el cual puedan hacerle referencia, en la pieza interpretada por Valentín Trujillo, simplemente se refieren a él como “Perro”, cualquier otro dato de él es mera especulación. No es de extrañar, ni coincidencia, que en esta ciudad de perros la mejor manera para llamar la atención de un tercero, sea a través del chiflido.

II

Las ciudades, como centros industriales de trabajo “intelectual”, se vuelven núcleos del capital. Son centros económicos en donde las tecnologías explotadas por el sistema se vuelven condición de posibilidad para el desarrollo de las personas. Quienes viven bajo el signo del capital, esperan ayuda de estas maravillas para progresar en tanto sus aptitudes humanas. No obstante, dentro de este régimen, el consumo y el poder adquisitivo se han vuelto sinónimo del progreso. Los objetos tecnológicos, además de herramientas, se vuelven sinónimo de estatus. Adquirir bienes, normalmente encontrados en la ciudad, además de que en las paredes urbanas se amurallaban las fuentes económicas, hizo de las ciudades la meca de todo aquel que gustara de progresar y ser alguien en la vida. Las ciudades se volvieron la gran promesa de la modernidad y de la modernización. Sin embargo, la falta de oportunidades

reales y la poca administración de las mismas, llevan a las personas lejos de esta promesa. Son votos fallidos. Más allá de la frustración, entre las calles de estas polis, se respira la desesperanza y la fatalidad. No es extraño que tanto en *Perro Callejero*, como en otras obras que reflejan la urbe, los indigentes abundan en las tramas. Estas personas sin hogar y sin futuro se encuentran fuera de la jurisdicción de los espejismos que resultan ser las metrópolis. Por ejemplo, en la cinta de Gilberto Gascón, el papá biológico de Perro, un hombre perteneciente a la clase baja citadina, muere apuñalado frente a su hijo. De ahí que el niño quede huérfano y sólo le sea posible ver la vida que ofrece la ciudad tras los anaqueles y vidrieras, nunca entre sus manos. En este sentido, todos somos Perro y el Estado que no posibilita la vida digna, muere y nos deja huérfanos, viendo las posibilidades del capital sólo desde lejos.

Quedamos desamparados a expensas de la *ciudad-monstruo*. Parece que corremos de ella, en la mayoría de las representaciones fílmicas, son las grandes villanas. Muévete o la ciudad te devora. Esta es la nueva jungla, la jungla de concreto y asfalto. Por *ciudad-monstruo* me refiero a aquellas que rompen con el orden natural, son excesivamente grandes. Lo monstruoso también es una advertencia, un aviso de que algo terrible va a suceder. Este es el presagio que viven todos estos personajes, los típicos que carecen de techo. Perro se la pasa vagando, buscando refugio, cuidándose en cada esquina. Duerme en jauría porque es la única forma de hacerle frente a los peligros urbanos. Lo mismo sucede con otras obras audiovisuales, siempre en manada, nunca se detienen, son reflejo de la dinámica citadina. A pesar de pasar todo el tiempo en la calle, dan la sensación de estar perdidos y sin rumbo. Y uno, como espectador, siempre tiene esa tensión de que algo malo va a pasar en algún momento. Ellos darán un paso en falso y se irán al fondo del abismo. La catarsis se vuelve ansiedad para quien mira estos fragmentos de *horror show*.

Con más de cinco millones, en 1970, la Ciudad de México ya se perfilaba para ostentar el título de megaurbe. Se suele llamar megaurbe o megaciudad a los recintos urbanos en donde hay más de diez millones de habitantes. Dentro de la lógica del capital en donde más siempre es mejor, en especial cuando se posibilita un mercado tan grande, muchos ven estos títulos como un halago, sinónimo de progreso, algo de lo cual deba

presumirse. Otros, en cambio, observan este fenómeno gargantuesco atónitos y mudos, pues la ciudad les ha comido la lengua. Esto explicaría, incluso, el porqué Perro es hombre de pocas palabras. Durante su interpretación, el personaje de Víctor Trujillo no emite vocablos de no ser necesario, no obstante, con los ojos como platos, se dedica a observar todo lo ocurrido a su alrededor con sumo detalle.

Cabe resaltar que la mayoría de las megaciudades, el monstruo desbocado, se encuentran lejos de los centros de occidente. La mayor parte de estas se encuentra en Asia. La única ciudad del occidente globalizador es Nueva York, que no sorprende, pues al tener uno de los centros económicos más importantes de este mundo, Wallstreet, podría considerarse a la ciudad estadounidense como una de las capitales del capitalismo. La Ciudad de México es una de estas megalópolis, una exponente ejemplar del capital. No obstante, la mayoría de estas ciudades, al igual que la nuestra, proceden de sociedades donde los postulados de occidente, la educación, el orden y el progreso chocan con los conceptos tradicionales. El shock de enfrentarse y mirar tan cercano este fenómeno, teniendo aún las convenciones de otra cultura más tradicional y cerrada, suele ser bastante violento.¹ Es por este motivo que, pese a vivir en el sistema capitalista en donde se manifiestan demarcaciones específicas para el ideal de éxito y realización personal, como tener poder adquisitivo, propiedades, capacidad de movilidad y consumir, estos personajes, espejos de cientos, no comprenden la cosmogonía burguesa, contradictoria muchas veces a las tradiciones locales. Esto no deja de lado las posibilidades socioeconómicas de los individuos, las cuales les impiden el desenvolvimiento dentro del capital, pues sería ver el problema desde arriba. Así, cuando Perro intenta conseguir dinero, sus virtudes casi aristocráticas, como la lealtad o el honor, lo frenan –situación vivida, de igual forma, por otros protagonistas, por ejemplo, Octavio en *Amores Perros*–, así cuando alguien logra hacerse de dinero o de un beneficio, lo hace a través del engaño, la traición o la explotación.

Sí, si bien los pilares burgueses y ciudadanos se otorgan en los planes escolares, muchos de estos solo están

disponibles para quienes tienen educaciones modernas y progresistas. Para los demás, el mundo se explica aún, desde el rechazo hacia estas ideologías, con saberes sustentados en las “tradiciones” impuestas por los mismos burgueses que continúan marginándolos:

Examínense en la cultura urbana las acusaciones extremas, para las clases populares, de machismo, superstición, envidia y fatalismo y se traslucirá su carácter impuesto por las clases dominantes. El machismo es una práctica de la indefensión [...], las supersticiones son una alternativa a la educación nunca obtenida, la envidia es la psicología del ghetto que se encarna con el vecino por la imposibilidad de encarnarse con el enemigo de clase, el fatalismo [...] recuerda el destino de quienes se han opuesto a la explotación.²

Este rechazo también puede explicarse como la respuesta natural ante el peligro que se presiente al enfrentar cara a cara a las *ciudades-monstruo*. Así, no es extraño que ante estas ciudades en donde lo otro suele ser representado, en el ideal urbano, por lo bucólico y provinciano,³ se dejen de lado estos gremios e identidades barriales nacidos con costumbres propias, en donde los seres ciudadanos suelen refugiarse, tomándolos como espacios de resistencia gestados en los distintos estratos urbanos. En el caso de *Perro Callejero*, nuestro héroe busca asilo entre aquellos considerados, bajo su ojo, como iguales. Comparten intereses, sitios, metas. El ímpetu de poder “reventarse” y “enchufarse a una chava” son parte de las aficiones expuestas entre sus pláticas. Incluso no contar con un nombre de pila explícito y ser llamados por su apodo es una característica. Ante esta ciudad en la que somos estadística y datos de mercado, resignificarnos de esta manera se toma como una reapropiación personal. También, por esto mismo, en otras representaciones cinematográficas ciudadanas, los personajes suelen reunirse en grupos, en bandas, con sus homónimos. *Los olvidados*, *the Warriors*, *Ciudad de Dios* o incluso *Amar te duele* son ejemplo de ello. Estos grupos encuentran su homólogo en la realidad, en el caso de México, en las pandillas como la de los Panchitos o los Ramones, a mediados del siglo pasado, y las tribus urbanas fácilmente identificables en el día a día.

Todos estos cúmulos de asociaciones se aglomeran

¹ Cft. Carlos Monsiváis, “Cultura urbana y creación intelectual”, texto crítico, no. 14, México, julio-septiembre 1979, p. 12

² *Ibid.* p. 12

³ *Ibid.*, pp. 21-22.

en pequeñas comunidades o villas en dónde cumplen roles específicos. No obstante, cuando crecen, se vuelven pequeñas ciudades. Las megaurbes son ciudades de ciudades. En este proceso, estos espacios nacidos como resistencia son absorbidos de nueva cuenta por la lógica citadina. Aunque Perro, por ejemplo, esté arropado por su grupo y parezca alejado de la dinámica de la Ciudad de México, llega un momento en el cual necesitan bajar a ella. El alcohol, las drogas, los cigarros, incluso el sexo y los lugares para divertirse requieren moneda de cambio.

Pese a los intentos de resistir el embate del capital urbano, los individuos son arrastrados hacia él, vuelven a ser o no público objetivo. Las contraculturas, cuando ganan relevancia, se vuelven nicho de mercado. Los grandes actores, dignos de preservar el rostro y el nombre, son quienes ostentan los medios para valer en el sistema. Burgueses o pequeños burgueses. Los demás, sin nombre o señas particulares, son los “don nadie” y se pierden entre la horda de seres que mueven los engranajes para el funcionamiento de esta maquinaria. Todos de rostros grises, poco expresivos, confundibles unos con otros, cumpliendo el rol de extras en esta superproducción llamada Ciudad de México.

Ante lo abrumante de la situación, se busca escapar de este escenario. Perro, junto a sus amigos, anhelan la obtención de dinero para poder darse el desahogo de sus vidas, “en plan de millonetas”, en Acapulco. El paraíso al alcance de los de abajo. La promesa del desenfreno, dar rienda suelta al deseo, de tildarse de ser alguien en la vida y librarse del estrés continuo de vivir dentro de Gargantúa. Como lo decía Monsiváis:

Pero dura poco este fervor por la máquina, las luces de neón, los rascacielos, el barroco de la línea recta, la cesación de la cultura tradicional. Pronto, un sentimiento casi apocalíptico se desliza y así como la provincia fue el infierno y la degradación culturales que, por oposición, exaltaban la liberalización del centro, la ciudad y la cultura urbana se van mostrando como formas de la pesadilla, la insensatez y la irracionalidad.⁴

⁴ Monsiváis, Carlos, *Cultura urbana y creación intelectual*, texto crítico, núm. 14, México, julio-septiembre 1979, p. 26

Pero poder desmarcarse de la masa solo es posible para quien posee el dinero suficiente. Incluso, usar un producto distinto al de los demás, requiere la misma condición. Lo exclusivo, en cualquier sentido, sólo está disponible para quienes tienen holgura económica, todos los demás visten lo mismo, comen lo mismo, ven lo mismo, ocupan los mismos medios para desplazarse, compartiéndolos con cientos de desconocidos como ellos, incluso comparten el techo donde viven. Como los niños del Padre Maromas, poco dichosos, durmiendo en bola para no pasar frío o el mismo Perro buscando un sitio donde le permitan compartir el espacio y evitar congelarse en la noche.

Como menciona Carlos Monsiváis en *Cultura urbana y creación intelectual*, la industria cultural se encarga de eliminar la carga política y emocional del fenómeno de la Revolución armada,⁵ suceso histórico de dónde proviene la mayor parte de la identidad nacional. La vida citadina y su representación sufre una despolitización que sobrepasa la pasividad. Las cosas suelen calificarse como cuestiones de suerte o bajo la cosecha de acciones calificadas moralmente como buenas o malas. No hay consecuencias de factores sociales y políticos, todo parece ser el resultado, el efecto dominó, de una decisión divina. Aquí y así nos tocó vivir, no hay de otra más que apechugar. La poca movilidad socioeconómica es parte del gran plan secreto de Dios, no por un sistema que posibilita y defiende la sobreacumulación de quienes más tienen. Si bien, en *Perro Callejero*, hay un problema social presente, la cinta no ahonda en las razones. Hay personas más o menos afortunadas, pero todas están dentro del mismo embrollo. ¿Será este un movimiento por parte del director para no ahondar en problemas o una señal de que todos estamos siendo igualmente devorados por el mismo ente? Incluso cuando, en una transición, se observa el paso de los sucesos estudiantiles del 68, no hay un cambio en la dinámica urbana. El paraje continúa siendo el mismo, nada ha cambiado, solo fue un día soleado.

La falta de interés político se engarza al hecho de la eliminación del individuo al ser devorado por las *ciudades-monstruo*. Cuando no hay identidades, el sujeto deja de ser sujeto, es un autómatas. Despojar de la identidad,

⁵ Cft. Monsiváis, Carlos, *Cultura urbana y creación intelectual*, texto crítico, núm. 14, México, julio-septiembre 1979, p. 16.

despolitiza, roba la memoria, no hay eventos pasados, pues todo se vive al momento en los términos impuestos por quien lleva la batuta. Esto es apremiante para un sistema cuyos preceptos cambian constantemente a favor del flujo de capital; de la próxima tendencia. Bajo qué parámetros se puede sentir pertenencia a un lugar o a un grupo, cuando no hay afinidad con nada. Cómo se representa o aboga por alguien sin nombre, como Perro. Cómo puede tener memoria alguien cuya edad es aproximada y no tiene un recuento de sus días. Si no hay sujeto, no hay actor político.

Esta eliminación de la identidad, deshumaniza. Aquellos que no están dentro de las dinámicas sociales, son excluidos, pierden derechos y dejan de ser ciudadanos. Quienes se encuentran en esta situación suelen ser mirados hacia abajo, no merecen la atención de una persona normal y sana dentro de la ciudad monstruo. Suelen ser huecos negros en el paisaje urbano, su cuerpo es y ocupa un sitio en donde las miradas no entran. Perro no lleva ese mote por coincidencia, él fue tratado desde un inicio como algo menos que humano, amenazas y toletazos le llegaron antes que palabras. Solamente el Padre Maromas se atrevió a dirigirle la palabra, a verlo a los ojos y tratarlo como un sujeto de derechos. El Padre, representación de lo tradicional, pone un alto al tropel que trae consigo el andar de la enorme capital. No obstante, cuando ve el resultado de sus vanas intervenciones, rompe en cólera y arremete contra el personaje de Valentín Trujillo, sólo para darse cuenta de que los personajes rotos en el capital se dañan más allá de la dinámica del sistema.

Claramente no hay que romantizar la posición de estos sujetos y verlos como seres sin opción o sin albedrío. Por más que las ciudades monstruo mermen su desarrollo, siguen manteniendo las capacidades humanas, el poder tomar decisiones, dentro de las muy pocas opciones permitidas por el capital. Perro, como muchos otras personas en su situación, dentro y fuera de la pantalla, aún al estar imposibilitado para desenvolverse dentro del capital, sigue deseando sus metas

y paradigmas, recurre a la única manera de poder hacerse de recursos: a través de la violencia. Siguiendo la metáfora que otorga el personaje, defiende y obtiene lo deseado a través de imponerse por la fuerza. En donde no hay capital para realizarse, en el sitio en el cual todo ha sido arrebatado, lo único que queda es el la posesión, a veces, del cuerpo. El reclamo desde el cuerpo es la única forma de ganar terreno, pero el cuerpo sólo habla en términos de cuerpo. El uso de la fuerza violenta como moneda de cambio y modo de obtener dinero, genera lo que la filósofa Sayak Valencia denomina como necroempoderamiento.⁶ La posibilidad de dañar el bien máspreciado, la vida, y volverla moneda de cambio, un bien rentable o un negocio con el fin de poder entrar en la lógica del mercado, es de las consecuencias más bajas de la deshumanización, el paso a la barbarie.

III

En el caso de Valentín Trujillo en *Perro Callejero*, las opciones de quienes viven en estas situaciones son reducidas. La ley de la jungla de asfalto se hace más presente que nunca. Es comer o ser comido. O bien, además de ser devorado por la ciudad, es asaltado y deglutido por alguno de sus habitantes iguales a él, o toma cartas en el asunto y reclama a través de la violencia el respeto anhelado de ser alguien. Perro elige la segunda y, aunque sus intenciones puedan calificarse de buenas, violenta. Así, después de haber pasado por la correccional de menores, llega a *la grande*, a *la peni*, al *tambo*, al *bote*, a la cárcel. De esta forma, las situaciones a las que nos pueden llegar a someter el capital y sus megaciudades, al devorar nuestra identidad, aquello que nos hace sujetos, nos vuelven animales callejeros, casi ferales. Al arrojarnos a lo oscuro, en donde por la falta de luz todos los perros son pardos, al mirar directamente el abismo de las ciudades monstruo, el monstruo también nos habita. ▽

⁶ Cft. Capitalismo Gore, México, Paidós, 2016, p. 25

BIBLIOGRAFÍA

- GASCÓN, GILBERTO, 1980, *Perro Callejero*.
- MONSIVAIS, CARLOS, 1979, *Cultura urbana y creación intelectual*, Texto Crítico, no. 14, p. 9-27.
- VALENCIA, SAYAK (2016), *Capitalismo Gore*, Ciudad de México, México, Paidós.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ARTURO ROMERO SANTELIZ • Estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Granada, España sobre cine y filosofía. Ha publicado en distintos medios impresos y virtuales. Actualmente se desempeña como periodista.