

Escenarios del Miedo en el Cine Latinoamericano Contemporáneo

Scenarios of Fear in Contemporary Latin American Cinema

Andrea Franco

PhD, Doctora por la Universidad de la Coruña/UDC (España). Licenciada en Periodismo por la Universidad CEU San Pablo/USPCEU (Madrid, España). Máster Oficial en Técnicas y Procesos en la Creación de Imágenes, Universidad Complutense de Madrid/UCM (España). andrea.franco@udc.es

Resumen: Una tendencia importante del cine latinoamericano contemporáneo está reflejando las consecuencias que tienen para los habitantes de las grandes ciudades, determinadas viviendas de alta seguridad – desde los barrios privados, hasta las torres de apartamentos que crecen hacia arriba para eludir la violencia a pie de calle-. En este contexto, que urbanistas como Mike Davis o Nan Ellin definen como ecología del miedo, cultura del miedo o arquitectura del miedo, surgen films como los brasileños *O som ao redor* (2012) y *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho, o los argentinos *Una semana solos*, de Celina Murga (2007), e *Historia del miedo*, de Benjamin Naishtat (2014). Estos cineastas ponen de relieve los sentimientos de paranoia, discriminación social, automarginalidad y delincuencia que surgen en el propio seno de comunidades encerradas en sí mismas; formas de vida que amenazan la vida urbana y que en las últimas décadas han llevado a los sociólogos a hablar de “ciudades cautivas”, “arquitectura de burbujas” o “lock living”.

Palabras clave: Ecología del miedo; cultura del miedo; arquitectura del miedo; *countries*; cine latinoamericano.

Abstract: An important trend in contemporary Latin American cinema is reflecting on the consequences it has for inhabitants in large cities, certain high security living spaces and places - from private neighborhoods to apartment towers that grow higher and higher in order to avoid violence at street level. In this context, some urbanists such as Mike Davis or Nan Ellin define this as an ecology of fear, the culture of fear or architecture of fear, thus emerge the Brazilian films *O som ao redor* (*Neighbouring sounds*) (2012) and *Aquarius* (2016), both by Kleber Mendonça Filho, and the Argentine films *Una semana solos* (*A week alone*), by Celina Murga (2007), and *Historia del miedo* (*History of fear*), by Benjamin Naishtat (2014). These filmmakers highlight the feelings of paranoia, social discrimination, self-marginalization and delinquency that arise in the context of gated communities closing themselves in; and ways of life that favor urban life and which have led sociologists in the past few decades to talk about “captive cities”, “bubble architecture” or “lock living”.

Keywords: *Ecology of fear; the culture of fear; architecture of fear; countries; Latin American cinema.*

Uno de los fenómenos urbanos más alarmantes de las últimas décadas es la militarización o fortificación del espacio público y determinadas áreas residenciales en el marco de una ecología del miedo (*ecology of fear*), concepto que en los años noventa apunta el urbanista Mike Davis (1990; 1998) para describir algunas ciudades norteamericanas en las que el crecimiento poblacional, las diferencias entre clases, el aumento de la delincuencia, o más recientemente, el terrorismo, han ido blindando poco a poco el paisaje, dotándolo de nuevas y cada vez más radicales medidas de seguridad, e incorporando elementos arquitectónicos (muros, barrotes, alambradas...) propios de modelos carcelarios.

En 1997, Nan Ellin se refiere por primera vez a una arquitectura del miedo (*architecture of fear*) para definir el conjunto de soluciones arquitectónicas y urbanísticas que surgen en estados de miedo social. El espacio público y privado se militariza, se bunkerizan las viviendas, y la videovigilancia se vuelve omnipresente. José M. Cortés habla de “ciudades cautivas”, ciudades presas de las cámaras de seguridad, encerradas en circuitos cerrados de televisión y con una libertad de movimiento controlada vía satélite; la amenaza es más sutil, el control es invisible, pero está más presente que nunca (CORTÉS, 2010).

En las grandes ciudades de América Latina, afectadas por los mismos problemas derivados del aumento demográfico, las medidas de seguridad parecen, sin embargo, circunscribirse al ámbito doméstico, a las urbanizaciones y apartamentos, mientras el espacio público permanece –presuntamente- desprotegido y expuesto a los peligros.

Este paisaje que se blindo por fuera, como en el caso de los barrios amurallados, tan habituales en Argentina o México, se blindo también en el interior de las viviendas, equipadas con todo

tipo de *gadgets* para garantizar la seguridad. Francesc Muñoz (2004) describe esta tendencia como “*lock living*”, a menudo fruto de una trampa del marketing, que crea una necesidad y la convierte después en un símbolo de *status* social. De esta forma se pone en marcha un sistema circular en el que hay que fomentar el miedo para seguir combatiéndolo: “*continued ultra-fortressing and surveillance, on the one hand, and a wide range of proactive efforts to eliminate the sources of fear, on the other*”, afirma Ellin. (1997, p. 54).

Gran parte del cine latinoamericano contemporáneo refleja este fenómeno a través de personajes cuyos conflictos dramáticos están fuertemente condicionados por esta cultura del miedo. En Brasil, el cine de Kleber Mendonça Filho, desde *O som ao redor* (2012) hasta *Aquarius* (2016), retrata con precisión la cultura y la arquitectura del miedo en el caso concreto de Recife, pero el fenómeno sucede de forma similar en otras grandes ciudades de Brasil, como Río de Janeiro o São Paulo – Gabriel Mascaro también dio buena cuenta de ello a través de los testimonios de los habitantes de los áticos de estas tres ciudades en *Um lugar ao sol* (2009).

En el año 2012, cuando Mendonça Filho realiza su primer largometraje, Recife se encuentra en pleno desarrollo urbanístico y la arquitectura tradicional de casas bajas está siendo arrasada para dejar paso a las nuevas torres de viviendas.

A propósito de un análisis de *O som ao redor*, Leslie Marsh (2015, p. 140) señalaba que en las últimas décadas, entre 30 y 40 millones de personas procedentes de la base de la pirámide social, se han erigido en una nueva clase media que conforma lo que los políticos y periodistas denominan con orgullo “el nuevo Brasil”, de modo que

a society that was once a pyramid with a significant base of people living in poverty can now be described as something more akin to a trapezoid perched on a corner. This reconfiguration demands finding new ways of coexisting.

Son estas tensiones entre las nuevas clases sociales que se ven de pronto obligadas a convivir en espacios comunes, las que *O som ao redor* retrata de forma ejemplar.



Figuras 1 y 2: Fotogramas de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, 2012.

El barrio en que se sitúa la película pertenece casi íntegramente a un viejo coronel hacendado, propietario de fincas en el norte del país; los créditos del film, a modo de prólogo, muestran fotografías de este pasado colonial de esclavos y señores – paradoja que se repite en muchas ciudades latinoamericanas, donde vecindarios modernizados y tecnológicos siguen liderados por sociedades

patriarcales (Figuras 1 y 2). Así, como afirma Bruno Saphira (2013, p. 3), “Os centros urbanos do nordeste do Brasil se mostram como um espaço em que as relações de poder presentes no campo se recompõem e se acomodam num outro tempo e num outro ambiente.”.

Las tramas cruzadas que tejen *O som ao redor* a modo de un mosaico con algunos puntos en común, se construyen sobre las tensiones entre las clases altas, bajas y medias que conviven en un mismo barrio.

Esta arquitectura de nueva construcción es la arquitectura disuasoria propia de entornos de inquietud social, aquella conformada por una serie de elementos imprescindibles en cualquier nuevo proyecto de vivienda que se lleve a cabo hoy en una ciudad como Recife: accesos carcelarios con largos pasillos de entrada, viviendas protegidas con rejas y barrotes, cámaras de seguridad, vigilantes 24 horas... arquitectura del miedo y *lock living* (Figura 3).



Figura 3 : Fotograma de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, 2012.

El fallo en los sistemas de vigilancia de esta comunidad de vecinos en la que conviven los propietarios con su personal de servicio, será el desencadenante de una serie de subtramas en torno al miedo que el director pone en escena a través de varias innovaciones formales entre las que destaca un uso magnificado del sonido.

Ante la falta de seguridad, los propios vecinos empiezan a ejercer de policías. “Cada camarada se convierte en un vigilante”, como predijese Bentham a propósito del panóptico. Cuando no podemos ver (porque las cámaras no funcionan, porque los guardas están ausentes), el sonido es el único sistema de alerta; ese sonido alrededor, no siempre identificable; *un afuera* (un otro) que en la película se relaciona también con prejuicios de clase.



Figura 4: Fotograma de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, 2012.

El espectador, como los personajes, se mantiene expectante a la espera de que ocurra algo en un film hecho más de pequeños eventos cotidianos que de grandes desarrollos argumentales (Figura 4). Sin embargo, todos estos sucesos sin importancia

aparente irán superponiéndose hasta confluir en un desenlace brutal e inesperado.

Marsh (2015, p. 141) señala una parte “visible” y otra “invisible” en el film: “*a quasi-ethnographic representation of the quotidian existence of people living on a block in Recife of which Seu Francisco [el coronel] is the remaining oligarch*”, frente a una segunda narrativa que solo surge al final de la película y que vincula el desenlace con un suceso ocurrido entre los personajes muchos años atrás por un problema de tierras.

El hecho, por tanto, de que el paisaje urbano de la ciudad se transforme en un novedoso y pujante *skyline*, no hace sino sepultar en sus cimientos una serie de realidades históricas que de un momento a otro emergerán a la superficie.

El desarraigo y la pérdida de identidad por la falta de referencias y su sustitución por nuevos y opresivos escenarios urbanos, flota sobre todos los personajes de la película. Mendonça Filho apela a la melancolía por el pasado del lugar en varias escenas nostálgicas, como el recuerdo de la calle tal como era hace treinta años; algunas marcas de la infancia olvidadas en una casa a punto de ser demolida; o la visita a la gran finca familiar – presentada en el prólogo del film como una próspera hacienda, y ahora en solitaria decadencia..

Sucede, además, que los paisajes urbanos contemporáneos se vuelven idénticos entre unas ciudades y otras. Son paisajes que pertenecen más a un tiempo que a un espacio, pues su arquitectura vernácula y tradicional desaparece en la globalización y en los modelos de *renovación urbana* exportados desde Asia y Estados Unidos: arquitecturas verticales de vidrio y acero, símbolos de riqueza y poder que crecen hacia arriba cuando ya han copado todo el espacio del suelo. Espacios *urbanalizados*, como los

denomina Muñoz (2008, p. 21): “Ciudades distintas – con historia y cultura diversas, de población y extensión nada comparables-, experimentan transformaciones muy similares que acaban produciendo un tipo de paisaje estandarizado y común.”.



Figura 5: Fotograma de *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, 2012.

A propósito de *Terrorizers* (Kong bu fen zi), de Edward Yang (1986), Fredric Jameson (1995, p145) describía el paisaje de Taipei no como el de una ciudad moderna, a pesar de su apariencia pujante, sino como un tipo de

urbanización propia del capitalismo tardío en general [...], de una proliferación ahora clásica de la fabricación urbana que puede encontrarse por todas partes tanto en el Primero como en el Tercer Mundo.

Es lógico que estos paisajes urbanos *fabricados* tengan efectos sobre el estado emocional de sus habitantes, rodeados de colmenas grises que los dividen y encierran en cajas independientes. ¿Cómo vivir en una ciudad sin referencias? “*What are*

the personal and psychosocial costs of this marked urban development?”, se pregunta Marsh (2015, p. 151).

Pese a transcurrir en Recife, el escenario de *O som ao redor* es el de tantas ciudades en transición. El crítico Roger Koza describe la ciudad que filma Mendonça Filho como “una red simbólica sin límites precisos, en el que las calles y los edificios [...] pueden establecer una situación social y un momento en la historia de un país” (KOZA, 2014, n.p.). Recife podría ser cualquier ciudad del Brasil contemporáneo. “O som ao redor é o Brasil acontecendo” (DIAS, 2013, n.p.).

Cuatro años después de *O som ao redor*, Mendonça Filho realiza *Doña Clara (Aquarius)* (2016); ambos filmes pueden interpretarse como una misma película abordada desde distintos puntos de vista.

El film arranca con un prólogo que, como en la anterior, muestra fotografías del pasado de Boa Viagem a finales de los años 60, ya con los primeros rascacielos en primera línea de playa, pero donde el batallón de archivadores humanos, según una expresión de Wolf Von Eckardt, era todavía inimaginable en este lugar paradisíaco. La música melancólica de Taiguara entona el fin de una época:

Hoje

Trago em meu corpo as marcas do meu tempo

Meu desespero, a vida num momento

A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo (TAIGUARA, 1969)

A diferencia de *O som ao redor*, película coral donde varias subtramas se conectaban a veces unas con otras, aquí toda la

acción gira en torno a un solo personaje, Doña Clara, interpretada por la legendaria Sonia Braga.

Tras las imágenes fijas del prólogo, el film nos sitúa en los años ochenta, con Clara a sus treinta y pocos años, casada, con sus hijos pequeños, en una época hermosa de efervescencia cultural y musical en Brasil; junto a su familia y amigos se siente feliz porque ha superado un cáncer de mama. En el apartamento se celebra el cumpleaños de la Tía Lucía, su precedente directo, mujer fuerte, trabajadora y luchadora de la que se nos relatan los méritos de su juventud. La acción transcurre en uno de los apartamentos del edificio Aquarius, una casa pintada de rosa con tres o cuatro alturas, justo frente a la playa de Boa Viagem.

Mendonça Filho explica en una entrevista cómo los nombres de los edificios del paseo marítimo de Recife

revelan claramente los cambios de la ciudad. Los edificios clásicos tenían nombres relacionados con el mar – Jangada (balsa); Samburá (nasa); Oceania...-. En los años 70 esa tendencia empieza a cambiar y los edificios empiezan a adoptar nombres de la alta cultura, nombres franceses como Place Vendôme, Chateaubriand... eso evolucionó hacia un aspecto más *Miami* de Boa Viagem, como Beach Club, o como el Atlantic Plaza Beach de la película (CAVANI, 2016, n.p.; Traducción propia)

En la segunda parte del film, que como *O som ao redor* está dividido en episodios, nos encontramos en la época actual; Clara tiene 65 años y es la última inquilina del Aquarius, rodeado completamente por las torres de apartamentos que han proliferado como una “plaga arquitectónica”, en palabras del cineasta.

En esta segunda parte entra en escena la poderosa constructora Bonfim, que representa la dinámica de lazos familiares que rige el funcionamiento de las empresas en Brasil; algo “*bem pernambucano, bem brasileiro*”, dice Clara. La constructora tratará de negociar la compra de su apartamento, pero Clara se negará

rotundamente a vender. Es viuda, vive sola, y lleva en su cuerpo la cicatriz del pecho que le extirparon (*Trago em meu corpo as marcas do meu tempo...*); la metástasis del cáncer puede entenderse como metáfora de la situación urbana que ha vivido la ciudad, y Clara luchará contra este nuevo cáncer para salvar su casa, su historia y su memoria.

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

A medida que avanza la película, los apoyos de Clara disminuyen en la misma proporción en que aumentan las hostilidades de la constructora, que habiéndose adueñado del resto del edificio, ocupa los apartamentos vacíos para realizar fiestas orgiásticas o reuniones de la iglesia pentecostal.

Pero Clara no va a permitir que le pasen por encima, y su fortaleza y resistencia, especialmente cuando acusa a los señores de Bonfim de falta de humanidad, es el mensaje que la película lanza de forma meridiana para denunciar e impedir que se siga arrasando la memoria de la ciudad y de los ciudadanos de forma indiscriminada.

La colonia de termitas que la constructora deja encima del apartamento de Doña Clara para que pudran poco a poco su hogar en el colmo de la crueldad y la falta de escrúpulos, simboliza también la infección del sistema desde sus entrañas, así como la forma voraz e ininterrumpida con la que ha ido poco a poco arrasando cada casa de Recife.

Otra de las cuestiones que pone en escena la película es la

subdivisión del espacio urbano en guetos mediante muros físicos o simbólicos. En una escena paseando por la playa junto a su sobrino y su novia carioca, Doña Clara explica cómo un pequeño caño de agua sobre la arena marca la separación entre la favela – la Avenida Teimosa – y el barrio de Pina, frente a Boa Viagem – entre la zona de los ricos y la zona de los pobres, y como esto mismo sucede también en Río de Janeiro con la frontera imaginaria que separa Leme y Copacabana. El chorro de agua de una cloaca como línea divisoria de la clase social.

La siguiente escena transcurre precisamente en una casa situada justo en esa linde, en la frontera de las dos ciudades, el Recife rico y el Recife pobre. El contraste es absoluto, las torres se han levantado inmediatamente al lado de una de las zonas más degradadas de la ciudad. Un suceso semejante invita a pensar la naturaleza casi espontánea de este tipo de edificios que emergen de pronto en el paisaje sin armonía. No solo la favela se puede levantar de improviso, sin orden ni criterio; el escenario, en ambos casos, presenta la misma falta de cohesión y la misma condición invasora. La función primordial de la arquitectura desaparece; los edificios se convierten en objetos de consumo sujetos a las fluctuaciones del mercado, basadas en la oferta y la demanda; el ciudadano deja de ser considerado como habitante para ser tratado como consumidor.

En Argentina, la *arquitectura del miedo* encuentra su paradigma en el fenómeno de los *countries*, urbanizaciones de alta seguridad construidas a varios kilómetros de los centros urbanos que empiezan a surgir en la década de los 70 en forma de clubes sociales y deportivos de alto standing – *country clubs*-, pero que en los años 90 proliferan hasta convertirse en auténticos pueblos y ciudades privadas y fortificadas. Una “arquitectura de burbujas”,

dice Germán Valenzuela Buccolini (2004, n.p.), que “amenaza la esencia de la vida urbana, política y social”). “Arquitectura de mercado”, la denomina Marlo Hampf (2004, n.p.), “convertida en producto de consumo de masas”.

En *Una semana solos*, la cineasta Celina Murga recrea con un registro a medio camino entre el documental y la ficción, el microcosmos en el que vive un grupo de niños y jóvenes de la alta burguesía porteña y la observación de sus horas muertas cuando sus padres se van de vacaciones y los dejan al cuidado de una canguro.

Es un dato significativo que los protagonistas del film residan en la vida real en este mismo *country*. Por tanto, y como explica la cineasta, hay una puesta en escena casi invisible que se limita a dos o tres pautas antes del rodaje de cada secuencia, pero se trata, en última instancia, de personajes reales en un escenario real, su escenario cotidiano.

La trama mínima observa sin intervenir apenas, cómo los chavales pasan el tiempo en el *country* cuando, sin adultos y sin normas, tienen libertad absoluta para ejercer su libre albedrío y entrar en las casas ajenas a fisgonear, a robar o a destruir el mobiliario por mera diversión. A diferencia de lo que sucedía en un film como *Funny Games*, de Michael Haneke (1997), donde la violencia injustificada parecía inherente al ser humano, aquí la violencia aparece propiciada por un entorno represivo.

El film se inspira en el ensayo de la socióloga Maristella Svampa *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*.

Una de las cuestiones que plantea este modelo de socialización –sostiene la autora– “se refiere a las dificultades que surgen a la hora de regular la explosión de 'autonomía' de una importante población infantil y adolescente, sobreprotegida por un cuadro de seguridad (...) donde el 'exceso de libertad' encuentra allí sus derivas recurrentes a través del desarrollo de conductas delictivas¹. (SVAMPA, 2009, [s.p.])

Como apuntábamos a propósito del espacio urbano en *O som ao redor*, el entorno en el que habitan los individuos condiciona sus conductas y emociones. Se plantean entonces, cuestiones de índole filosófico acerca de la naturaleza buena o mala del ser humano y los factores que eventualmente pueden llevar a corromperlo; el debate excede, evidentemente, el ámbito de este artículo, pero de aquí podríamos extraer la hipótesis de que los protagonistas de esta película serían presumiblemente buenos, pero se corrompen ante un exceso de libertad, en un entorno de riqueza y abundancia en el que no se han fomentado valores como la solidaridad o el respeto al prójimo, donde han crecido sin necesidades de ningún tipo en el marco límpido y verde de una urbanización sin peligros ni amenazas.

Como en *O som ao redor*, cuando la policía pide explicaciones por los destrozos ocasionados en la casa, los chavales no dudarán en criminalizar al recién llegado hermano de la niñera, un joven de clase social inferior, el *otro*, el diferente, el extraño, que además encontró no pocos problemas para pasar el control policial de entrada al *country*.

Este tipo de urbanismo, advierte Ellin (1997, p. 49), “*feeds an us-against-them mentality and a tendency to defend one's borders*”.

Estilísticamente, la cámara entomóloga de Celina Murga filma a sus personajes a través de marcos y ventanas, reflejos y cristales que hacen pensar en una pecera, un hábitat viciado y constreñido,

[1] Declaraciones de Maristella Svampa recogidas en el artículo de Gabriela Saidón *¡Pobres niños ricos!*, 2009.

definido por unos límites precisos y, en cierta manera, sin escapatoria (Figuras 6, 7 e 8). Diego Trerotola & Mariano Kairuz describen con acierto cómo el *country* se convierte en una “prisión aceptada: nadie siquiera intenta huir de ahí.” (TREROTOLA; KAIRUZ, 2009, p. 95).



Figuras 6, 7 y 8: Fotogramas de *Uma semana solos*, de Celina Murga, 2009.

A diferencia de *O som ao redor*, donde el encuadre situaba a los personajes detrás de verjas y barrotes, el encierro en esta película es un encierro alegórico en un entorno de aparente tranquilidad y seguridad en el que los vecinos dejan incluso las puertas y ventanas abiertas.

Estas comunidades fortificadas son el ejemplo más claro de la arquitectura del miedo: construcciones disuasorias e infranqueables que nos retrotraen a las ciudades amuralladas del medievo.

Entre los cambios que se producen en el paisaje urbano en un contexto de miedo, Ellin (1997) apunta tres fenómenos concretos: la retribalización (*retribalization*), la nostalgia (*nostalgia*) y el escapismo (*escapism*). La *retribalización* se refiere a la segregación por barrios en función de la raza, el poder adquisitivo o la edad (comunidades de familias jóvenes, comunidades de jubilados, urbanizaciones de élite...). La *nostalgia* se manifiesta en la búsqueda de raíces y la recuperación de tradiciones, y en el regreso al campo y a la naturaleza, generando arquitecturas que imitan las construcciones del pasado. El *escapismo*, por último, supone la huida hacia los márgenes de la ciudad y hacia las llamadas *edge cities*² (ELLIN, 1997, p. 44). Escapismo fomentado por el aumento del precio de la vivienda en el centro a causa de la especulación inmobiliaria y de la privatización del espacio público, reduciendo en gran medida el “derecho a la ciudad” del que hablaba Henri Lefebvre (1976), de forma que el centro urbano es, cada vez más, un espacio de ocio y trabajo que desplaza el habitar hacia fuera.

Los *countries* ejemplifican el escapismo y la retribalización que menciona Ellin como características principales de una cultura del miedo. Una huida del centro hacia zonas supuestamente más seguras, y una segregación comunitaria en función de la clase social. Todo rodeado de un espacio verde y podado donde

[2] El término *edge cities* fue acuñado por Joel Garreau para englobar a la totalidad de los viejos suburbios de Norteamérica, mitad residenciales, mitad sedes del sector terciario que las corporaciones aprovecharon debido al bajo precio del suelo y a las buenas comunicaciones con los centros urbanos. Son zonas de muy baja densidad, que actualmente ocupan dos terceras partes del espacio de oficinas de Estados Unidos. (N. del E. en SOJA, 2008, p. 225).

cámaras de seguridad, vigilantes y patrullas configuran el paisaje de los nuevos vecindarios. Para urbanistas como Jordi Borja, el fenómeno de los *countries* es un “urbanicidio”, y criminales son “los que los hacen, los que los permiten, los que los diseñan y los que viven allí” (BORJA apud PEREGIL, 2014, n.p.).

También *Historia del miedo*, de Benjamin Naishtat (2014), habla de esa desconfianza hacia el extraño al que se criminaliza por su pertenencia a una clase inferior. El contexto en el que se desencadena este miedo es, de nuevo, el de un barrio privado.

El film arranca con una vista aérea de varios *countries* a las afueras de Buenos Aires. El planteamiento urbanístico que vemos desde arriba responde a un modelo de parcela chalet-piscina que se reproduce sobre el paisaje centenares de veces. Un urbanismo celular, como la favela, metastásico y cancerígeno.

Desde el aire un helicóptero ordena la evacuación de una de las fincas. Es solo una de las muchas situaciones que el film presenta sin llegar a resolver, pues conforman, simplemente, contextos para una historia del miedo; esta primera secuencia de apertura muestra una alarma en la urbanización, pero desconocemos el origen o lo que ocurrirá después. Naishtat no construye un relato, sino una película de “climas perturbadores; atmósferas ominosas”, en palabras de Diego Batlle (BATLLE, 2014, n.p.), un mosaico del miedo sin causas ni consecuencias (sin historia). La historia de ese miedo es la que debe construir el espectador a partir del telón de fondo de la película: una Argentina socialmente segregada donde las familias viven en comunidades cerradas, susceptibles a los mensajes de alarma que lanzan los medios de comunicación.

Sucesos insignificantes, como un apagón o un insulto, pueden desencadenar el pánico de repente, y las reacciones de los personajes parecerán perfectamente justificadas, porque el

miedo al otro lleva tiempo afianzado en el subconsciente colectivo. Como Mendonça Filho, Naishtat recrea ese miedo a través de los ruidos y los ambientes, desarrollando un trabajo importante del fuera campo; situaciones aludidas, sospechas, sombras o sonidos sin identificar.

El resultado es una película coral en la que los personajes están unidos por un sentimiento de común, pero donde la angustia que padecen se termina revelando ridícula. Como ejemplo, la escena de la noche de fin de año en la que varios personajes cenan juntos en uno de los chalets. Los niños han salido a jugar al parque (dentro del perímetro del *country*) cuando de pronto se produce un apagón y se desata el pánico. El vigilante no está en su cabina, los sistemas de seguridad están desactivados, hay humo a lo lejos. Después de algunos minutos de caos, vuelve la luz y cada personaje es *descubierto* en el absurdo de su propia pesadilla, como la anciana abrazada a una farola como quien se aferra a un tronco en la corriente de un río, pero que se encuentra en realidad en su hermoso y apacible jardín.

El cine latinoamericano del nuevo milenio está denunciando un fenómeno social que afecta a un gran número de ciudades. La arquitectura y la cultura del miedo, apuntadas por urbanistas como Mike Davis o Nan Ellin, encuentran su reflejo en la ciudad del cine –en la ciudad cinematográfica, como la denominan David B. Clarke (1997) o Maria Helena Braga & Vaz Da Costa (2002), y en el espacio urbano cinematográfico, como lo describen Aitken & Zonn (1994).

Durante la presentación de *Doña Clara* en el Festival de Cannes, el equipo de la película llegó a la alfombra roja con pancartas contra el golpe de Estado que terminó con la destitución forzosa de la presidenta Dilma Rousseff; según Carlos Alberto Mattos, “el papel de este film en la escena político-cultural brasileña es también

la culminación de un proceso de repolitización del cine (MATTOS, 2017, p. 6)” que, adormilado desde la decadencia del Cinema Novo, encuentra en la especulación, la terciarización, las privatizaciones o el despilfarro de proyectos como la Copa del Mundo de Río de Janeiro (2014), o los Juegos Olímpicos (2016), motivos para pasar a la acción.

El fenómeno concreto de la arquitectura del miedo, que sin duda tiene relación con la especulación urbanística, aparece en estas películas para recordar que no podemos combatir el miedo con el miedo, y que las nuevas formas de habitar están provocando terribles efectos en el bienestar psicológico de las personas. La militarización del paisaje transmite a los ciudadanos la sensación de estar expuestos a los peligros de forma permanente. Aumenta su paranoia y el miedo al otro. La libertad de una sociedad civilizada alcanzada después de siglos de hostilidades y violencia, desaparece dejando barrios con arquitecturas propias de la edad media o de ambientes carcelarios.

El modelo urbanístico de las comunidades privadas aísla y divide a los ciudadanos impidiendo la experiencia urbana en el perímetro de una falsa ciudad sin amenazas. *Lock living* (MUÑOZ, 2004), arquitectura de burbujas (BUCCOLINI, 2004), ciudades cautivas (CORTÉS, 2010)... los nuevos paraísos artificiales impregnan las historias del cine latinoamericano contemporáneo.

Referencias:

AITKEN, S.C.; ZONN, L.E. (eds.) **Place, power, situation and spectacle:** a geography of film. Lanham: Rowman & Littlefield, 1994.

BATLLE, D. Crítica de Historia del miedo (Competencia Oficial), de Benjamín Naishtat. **Otros Cines**, Festivales, 2014 (sitio). Disponible en: <https://www.otroscines.com/nota-8300-critica-de-historia-del-miedo-competencia-oficial-de-be> Acceso en: 25 feb. 2019.

BUCCOLINI, Germán Valenzuela. Espacio, temor y contemporaneidad, **sepiensa.net**, 27 Dec., 2004. Disponible en: <http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=464&Itemid=40> https://www.academia.edu/13799667/Espacio_Temor_y_Contemporaneidad?auto=download Acceso en: 25 feb. 2019.

CLARKE, D. B. (ed.). **The cinematic city**. London: Routledge, 1997.

CAVANI, Júlio. Entrevista com o diretor Kleber Mendonça Filho. **Diário de Pernambuco**, el 31 out. 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=r6C2nYIUN3c> Acceso en: sep. 2016.

CORTÉS, José. M. **La ciudad cautiva**. Orden y vigilancia en el espacio urbano. Madrid: Akal, 2010.

BRAGA, Maria Helena; DA COSTA, Vaz. Espaço, tempo e a cidade cinemática. **Espaço e cultura**, UERJ, Rio de Janeiro, n. 13 jan./jun. 2002. pp. 63-75.

DAVIS, M. **City of quartz**. Excavating the future in Los Angeles. London, New York: Verso, 1990.

_____. **Ecology of fear**. Los Angeles and the Imagination of Disaster. New York: Vintage Books, 1998.

DIAS, Elder. “O som ao redor” é o Brasil acontecendo. **Revista Bula**, Filmes. el 2 marzo de 2013. Disponible en: <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/> Acceso en: 12 feb. 2019.

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

FOUCAULT, Michel. **Discipline & punish: The birth of the prison**, New York: Vintage Books, 1995.

HAMPF, M.T., (2004) La ciudad dual: su interpretación en el sur. **Vitruvius**, 47, ano. 4, abr. 2004.

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

KOZA, Roger. La brecha. *Sonidos vecinos/O som ao redor*. **Con Los Ojos Abiertos**, 25 out. 2014. **Abiertos**. Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/sonidos-vecinos-o-som-ao-redor/> Acceso en: 12 feb. 2019.

LEFEBVRE, Henri. **La revolución urbana**. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

PEREGIL, Francisco. (2014) La fiebre argentina de los barrios amurallados. **El País**. Buenos Aires, 20 dic. 2014. Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113092_143703.html Acceso en: 15 marzo 2019.

MARSH, Leslie. Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds. **Studies in Spanish & Latin American cinemas**. n.12, v. 2, June 2015. pp. 139–157.

MATTOS, C.A. El cine redescubre la política en la tierra de *Aquarius*, en **Caimán cuadernos de cine**, marzo 2017, 58 (109), 2017. pp. 6-10.

MUÑOZ, Francesc. Lock living. Paisajes urbanos de la seguridad. **Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona**, Barcelona, 2004. Disponible en: <http://urban.cccb.org/urbanLibrary/htmlDbDocs/A039-B.html> o <https://www.publicspace.org/multimedia/-/post/lock-living-paisajes-urbanos-de-la-seguridad> Acceso en: 12 marzo 2019.

SAPHIRA, Bruno. Ressonâncias do Medo na Urbanidade em “*O Som ao Redor*”. **Espaço urbano e cinema**, Goethe Institut, Salvador de Bahia, 2013.

TAIGUARA. Hoje. 1969. **Letras**, Belo Horizonte. Disponible en: <https://www.letras.mus.br/taiguara/250419/> Acceso en: 16 marzo 2019.

TREROTOLA, D.; KAIROUZ, M. Renovación permanente del nuevo milenio. en PENA, James. (ed). **Historias extraordinarias**. Nuevo cine argentino (1999-2008), Madrid: T&B Editores, 2009.

SAIDÓN, G. ¡Pobres niños ricos! **Ñ, Revista de cultura del diario Clarín**, el 20 de junio de 2009, p. 52-53. Disponible en:

http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2009/06/20/_-01941730.htm Acceso en: 20 marzo 2019.

SOJA, Edward. **Postmetrópolis**: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones. Madrid: Fabricantes de Sueños, 2008.

SVAMPA, Maristella. **Los que ganaron**. La vida en los countries y barrios privados. Buenos Aires: Biblos, 2008.