

LAS EXPERIENCIAS DE LA POBREZA Y LA EXCLUSIÓN EN LOS TRÁNSITOS Y UMBRALES NARRATIVOS DEL CINE: ‘UMBERTO D.’ Y ‘BIUTIFUL’

José Ignacio Vielma Cabruja

Dr. Arquitectura y Estudios Urbanos

Profesor Asistente

Departamento de Arquitectura de la Universidad de Chile

RESUMEN

Reconociendo que la pobreza es una forma importante de exclusión urbana y que está relacionada a percepciones y construcciones culturales, se ensaya un análisis simultáneo de la narración y las representaciones espaciales de dos obras fílmicas distintivas de un *cine de la pobreza*. Allí se presentan las experiencias de sujetos en procesos de inserción o transformación en la precariedad material. En *Umberto D.* (Vitorio de Sica, 1952) y *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) se identifican hechos narrativos y espaciales que pueden describirse como *tránsitos y umbrales*, donde respectivamente, los sujetos se preparan y se transforman en su experiencia en relación con la privación material de ellos u otros. Estos momentos narrativos son representaciones espaciales que involucran a las ciudades que localizan cada filme –Roma en 1952 y Barcelona en 2010–, mostrándose también cómo las sociedades urbanas participan en esos devenires alrededor de la pobreza. A partir de su análisis descriptivo se construye una interpretación donde el valor del otro es clave para la comprensión y la resolución de la transformación del sujeto en la pobreza, como se evidencia al quedar la resolución abierta en el primer filme, y positivamente resuelta en el segundo.

Palabras clave: *pobreza, cine-ciudad, Biutiful, Umberto D., experiencia urbana*

ABSTRACT

Knowing poverty as an important form of urban exclusion and that is related to cultural perceptions and constructions, is attempted a simultaneous analysis of narrative and spatial representations of two distinctive film works of what is called cinema of poverty. Both present the experiences of subjects in processes of insertion or transformation in material precariousness. In Umberto D. (Vitorio de Sica, 1952) and Biutiful (Alejandro González Iñárritu, 2010) narrative and spatial facts that can be described as transits and thresholds are identified. There, respectively, the subjects are prepared and transformed in their experience in relation to material scarcity of them or others. These narrative moments are spatial representations involving the cities that host the films - Rome in 1952 and Barcelona in 2010 -, showing how the urban societies participate in those developments around poverty. Using a descriptive analysis, an interpretation is constructed where the value of the other is key to the resolution of the transformation of the subject in poverty, as evidenced by the resolution being left open in the first film, and positively resolved in the latter.

Keywords: *poverty, cinema-city, Biutiful, Umberto D., urban experience*

INTRODUCCIÓN

El cine suele describirse como una propuesta estética capaz de reproducir la experiencia espacial y temporal del sujeto. En relación con la arquitectura y el urbanismo, el cine representa con gran eficacia la experiencia urbana, la vivencia directa de la ciudad. La ciudad terminó apoderándose del hecho fílmico no sólo como escenario, sino como disciplina que la crítica o la propone. Así, Sutcliffe (1993) califica directamente al cine como la forma más importante de ver la ciudad, destacando que pone al alcance del gran público la complejidad y efervescencia metropolitana, la transformación de la ciudad y de sus sociedades, o la vida en las calles con su violencia o su plenitud. De este modo, el cine ha indagado con frecuencia la relación entre los modos de producción, el espacio y la cultura material resultantes, las sociedades que habitan allí y las tensiones que se expresan.

Entre las distintas expresiones fílmicas de lo urbano, puede identificarse una tan amplia, que incluso no tiene un nombre único que la describa como género. Puede denominarse como un ***cine de la pobreza***, dominado por los relatos de la precariedad material en la ciudad. Reúne un amplio repertorio de obras que exploran la relación desfavorable entre los modos de producción, la organización social y el devenir del sujeto.

I. EXPERIENCIA DE LA POBREZA. TRÁNSITOS Y UMBRALES DE LOS ANTIHÉROES

Para Amartya Sen (1992) la pobreza puede comprenderse como la privación absoluta. Ocurre cuando el sujeto no puede acceder a lo mínimo necesario para mantener su vida, pero también des-

cribe las condiciones desfavorables de inserción del sujeto en su sociedad específica, una privación relativa comprendida en relación a su entorno. Aunque la pobreza puede y debe ser objetivada, no puede separarse de la experiencia personal y de su contextualización en culturas específicas. Si se comprende a la pobreza como la “privación relativa” de recursos, deben considerarse no sólo las condiciones objetivas de privación, sino también los sentimientos de privación en la población según sus condiciones y costumbres culturales. De este modo, la pobreza como una forma principalísima de exclusión implica no solo la ausencia o no de recursos, sino también la imposibilidad de insertarse socialmente para alcanzar el desarrollo humano, y las condiciones de zozobra y angustia que esto acarrea (Bauman, 1998).

La pobreza urbana se expresa en un espacio de exclusión donde, como describen Ramírez y Ziccardi (2008): “se concentran todo tipo de riesgos, donde la vida comunitaria se halla en franco deterioro y donde están dadas todas las condiciones para un debilitamiento de la cohesión social y para un incremento de las formas de violencia e inseguridad” Allí, la ciudad deje de ser un territorio cohesionador, el ciudadano en desventaja social deja de tener acceso a los bienes, los lugares, los beneficios o los servicios que se considerarían básicos. En pobreza entra en discusión la condición misma de libertad.

Desde las ciencias sociales, la pobreza con frecuencia también es tratada como una experiencia, como un conjunto de “historias de vida.” Dentro de esas experiencias, es frecuente la descripción

del **tránsito** hacia la pobreza, las historias de quienes “caen en la pobreza”, o las historias exitosas de quienes “salen de la pobreza”. En cualquier caso, suele reconocerse un **umbral**, un punto de inflexión, donde el sujeto o el grupo familiar comienza o termina su experiencia de pobreza. De hecho, el “umbral de la pobreza” es un concepto que pretende medir cuando un individuo es capaz de suplir sus necesidades nutricionales mínimas más alguna otra necesidad muy básica, según una magnitud o un patrón normativo acordado (Bauman, 1998; España, 2004). Así, estos **tránsitos y umbrales** deben reconocerse como experiencias vitales importantes.

En relación a las nociones de tránsitos y umbrales, el cine al ser una obra narrativa, está caracterizada por su presencia. El tránsito, como viaje o periplo del personaje de la literatura clásica o de la mitología, es una estructura narrativa recurrente, identificado ya por Joseph Campbell (1949), y opera como un patrón que guía las obras. La tesis de Campbell desarrolla que en distintas culturas los mitos heroicos se construyen con patrones estructurales similares. Este patrón puede reconocerse también como estructura narrativa del cine épico o de personajes heroicos, que incluso es estudiada por los realizadores cinematográficos (García, 2001). Según este análisis, dicho viaje, como tránsito, estará marcado por umbrales, que, aunque en la estructura clásica están muy bien determinados, en las narrativas posteriores se desordenan. Campbell, describe esta organización clásica de la narrativa por medio de, implícitamente, tránsitos conducentes como movimientos, y explícitamente, umbrales notables como transformaciones:

“El horizonte familiar de la vida se ha superado, los viejos conceptos, ideales y patrones emocionales dejan de ser útiles, ha llegado el momento de pasar un umbral (36) ... Tras haber atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de ensueño, de formas ambiguas curiosamente fluidas, en el que debe sobrevivir a una sucesión de dificultades. (49)”

El viaje narrativo que se propone analizar en los filmes seleccionados se supone compuesto por **tránsitos y umbrales**. Se reconocen como las transformaciones vitales y los puntos de inflexión que determinan los acontecimientos de la obra, y especialmente, al involucrar la pobreza, el paso del sujeto de una condición de satisfacción material y personal a otra. Es decir, los tránsitos como el paso del filme por un conjunto de situaciones preparatorias, como movimientos previos o circulares, y los umbrales como puntos o espacios donde se reconoce un cambio del sujeto fílmico en relación a ese límite entre satisfacción e insatisfacción material y existencial, o entre precariedad y vuelta a la satisfacción.

Evidentemente, en lugar de esperar la representación de tránsitos de héroes épicos que salvarán a su pueblo o civilización, los personajes de estos filmes serán una suerte de antihéroes cuyas hazañas serán, según los casos a revisar, apenas el no lograr no quitarse la vida o el poder morir sintiendo que su familia tendrá acceso a cierto tiempo de cuidado y subsistencia. El componente dramático de estos tránsitos en la pobreza, o de este cruce de umbrales, es que, como describe Bauman, el pobre será siempre un sujeto fuera de orden, de nuevo, un antihéroe. Estigmatizado por la sociedad, esta tendrá hacia él una mezcla ambivalente de sentimientos de temor y repulsión, junto con misericordia y compasión. Entonces, los tránsitos y los umbrales hacia la pobreza, como experiencias narrativas y fílmicas construyen seres que irremediamente se percibirán como otros, como problemáticos (Bayón, 2015).

II. CINE Y POBREZA

El **cine de la pobreza** que se pretende identificar, en su expresión urbana, es el que de manera explícita ha abordado las relaciones no favorables entre el sujeto, los modos de producción imperante, y la ciudad resultante. Sus temas recurrentes son la precariedad material del personaje y su espacio, criminalidad o exclusión social. Constituye una temática clásica del cine realista, presente en

distintas escuelas y movimientos, y que ha abierto distintos modos de expresar sus historias y consecuencias. En él se ha dado lugar a la creación de historias y personajes icónicos. Es el caso de buena parte de la producción de Charles Chaplin, y su célebre personaje **Charlot**, entre 1915 y 1936. Un ser ambiguo entre vagabundo y caballero, vestido con ropa enorme y ajena, grandes zapatos sucios, bombín y curioso bastón. No se integraba a ninguna de las formas de vida establecidas en su momento –trabajo, familia, cultos–, y pasaba el día vagando por los callejones y espacios marginales de la gran ciudad buscándose el sustento y teniendo problemas con la autoridad (Cousins, 2005).

Pero el **cine de la pobreza** no se detiene en el realismo romántico de Chaplin y Charlot, como parte de la ya inmensa industria cinematográfica de Hollywood. En un caso muy distinto, Luis Buñuel, influido por las vanguardias artísticas, asumió a la pobreza extrema como tema muy extendido de su trabajo. En **Las Hurdes, tierra sin pan** (1932) [Fig. 1], Buñuel explora de manera documental la existencia de un primitivo y aislado pueblo español, tan pobre que no tenían acceso común al pan. Es una representación extrema, acompañada por un narrador ausente, con escenas dramáticas, incluyendo primitivas edificaciones e interiores muy precarios, personas vestidas con harapos, multitud de pobladores enfermos o con fuertes discapacidades físicas y mentales, o niños muertos por falta de atención médica que no tienen ni como ser sepultados. Esta obra antecede a la clásica **Los Olvidados** (1950) donde Buñuel elabora una ficción alrededor de la pobreza presente en la periferia pobrísima de Ciudad de México, y sigue la historia de dos adolescentes que transitan de un correccional a la vida callejera, donde multiplicarán la violencia y la injusticia en un contexto sórdido y abusivo (Sanchez Vidal, 1994).

En un desarrollo posterior, a partir de la segunda guerra mundial, por los inmensos traumas y devastaciones, el cine se volcó a una visión naturalista de la realidad consecuente, donde la pobreza era un hecho frecuente y profundo. En ese

contexto emerge el lenguaje innovador del **neo-realismo**, que toma la calle como escenario de sus obras y como fuente de su narrativa. Allí, en la calle, la pobreza producida por la devastación es una presencia ineludible. Los planteamientos del neorrealismo llevaban al extremo de querer eliminar toda intencionalidad estética en el hecho cinematográfico, para colocarlo en una relación absoluta con la realidad callejera del “hoy, hoy, hoy” (Cousins, 2005). De este modo, es un cine que toma lo inmediato, en sus expresiones espaciales y temporales objetivas, que se detiene en lo aparentemente banal buscando representar la verdad de la vida (Barrios, 1997).

Más recientemente, han tenido éxito comercial y de crítica obras donde la pobreza urbana extrema es protagonista, tratada como un hecho visual impactante. Un caso es el filme brasileño **Cidade de Deus** (Fernando Meirelles, 2002) [Fig. 2], que narra el devenir por dos décadas de una favela en los márgenes de Río de Janeiro y de los personajes que la habitan. La obra acompaña el tránsito del espacio y las personas por la precariedad, el tráfico de drogas, la violencia extrema y la descomposición social. Mientras el espacio resultante termina en la marginalización y tugurización extrema, en lo complejo e indescifrable, el destino de la mayoría de las personas es morir de manera violenta.

En otro caso, **Slumdog Millionaire** (Danny Boyle, 2008) [Fig. 3], se muestra la pobreza radical de niños que viven en los barrios bajos más precarios de la India, donde el espacio urbano es indistinguible de enormes vertederos de basura. Apelando a amplias tomas áreas y una cámara frenética que sigue a los míseros niños, la historia aborda simultáneamente las contradicciones de una India inserta en la economía global que coexiste con la precariedad local, la corrupción y violencia policial, el extremismo étnico y religioso y la estigmatización social. Jamal, el protagonista, ya de adulto solo puede optar al éxito participando en el concurso franquiciado **Who Wants to be Millionaire?** La película sigue su ascenso hasta el triunfo, gra-

cias a que su extrema experiencia vital en la pobreza le ha dado conocimientos claves para responder las distintas preguntas.

La vital cinematografía de los filmes referidos, la espectacularidad visual y sonora, el uso de la pobreza infantil y juvenil para lograr un mayor dramatismo, y su éxito comercial, han hecho que hayan sido con frecuencia cuestionados éticamente, y calificados críticamente como *poverty-porn*, (Selinger y Outtersen, 2009; Wilson, 2010). Lo anterior se refuerza porque no existe en su narrativa una resolución positiva al tránsito fuera de la pobreza, lo cual termina siendo el resultado de una absurda seguidilla de hechos azarosos, o una épica individual intrascendente para el territorio que los acoge.

III. REVISIÓN DE CASOS

De la amplia posibilidad de casos, se seleccionan dos que reúnen condiciones para hacerlos comparables. Umberto D. (Vitorio de Sica, 1952) y Biutiful (Alejandro González Iñárritu, 2010). En ambos las historias se desarrollan en ciudades icónicas, Roma y Barcelona, que son incesantemente recorridas por sus protagonistas, a tal punto que suele decirse que estas urbes también protagonizan cada filme. Comparten una visión naturalista o realista de la narración, especialmente al mostrar hechos calamitosos de un modo directo, sin excesiva dramatización fílmica, por el modo como se detienen en aspectos cotidianos y banales, y en la capacidad de introducirse en la atribulada interioridad de los personajes, así como en sus espacios.

Los protagonistas de ambos filmes están experimentando un tránsito existencial definitorio, una historia de vida inevitablemente relacionada con la pobreza y el miedo a enfrentarla. El primer filme se centra en un personaje anciano y solitario, Umberto Domenico Ferrari, quien está transitando a la pobreza, lo que para él y sus socialmente equivalentes representa una pérdida de dignidad, y que lo lleva a casi quitarse la vida. En el segundo caso, Uxbal, sufre una pobreza notoria pero no ex-



Figura 1. Las Hurdes



Figura 2. Ciudad de Dios



Figura 3. Slumdog Millionaire

trema, pero él es el punto alrededor del cual gravitan personajes o colectivos muy pobres o en riesgo de serlo: migrantes chinos o subsaharianos sometidos a redes de explotación, sus hijos a punto de ser huérfanos, personas con graves problemas de salud mental. Como conjunto, participarán en el tránsito que conducirá a la muerte del protagonista.

Lo que se quiere revisar entonces, es cómo las propuestas fílmicas describen espacial y visualmente los tránsitos y los umbrales de estos personajes en relación a la pobreza en ellos o su entorno. Como son las construcciones espaciales de la exclusión y de los profundos conflictos vitales que como cine abordan. Las Tablas 1 y 2 presentan respectivamente los análisis descriptivos de cada filme. Se revisan tres categorías para cada uno (columnas): 1) El movimiento vital y existencial de su protagonista, su camino hacia la precariedad y las acciones de resistencia. 2) La expresión espacial o urbana que estos movimientos expresan, como el espacio urbano o arquitectónico se correlacionan con lo anterior. 3) Las opciones o técnicas cinematográficas con que opera la obra en relación a estas expresiones espaciales y vitales.

En las tablas referidas cada filme se subdivide además en distintos movimientos o secuencias, descritos como Tránsitos y Umbrales, según se discutió. En general, los tránsitos mostrarán recorridos durante un estado de la condición del protagonista, su cotidianeidad y las acciones generales. El umbral, en cambio, mostrará momentos o transiciones de cambios abruptos, ya sea de la condición existencial o material, o ambas. Los tránsitos suelen ser más largos y menos dramáticos, y los umbrales de menor duración y más enfáticos, a veces con opciones de filmación especialmente diferenciadas. La estructura reconocida en cada filme por medio del análisis es la siguiente, donde a cada estadio se le asigna un nombre y una síntesis de lo descrito en las tablas 1 y 2.

Tabla 1. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales Umberto D - Vitorio De Sica, 1952. (Ver anexo).

UMBERTO D., VITORIO DE SICA, 1952		
Tránsito 1	Inminencia: aproximación a la pobreza	00:00:35 – 00:09:06
Umbral 1	Premonición: conciencia del descenso social	00:09:06 – 00:09:57
Tránsito 2	Descenso: indignidad del espacio privado	00:09:57 – 00:36:55
Umbral 2	Resiliencia: recomposición y reivindicación	00:36:55 – 00:48:50
Tránsito 3	Sacudida: confrontación por la dignidad privada y pública	00:48:50 – 00:57:50
Umbral 3	Indignidad: imposibilidad de recomposición	00:57:59 – 01:10:20
Tránsito 4	Incertidumbre: camino hacia lo otro	01:10:20 – 01:28:15

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 2. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales Biutiful - Alejandro González Iñárritu, 2010 (Ver anexo).

BIUTIFUL, ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2010		
Tránsito 1	Lugar: trajar urbano y tránsitos entre lugares	00:01:30 – 00:35:43
Umbral 1	Crisis: descomposición y conflicto con el cuerpo y con el otro	00:35:43 – 00:42:25
Tránsito 2	Otra ciudad: tránsitos entre otros lugares	00:44:15 – 01:27:55
Umbral 3	Siniestro: expresión sin sentido de lo otro	01:28:07 – 01:52:35
Tránsito 3	Destino: entrega a las manos del otro	01:52:35 – 02:18:00

Fuente: Elaboración Propia

“Estigmatizado por la sociedad, esta tendrá hacia él [el pobre] una mezcla ambivalente de sentimientos de temor y repulsión, junto con misericordia y compasión.”

1. UMBERTO D., SÍNTESIS DEL ANÁLISIS

Umberto D. es considerada una obra cumbre del neorrealismo italiano. En ella se narran las desventuras de un anciano jubilado con una mísera pensión, que ve precarizada su vida al no poder cubrir sus gastos de vivienda y alimentación, en una Italia que, aunque puede asistir a sus ciudadanos desposeídos, estigmatiza la pobreza. Umberto Doménico Ferrari transitará todo el filme acompañado de su perro Flike, su compañero fiel y más querido, y verá como abruptamente cruza el umbral que separa una vida llevada con dignidad a una vida donde no puede acceder a lo mínimo para subsistir.

Este pasaje de la suficiencia a la precariedad se expresa espacialmente en registros de interés. La película se desarrolla en la Roma de la posguerra, pero no se muestra la ciudad vacía o sombría que existía para la época. Sin embargo, tampoco se muestra la Roma monumental, la del turismo, la antigua o la vaticana, a pesar de que se usan varios lugares memorables en escenas claves. Desde la clave neorrealista se muestra más bien la ciudad de quienes la habitan, luminosa y vital, firme y recuperada, donde Umberto D. se pasea muy integrado a la sociedad que la habita, encontrando amigos y colegas casi en cada esquina. De Sica apela al tránsito urbano como recurso importante en el filme, utilizando con precisión la selección y el modo de registrar el espacio que acompaña al personaje para mostrar una Roma desde la cotidianeidad de quien la habita.

A partir de lo analizado, debe reiterarse que la caída en desgracia del personaje se expresa de manera correspondiente a sus desplazamientos espaciales y respecto al espacio que puede ahora habitar o transitar. Esto tanto en la ciudad como en su espacio privado. Se muestra con mucha fuerza un tema clásico de la expresión de la precariedad en el cine, que es la imposibilidad de quien es pobre de ocupar los espacios urbanos centrales y su inevitable desplazamiento a la periferia. Pero en este caso no porque el protagonista deba desplazarse a vivir allí, sino porque es en la periferia

donde cree que podrá por fin poner fin a su existencia, y porque allí tendrá acceso a resolver los últimos problemas que le aquejan.

El filme se inicia en pleno centro de Roma, donde hombres mayores realizan una manifestación callejera ante la insuficiencia de sus pensiones, y luego de confrontar visualmente la señorialidad del centro de esta ciudad por medio de vistas fragmentarios de sus magníficas edificaciones, se traslada casi inmediatamente a una primera periferia. La película reiterará en estos tránsitos entre centro y periferia con alcance cada vez más alejados: el primer espacio extra muros, la periferia donde se ubica la perrera y por último el espacio de la vía del tren y el enorme parque de las escenas finales. Cada uno de estos tres desplazamientos desde el centro a la periferia coincidirá con el reconocimiento que se hace de tránsitos y umbrales en relación a la precariedad, y por tanto con los intentos del protagonista por mantenerse como habitante de su espacio central habitual, a donde siempre ha pretendido volver, a excepción del final donde parece asumir su extrañamiento definitivo.

El registro es fiel a la ciudad que lo acoge, mostrando coherentemente las relaciones entre tiempo y espacio, planteando localizaciones y trayectos verosímiles. Se registran numerosos monumentos y espacios públicos notorios, como el Panteón o la Piazza del Popolo [Fig. 04, Fig. 05], pero ellos nunca reciben miradas atentas y descriptivas de su forma general, ni buscan un reconocimiento especial. Son más bien parte un fondo general que se completa con gran cantidad de edificios civiles que contribuyen de igual modo con su monumentalidad a construir especialmente la dignidad espacial del centro, del espacio del que Umberto se verá desplazado.

Esta temática del desplazamiento espacial es muy evidente también en la transformación del espacio doméstico. Humberto D. será presionado para pagar por una habitación que renta en un departamento señorial en el barrio de Castro Pretorio. Al verse impedido de pagar, se verá a forzado a desalojarlo, en medio de un proceso de acoso que



Figura 4. Umberto D.

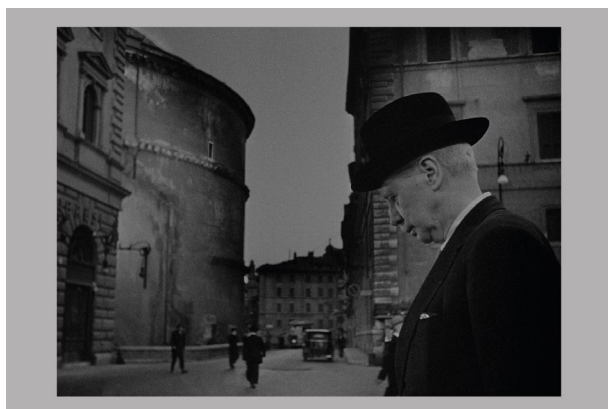


Figura 5. Umberto D.



Figura 6. Umberto D.

incluye la renta de este espacio a parejas ocasionales, una posterior remodelación donde es parcialmente destruido y desprovisto de su carácter acabado y completo, y donde sus enseres son preparados para ser desechados. El filme dramatiza esta relación de Umberto Ferrari con su espacio, primero digno, lleno de muebles y objetos valiosos, y luego destruido y apenas utilizable una última noche antes de partir para siempre [Fig. 06, Fig. 07].

La película muestra de manera general un avance hacia la precariedad, aunque este no es lineal. De hecho, en distintos momentos el personaje no se resiste o resigna, e intenta permanentemente conseguir recursos para cubrir sus necesidades básicas, vendiendo objetos y enseres o intentando solicitar ayuda a conocidos y colegas. Sin embargo, los distintos umbrales donde Humberto se va percatando de lo inevitable de su situación, tienen mucho que ver con la relación con una serie de sujetos otros, quienes, sean amigos o conocidos, simplemente lo ignoran, y si son desconocidos, lo juzgan o incluso se aprovechan de su necesidad. La imposibilidad de poder dejar en buenas manos a su perro Flike antes de decidir quitarse la vida, expresa esa impotencia de encontrar en el otro siquiera una mínima empatía. Esta condición marca persistentemente todos los umbrales del filme.

2. BIUTIFUL

Biutiful narra la historia de Uxbal, que se entera que tiene cáncer de próstata y le quedan apenas semanas de vida. Es hijo de **charnegos** –migrantes del resto de España en Cataluña-, y acomoda su vida como puede dándole asistencia a una mafia que maneja inmigrantes ilegales chinos e intermediando entre ésta y un grupo de subsaharianos que se dedican al comercio informal. Cría en solitario a sus dos hijos de 7 y 11 años, sin poder confiar en su exmujer alcohólica y con trastorno bipolar. Uxbal tiene además la capacidad paranormal de comunicarse con los recientemente fallecidos, y por dinero, da el servicio de transmitir mensajes entre ellos y sus familiares. El filme nos muestra a Uxbal tratando de organizar su vida y de disponer



Figura 7. Umberto D.



Figura 8. Biutiful

los asuntos para poder dejar a sus hijos en las mejores condiciones antes de morir, a la vez que es el centro de un conjunto de hechos y relaciones con los grupos sociales frágiles con los que establece nexos de trabajo y de afecto.

La narración se desarrolla en Barcelona, pero la ciudad que nos muestra es totalmente ajena a la de los circuitos turísticos globalmente promovidos y sus monumentos más conocidos. Biutiful opta por lo describible como la *otra* Barcelona. La de los barrios periféricos llenos de inmigrantes, obreros y jubilados. Personas y lugares si no pobres, al menos excluidos de los circuitos privilegiados de la representación de un supuesto modelo urbano. Los lugares emblemáticos, cuando aparecen, aparecen fragmentados, incompletos o problematizados por circunstancias extremas, lo cual será un recurso muy propio del filme.

El tránsito general que describe el filme no es, como en el caso anterior, de oposición o de confrontación con una pobreza como un hecho nuevo. Su supervivencia por motivos económicos no está en riesgo, aunque sí la de sus hijos si el no estuviera. Uxbal tiene asumida su condición periférica tanto urbana como socialmente. Se mueve en los bajos mundos, entre inmigrantes ilegales, mafiosos, policías corruptos y personajes populares totalmente ajenos al buen gusto institucionalizado

de la *“Barcelona posa’t guapa”*.^[1] Los barrios cotidianos de los desplazamientos de Uxbal son ante todo populares, de grupos medios bajos u obreros. No reflejan necesariamente una condición espacial periférica: el Raval, Santa Coloma de Gromenat, o el sector industrial de Badalona [Fig. 08]. Lo monumental de la ciudad patrimonial o de las reformas urbanas recientes cuando aparece, aparece muy problematizado, y esa problematización coincide también con los umbrales más notorios del filme: la vista lejana, fragmentada y sin interés de la Sagrada Familia desde la sala de quimioterapia donde el protagonista recibe su tratamiento; Paseo de Gracia, Plaza Cataluña, Las Ramblas, El Gótico o la Plaza Real como escenarios la frenética persecución y la violencia atroz contra el otro; o la playa de la Barceloneta ahora como escenario del arribo de los cuerpos sin vida de los inmigrantes fallecidos.

El caso de la escena de la persecución a los migrantes deja bien claro el desinterés del filme por mostrar lo conocido o lo monumental, por no contextualizar la ciudad en sus *lugares comunes*. De este modo, plaza Cataluña se muestra de dos modos extremos, o desde una cámara aérea que nos contextualiza, o desde una cámara muy cerra-



Figura 9. Biutiful

da y muy móvil que no permite captar detalles. Esa misma cámara se hace más rápida aún para registrar la persecución policial en Las Ramblas, que apenas son compresibles como espacio, y quedan registrados como fugaces accidentes, y luego algo más lenta al ingresar al Gótico, donde uno de los migrantes piensa erróneamente que ha logrado escapar [Fig. 09].

En relación con el filme anterior, *Biutiful* también opera con una representación realista de la ciudad donde es filmada. Las locaciones están ensambladas de manera correcta en su relación espacio-temporal, y trasmite de manera verosímil la cotidianeidad de sus personajes en relación a la ciudad. Frecuentan los mismos lugares, realizan los mismos trayectos, y se ubican en un conjunto de espacios que de nuevo reiteran esa ausencia de lo monumental o lo institucional, lo que insiste en el carácter realista del filme.

Así, la ciudad se presenta como escenario de un permanente tránsito, en un trajinar constante de una actividad precaria o precarizante a otra.

Sin embargo, estos tránsitos no son necesariamente hacia la pobreza material, sino que están en marcados en una suerte de limitación vital producida por circunstancias. No hay, como en *Umberto D.* un antes y un después, un espacio digno que precede al periférico. Entonces, los escenarios públicos serán siempre lugares sin brillo, anónimos, precarios y desprovistos de belleza o interés, y la cámara y opciones cinematográficas usadas resaltarán esta condición. Se le da particular importancia a un carácter de barrio anónimo, lleno de comercios locales y vecinales. De este modo, en este mundo particular, no solo están ausentes los grandes espacios mediáticos, sino también las marcas y cadenas globales de consumo [Fig. 10].

El espacio privado se construirá aún más desde esta precariedad y desinterés con que se ve lo público. No se expresa ningún apego por los objetos o los recintos. Estos se observan como desde siempre caracterizados por el deterioro y el desorden. La vivienda de Uxbal y sus hijos se presenta desastrosa e incapaz de acoger adecuadamente

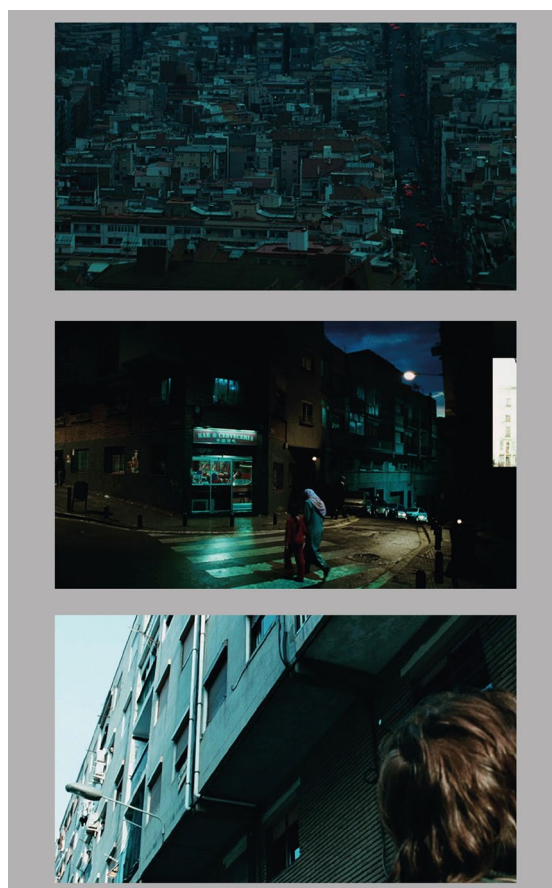


Figura 10. *Biutiful*



Figura 11. *Biutiful*

los actos cotidianos de la comida o el aseo [Fig. 11]. Se insiste en el tema del deterioro material, la humedad y la presencia de enormes mariposas negras –reales o imaginarias– acompañan los momentos más dramáticos del protagonista en su soledad. Otros espacios interiores como la fábrica ilegal, la vivienda de los migrantes, los bares, las iglesias o los clubes nocturnos reiterarán esa condición de realismo sucio^[2] que caracteriza la representación espacial de todo el filme, al ser presentados tal cual como son, dejando expresar hasta la textura de la inmundicia en sus superficies o personajes.

Desde un principio, más incluso que en Umberto D., el destino del protagonista está escrito o es ineludible. Cumple su único tránsito relevante que es dejar a sus hijos en manos de alguien y con algo de recursos. Así, no puede esperarse el final abierto del primer filme, y su representación espacial que nos muestra el afuera periférico como posibilidad. Aquí, la narración termina en un último umbral absolutamente inserto en el espacio interior e íntimo de lo más privado. Y por ello, recurre al recurso de la penumbra extrema, de la oscuridad fílmica casi absoluta para espacializar la muerte del protagonista.

IV. OBSERVACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

Lo analizado evidencia como en las dos obras existe una expresión narrativa clara de la pobreza –como precariedad material– y de hechos que son sus consecuencias o se correlacionan con ella. Los hechos más notables de esta expresión se han podido identificar en estructuras que se ha propuesto identificar como *tránsitos y umbrales*. En los filmes se identifica que especialmente en los *umbrales* la narración fílmica opera con mayor énfasis expresando relaciones particulares de las historias con sus contextos espaciales. Al estar ambas obras muy relacionadas con sus contextos urbanos específicos, siendo filmes propios de dos ciudades icónicas, se identifica que la contextualización espacial de los umbrales y tránsitos aprovechan la oportunidad de problematizar también las

ciudades donde operan.

Según lo anterior, puede reconocerse que tanto el sujeto como su entorno espacial –urbano, pero también privado– se perciben transformados, dislocados y problematizados, siendo posible describirlos como *otros*. Aquí lo *otro*, debe definirse como lo sensiblemente distinto, como la “existencia de un mundo posible” fuera del ámbito de lo conocido (Deleuze y Guattari, 1997). Lo otro se correlaciona también a todo aquello que se aleja de las formas reconocibles y permanentes que se distancia de lo normado en el orden social imperante, por lo que se expresaría como “las huellas de lo no dicho y lo no mostrado” en la cultura, como lo informe, lo inquietante o incluso lo monstruoso (Cortes, 1997).

La pobreza se ha relacionado tradicionalmente con la categoría de lo otro, al comprenderse al sujeto en precariedad como excluido de las relaciones productivas y sociales que construyen la identidad social, como fuera de la normalidad, e incluso como dañino o peligroso. De este modo, el reconocer esta correlación entre la pobreza y el pobre con los discursos culturales de la *otredad* permite mostrar sus dimensiones culturales y experienciales. Tal como se reconoce en los análisis de los filmes, al percibirse “como víctimas o villanos, los pobres tienden a ser contruidos como *otros*” (Bayón, 2015). El interés de los filmes y sus análisis es que se hace evidente como esta otredad encuentra un lugar de adecuación en la construcción espacial que las obras proponen para estas experiencias de la pobreza.

Esto, se puede detectar primero en relación a las dos ciudades representadas. A pesar de ser culturalmente centrales por sus valores históricos, monumentales y estéticos, Barcelona y Roma se presentan en los filmes también como *otras*. Más aún, su otredad es proporcional a la otredad que define a los sujetos que transitan y traspasan los umbrales de la pobreza en cada filme. Es, primero, la otredad angustiada de Umberto D. y sus tránsitos recurrentes a la periferia, a la otra ciudad, amenazado de perder la dignidad y la centralidad

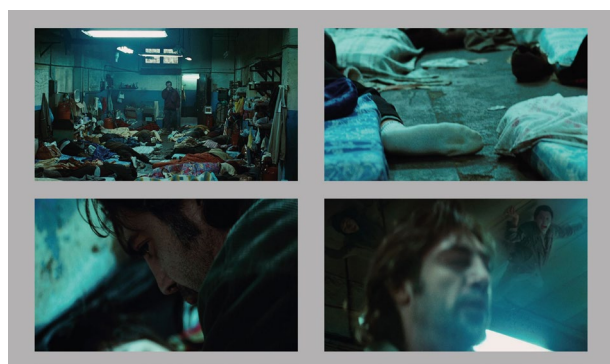


Figura 12. Biutiful



Figura 13. Umberto D.



Figura 14. Biutiful

y ser estigmatizado. Por otra parte, está la otredad compleja de un Uxbal junto a un conjunto de sujetos individuales y colectivos todos marginales, entre los cuales se tejen a la vez redes muy complejas, por momentos de explotación, por otros, de solidaridad.

Las obras referidas expresan de modos muy diferentes el cómo la experiencia de la precariedad se ha representado en el cine a partir de la emergencia del neorrealismo. La pobreza de Umberto D. es primeramente la pobreza individual. Él en ningún momento se presenta como parte de un colectivo ni de una red que le suministra asistencia o cobijo. El escalón inferior, el del vagabundo como *otro* absoluto, debe ser evitado a toda costa. La lucha del personaje es por no hacer evidente ante sus semejantes que se es pobre. En este sentido, su relación con ellos es de leve solicitud, trata de quedarse en el plano de lo comercial y no pasar nunca al de la mendicidad. Umberto D. lucha ferozmente por no llegar a ser *otro*.

En el caso de Biutiful, la pobreza del personaje principal no es inmisericorde ni extrema. Uxbal tiene casa, alimentos, atención médica y trabajo. Sus hijos están siendo educados y cuidados. Uxbal es un marginado, y la pobreza se presenta como un personaje más que asecha a algunos, mientras se ceba con otros. Se distribuye entre los grupos más vulnerables, que también son personajes del filme: los senegaleses, que luchan por juntar lo mínimo para permanecer en ese territorio gris que habitan, los chinos, que fueron obligados a ser inexistentes incluso hasta el momento mismo de su muerte [Fig. 12]. Como desarrolla Azcona (2015), Uxbal no es un personaje único y se compone más bien de una mirada de personas, de colectivos, que determinan sus últimos actos vitales.

En relación entonces a la otredad como línea de discusión, Umberto D. desespera para evitar llegar a ser otro, mientras que en Biutiful, Uxbal asume la *otredad* como parte de su constitución. Se mueve por los márgenes, intermedia entre los otros, toda su relación con lo normado o lo establecido es de oposición o de corrupción. Su propio

cuerpo se ha hecho otro: no controla su sangrado o la micción, usa pañales, siente gran dolor. Estas expresiones de lo **otro** se refleja en cómo se muestran sus ciudades, y en las imágenes espaciales de los tránsitos y los umbrales. Ambos filmes obvian los monumentos institucionalizados o los lugares comunes del turismo. Se centran en lo cotidiano, aunque con diferencias.

En *Umberto D.*, en una construcción propia de su modernidad y su realismo, se construye primero una mirada lateral de la Roma clásica, que ya es **otra** al ser representada de un modo distinto al habitual, como una expresión de una **otra ciudad**, ajena a la monumentalidad. De allí, se construyen movimientos recurrentes hacia una sugerente periferia. Esta idea de que el protagonista será desplazado, será sacado de su ubicación digna y central, se refuerza además en el umbral más dramático del filme, que está localizado en su habitación a medio derrumbar, con sus muebles apiñados listos para ser sacados. El otro momento donde se muestra esto es cuando toma el tranvía hacia la periferia, y parece despedirse de los señoriales edificios de la ciudad, para después trasladarse a la costa [Fig. 13]. Allí, el final de la película puede interpretarse como una asunción de esa inevitable condición periférica que se avecina, como un alejamiento de su antigua vida y lugar, como una asunción calma de la **otredad**.

En *Biutiful*, los espacios registrados son los cotidianos para un diverso conjunto de **otros**, como los reconoce Azcona al referirse a ellos como territorios y personajes fronterizos (2015). De modo general en el filme se disfruta de esa ausencia del centro, se discurre permanentemente por lugares irreconocibles, la Barcelona conocida deja de existir. Estos **otros** como sujetos colectivos, se manifiestan incluso como la bandada de pájaros que atrae su atención cuando transita sobre un puente de aspecto infraestructural que cruza una autopista. En ese umbral, Uxbal se ve incómodo e inestable, coexistiendo con camiones y autos. La cámara giratoria y ágil insiste en una situación que no es propia de la conocida civilidad y calidad de Barce-

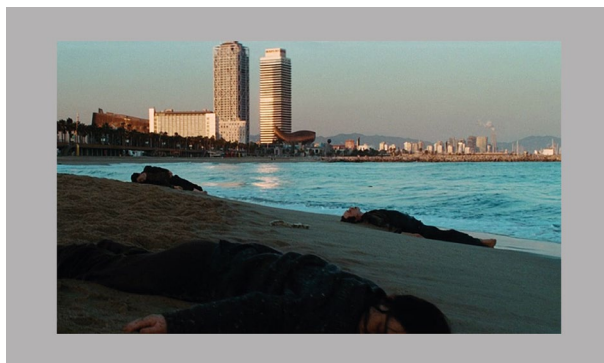


Figura 15. *Biutiful*



Figura 16. *Umberto D.*

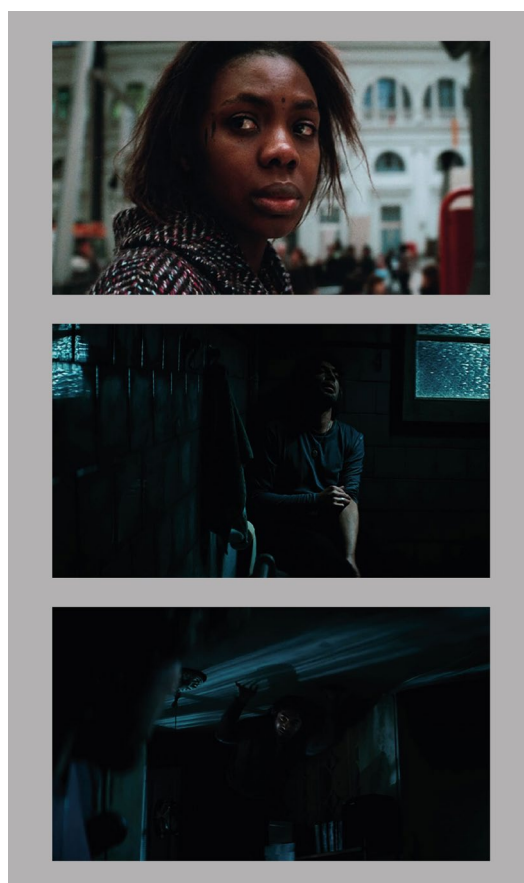


Figura 17. *Biutiful*

lona en sus espacios públicos. Es un sujeto profundamente alterado que cruza un puente, y que, por la experiencia representada, éste se presenta contundentemente como un lugar **otro**, desde el cual se sumergirá en el submundo más oscuro de la ciudad [Fig. 14]. Por otra parte, como se describió antes, la ciudad institucionalizada y de aparente identidad es constantemente criticada en el filme, y de hecho esos momentos más críticos coinciden con los umbrales más dramáticos. Se insiste en la representación de la **otra** ciudad. Esto sucede en la plaza y los paseos desestructurados por la violencia policial, donde se opera tratando de reivindicar a estos sujetos otros por medio de la alteración extrema de los lugares emblemáticos de la imagen urbana modélica. Pero también, en el último umbral reconocido en el filme, cuando los cadáveres de los inmigrantes aparecen en la costa, en una playa y un borde costero que no son más que una escenografía que la ciudad construyó para sí misma en la década de 1990, y que ahora estos cuerpos radicalmente otros han venido a arruinar [Fig. 15]. De este modo, cuando se describe *Biutiful* como una crítica muy contundente al supuesto Modelo Barcelona de gestión urbana, se critica cómo se ha querido vender una ciudad como un objeto de consumo, obviando e instrumentalizando a aquellos otros que viven desplazados para hacer posible su existencia (Fraser, 2012).

En la resolución de ambos filmes son claves las relaciones posibles de los sujetos con los **otros**, o entre **otros**. En *Umberto D.*, sus tránsitos por la ciudad oficial, y sus encuentros con muchos iguales siempre resultan inútiles. Finalmente es mostrado jugueteando fuera de la ciudad en compañía de su perro Flike [Fig. 16]. Por otra parte, *Biutiful*, alimentada por su contemporaneidad, construye una representación mucho más compleja de la otredad, y en esa otredad consigue, paradójicamente, una resolución quizás más feliz, aunque menos inocente. En *Biutiful* no sólo la imagen urbana y los sujetos son claramente expresiones de lo otro urbano, por su relación muy cercana con la inmigración, la pobreza y la exclusión. También temas claves

como la locura, el cuerpo enfermo, las capacidades paranormales, el carácter siniestro de los pájaros o mariposas, o la propia muerte, establecen potentemente este discurso de lo otro. Por ello es de esperar que sea a través del intercambio y las relaciones entre otros que el filme llega a su resolución.

Sucede que en *Biutiful*, Uxbal se coloca completamente en el lugar del otro: del fallecido, del inmigrante con frío, del perseguido, de la madre vulnerable, de sus hijos. Mientras su cuerpo pierde dignidad, el asiste en calma al tránsito final a la máxima alteridad. Igé lo reconforta en esos momentos previos a la muerte, le hace saber que acompañará a sus hijos. Una inmigrante que no es más que una circunstancia de los terribles hechos que Uxbal no pudo controlar. De este modo, ante la muerte como otredad definitiva, tendrá un otro quien vendrá a hacer posible la continuidad de las cosas en la compleja red de la ciudad [Fig. 17]. Como en la ciudad, lo otro se establece como espacio de oportunidad.¶

NOTAS

- [1] Quiere decir, en catalán, “Barcelona, ponte bella”. Es un lema que fue muy utilizado desde la institucionalidad durante todo el proceso de rehabilitación urbana de Barcelona a partir de 1985, tanto para los Juegos Olímpicos de 1992, como después de estos. Con él se expresaba una voluntad de revaloración estética del espacio público y las edificaciones.
- [2] Según lo definió Bill Buford (1983) en relación con la representación en la literatura norteamericana de la década de 1970 de lo más mundano de la sociedad y sus personajes de un modo en exceso directo, desesperado y por momentos salvaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Azcona, M. d. M. (2015). “We all are Uxbal”: Narrative com-

- plexity in the urban borderlands en *Biutiful*. *Journal of film and video*, 67(1).
- Barrios, G. (1997). *Ciudades de película*. Caracas: Eventus.
- Bauman, Z. (1998). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- Bayón, M. C. (2015). La construcción del otro y el discurso de la pobreza. *Narrativas y experiencias desde la periferia de la ciudad de México*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 60(223), 357-376.
- Buford, B. (1983). *Dirty realism*: Editorial. *Granta* (8).
- Campbell, J. (1949). *The hero with a thousand faces*. Nueva York: Pantheon.
- Cortés, J. (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?* (4a ed.). Barcelona: Anagrama.
- España, L. P. (2004). La cultura y las causas de la pobreza en Venezuela. En L. Ugalde (Ed.), *Detrás de la pobreza*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Fraser, B. (2012). *A Biutiful city: Alejandro González Iñárritu's filmic critique of the 'Barcelona Model'*. *Studies in hispanic Cinemas*, 9(1), 19-34.
- García, G. (2001). *El retorno de los brujos*. Letras Libres. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-retorno-los-brujos>
- Marcus, M. (1986). *Italian Film in the light of Neorealism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Ramírez, P., y Ziccardi, A. (2008). Pobreza, desigualdad y exclusión social en la ciudad del siglo XXI. Una introducción. En R. Cordera, A. Ramírez Kuri, y A. Ziccardi (Eds.), *Pobreza, desigualdad y exclusión social en la ciudad del siglo XXI*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Sanchez Vidal, A. (1994). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Selinger, E., y Outtersen, K. (2009). *The ethics of poverty tourism*. Boston University School of Law. Boston.
- Sen, A. (1992). Sobre conceptos y medidas de la pobreza. *Comercio exterior*, 42(4).
- Sutcliffe, A. (1993). La ciudad en el cine. *Historia urbana: revista de historia de las ideas y de las transformaciones urbanas*(2), 7-24.
- Wilson, B. (2010). What is 'Poverty Porn' and are we guilty of indulging in it? *Tresspass magazine*. Tomado de: <http://www.tresspassmag.com/what-is-poverty-porn-and-are-we-guilty-of-indulging-in-it/>

FILMOGRAFÍA REFERIDA

- Acín, R. (productor) y Buñuel, L. (productor y director) (1933). *Las Hurdes. Tierra sin pan*. España: Ramón Acín Productor
- Amato, G. et al. (productores) y De Sica, V. (director). (1952). *Umberto D*. Italia: Rizzoli Film
- Barata Ribeiro, A. y Andrade Ramos, M. (productores) y Mereilles, F. (director) (2002). *Ciudad de Deus*. Brasil: O2 Filmes y Videofilmes.
- Bovaira, F. (productor) y González Iñárritu, A. (director). (2010). *Biutiful*. España: Ikiru Films
- Colson, C. (productor) y Boyle, D. (director) (2008). *Slumdog Millionaire*. Inglaterra: Warner Bros, y Celador Films
- Dancigers, O. et al. (productores) y Buñuel, L. (director) (1950). *Los olvidados*. México: Ultramar Films.

ANEXOS

Tabla 1. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales (1)
 Umberto D - Vitorio De Sica, 1952

TRÁNSITO VITAL/EXISTENCIAL	EXPRESIÓN ESPACIAL/URBANA	EXPRESIÓN FÍLMICA
TRÁNSITO 1: INMINENCIA - 00:00:35 - 00: 09:06		
En este tránsito se introduce el paso de Umberto D. de la suficiencia de recursos a la pobreza. El protagonista inicia participando en una manifestación de pensionados que reclama por la insuficiencia de sus ingresos. Después de esto, intenta vender un querido reloj mientras explica su precaria situación a conocidos. Sin éxito, termina comiendo en un local de beneficencia donde conoce a un vagabundo con el que termina caminando por la ciudad en dirección a la Porta del Popolo y la célebre plaza homónima. Mientras con sus colegas y coetaneos percibe preocupado la inminencia de la pobreza, la relación con el vagabundo se expresa como un signo importante de descenso social.	Estas secuencias se caracterizan por una gran movilidad en la ciudad con la intención de introducir al espectador en el trajinar cotidiano del personaje por conseguir recursos. El tránsito inicia en la Via Quattro di Novembre y sigue por la Via della Pilotta, donde la protesta expresa su contundencia interrumpiendo el tráfico en pleno centro. De allí el protagonista se dirige a la Piazza Santi Apostolli hasta el frente del Palazzo Odescalchi. Posteriormente el tránsito se dirige a una primera periferia de Roma, una calle fuera de las antiguas puertas, para alcanzar el comedor en Via Flamina con Mancini. Se asocia el tránsito hacia la precariedad con un movimiento del centro a la periferia. lo que será recurrente en todo el filme.	En general De Sica utiliza una cámara móvil muy urbana, que sigue a los personajes en su tránsito, recortando sus cuerpos contra las portentosas texturas y detalles de los muros edificados que les sirven de fondo. La cámara en contrapicado dirigida a los rostros contribuye a exaltar una dignidad que se lucha por defender.
UMBRAL 1: PREMONICION - 00:09:06 - 00: 09:57		
Esta secuencia marca el paso del personaje desde la inminencia de la pobreza a la conciencia de la precariedad. No sólo porque debe vender su apreciado reloj, sino porque este es comprado por un vagabundo que vive de pedir limosna. Así, este hecho denota un descenso social notable. Para mayor descripción, el vagabundo insiste en que Umberto D. se aleje de él rápidamente para que no distorsione con su presencia y buen vestir el acto que este realiza para pedir limosna.	Este umbral se concentra con un lugar icónico de Roma, la Piazza y la Porta del Popolo, lo cual se hace evidente sólo en el último plano fílmico cuando Humberto D. se aleja del portal de la iglesia caminando hacia el obelisco que ocupa el centro la plaza.	Se da una narrativa fílmica donde los personajes se detienen o son filmados en movimientos lentos que permiten describir y reconocer con claridad el espacio. Es una secuencia bastante breve y directa en mostrar el malestar.
TRÁNSITO 2: DESCENSO - 00:09:57 - 00: 36:55		
La que se supone que era una existencia apacible de un anciano jubilado, se ve trastocada por la falta de dinero que le impide pagar su arriendo. Esta secuencia inicia con la tensión creciente entre él y la dueña de la casa, la que no le acepta pagos parciales, por lo que insistirá en sus intentos cotidianos de vender enseres y objetos propios para completar el dinero. Umberto D. se percata que la dueña de la casa arrienda las piezas para encuentros entre parejas ocasionales, lo cual es determinante como expresión de la indignidad vital según las costumbres sociales del momento. Progresivamente en la casa, su intimidad y descanso son afectados. Ocurre una correspondencia entre la indignidad vital y la progresiva indignidad del espacio habitado. Todo este tránsito está acompañado por la presencia y el afecto filial de María, la joven empleada doméstica de la casa, quien sirve de intermediaria con la dueña.	Hay un esmero en describir como este espacio doméstico habitado por Umberto D. contribuye adecuadamente a mantener la dignidad del personaje. La habitación se describe como amplia, limpia y luminosa, con ventanas altas a la calle. Está tapizada en papel mural, y contiene muebles y enseres de calidad: cama, escritorio, armarios, fotografías y estampas enmarcadas, arrimos, percheros y sillones. Como lo ha reconocido Marcus (1986), mantener la integridad del espacio privado de la habitación, es para Umberto, mantener la integridad de sí mismo. La pieza y la forma de habitar es acorde al nivel social que busca representar toda la casa, donde hay buenos muebles, arte decorativo, lámparas de estilo, e instrumentos musicales. Con frecuencia se hacen reuniones sociales y performances musicales. Sin embargo, la casa es también el lugar de una fuerte dualización espacial. Los espacios oficiales o representativos de la casa contrastan con la precariedad de la cocina, o con el espacio de María la asistente, que debe dormir en un catre. Es una cocina hecha en obra y con muebles baratos, mal pintada, sucia de grasa y humo y plagada de hormigas. Desde allí se mira un patio lleno de fragmentos edificados y decenas de ventanas sin orden aparente, que miran sobre techos siempre recorridos por gatos.	El director se esmera en el registro de los detalles domésticos y en el cómo el personaje se relaciona con el espacio que ha habitado, y con la única persona con quien mantiene lazos afectivos. La narración fílmica es lenta y descriptiva de detalles, como por ejemplo en la clásica escena neorrealista de María habitando la cocina al amanecer, donde se describen lenta y cuidadosamente cada acción de la empleada, ensimismada y a la vez perceptiva de su espacio (c. 00:34).
UMBRAL 2: RESILENCIA - 00:36:55 - 00:48:50		
Sin solución a su precariedad y sin obtener ayuda, el protagonista se hace hospitalizar por encontrarse enfermo y sin posibilidad de cuidarse o alimentarse. Sin embargo, esta estancia se convertirá en un proceso de recuperación de fuerzas que lo estimularán a luchar con fuerzas por mantener su dignidad y su espacio. Al salir del hospital, Umberto expresará su vitalidad por el modo como se registra su tránsito por la ciudad.	En estas escenas se insiste en mostrar la espacialidad del hospital con largas perspectivas a contrapicado de una enorme nave hospitalaria con un particular trabajo en las partes altas, sus yaserías y sus ventanas. Este espacio se muestra siempre como visto desde los ojos del enfermo. Se insiste en el blanco como tono dominante por medio del espacio y de la vestimenta de los enfermos y el personal. El edificio es el rotundo hospital histórico de San Giacomo degli Incurabili, que operó desde la edad media hasta el 2008. Al salir del hospital, el personaje se refuerza al aparecer confrontado a la fortísima perspectiva de la fachada mientras se despide enérgicamente de su compañero de sala. Luego caminará rápidamente hacia el Passeggiata di Ripetta y subirá con mucha energía unas escaleras que lo llevaran a la vía a un lado del Tiber, en un entorno que como novedad está lleno de sombra y vegetación.	La ubicación de la cámara nos muestra un personaje disminuido y sometido durante su estadía en el hospital. Por la relación de su cuerpo y su mirada con los médicos y religiosas que lo cuidan, siempre queda en una posición de debilidad. Esto contrasta con la dinámica filmación y montaje de la segunda parte de este umbral, donde un Umberto recuperado se expresa ante la cámara con rápidos movimientos.

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 1. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales (2)
Umberto D - Vitorio De Sica, 1952

TRÁNSITO VITAL/EXISTENCIAL	EXPRESIÓN ESPACIAL/URBANA	EXPRESIÓN FÍLMICA
TRÁNSITO 3: SACUDIDA - 00:48:50 - 00:57:50		
Al llegar a su vivienda, una serie encadenada de eventos determinarán el paso definitivo de la suficiencia a la precariedad económica y existencial extremas. Primero se encuentra con que el departamento está en obras, ha sido pintado y se están instalando cortinas. Además su perro Flike se ha perdido, por lo que debe buscarlo en la calle para encontrarlo finalmente en una perrera pública a punto de ser sacrificado. Una violenta discusión en la calle con la dueña de su casa da pie a mostrar como distintos conocidos lo ignoran o son incapaces de empatizar con su necesidad, prefiriendo ignorarlo, empujándolo a situaciones aún más extremas.	Encontrará su habitación a medio desarmar, con el papel mural desgarrado, y varios trabajadores en su interior. Su espacio ha sido invadido y desordenado. Al salir a la ciudad a buscar a su perro, el entorno deja de ser el de los espacios contenidos e icónicos del centro, por lo que será transeúnte de lugares congestionados y periféricos. Al regresar de esta periferia, la confrontación con su casera será en plena calle, en medio de conocidos, como un hecho público lleno de testigos de su repentina indignidad.	El registro fílmico se esmera en la transformación de Umberto entre la efímera fortaleza del que salió del hospital, y uno débil y decepcionado. Su cuerpo se encorva cada vez más, el exceso de movimiento lo hace ver débil, sudoroso y pálido. El montaje es rápido y fragmentado como para hacer evidente este exceso de actividad que acompaña su derrumbe.
UMBRAL 3: INDIGNIDAD - 00:57:50 - 01:10:20		
Este umbral decisivo en el filme se caracteriza en su primera parte por los sucesivos encuentros de Umberto D. con distintos personajes. Primero con un vagabundo que pide limosna a quien presta especial atención, y después con un colega, Batistini, a quien le explica su precariedad económica. No recibe ayuda ni consuelo de su conocido, quien toma su autobús y lo deja con la palabra en la boca. Sin alternativa, Umberto D. se dirigirá a un lugar cercano acompañado de Flike, y extenderá muy avergonzado su mano para pedir dinero, sin lograr atreverse. La escena se detiene para mostrar la enorme lucha que mantiene consigo mismo ante una acción que lo indignifica por completo, y que definitivamente no es capaz de hacer. Negado a la posibilidad, optará por colocar un sombrero en la boca del perro para recoger dinero. En un último encuentro con un antiguo jefe, el Comendador, ya Umberto es incapaz de expresarle su necesidad, por saber no sólo que será inútil, sino que lo degradará aún más como sujeto. Al regresar a casa ya al anochecer la escalera y el rellano están llenos de invitados a una celebración de su casera, que lo ignoran o lo miran con desprecio mientras ingresa a sus recintos. Se insiste en la estigmatización como pobre que recibe de los otros. De allí se dirige a lo que queda de lo que fue su habitación, ya muy desmantelada. Un incontrolable pensamiento suicida se apodera de él, que logra controlar al caer en cuenta de que su perro quedaría solo si él muriera.	La ciudad vuelve ser la del centro, pero sus espacios son mostrados apenas como fragmentos irreconocibles. En la Plaza della Minerva se muestra a Umberto ver al vagabundo que lo lleva a la decisión de desplazarse a la Piazza della Rotonda a pedir limosna. Este movimiento es definitivo en este umbral de arriba a la indigencia, que se da alrededor del Panteón romano. Este se ve primero como fragmentos de su enorme tambor, y después como un sector de su conocido pórtico, que servirá para que Umberto se oculte mientras es su perro quien pide dinero. El tránsito es desde el sector trasero del monumento, donde está el primer mendigo, hasta su expresión más pública, donde Humberto decide pedir limosna. Ya en su casa, se insiste en el tema de la indignidad de su espacio privado, de la invasión y el desarme de su habitación. Las obras han avanzado durante el día, y pronto habrá una radical modificación de su espacio privado. Desde su cama percibe un enorme agujero en un muro de su pieza. Se ha comenzado la demolición de este muro para crear un gran living. A través del agujero se pueden ver sus muebles reunidos sin orden en el espacio vecino. Aquí personaje parece derrumbarse de manera definitiva mientras mantiene la mirada fija en el hoyo. Luego, desde la ventana, ingresan la luz y el sonido del tranvía que pasa frente a casa, y sudoroso se asoma y fija su vista en el pavimento de adoquines, trasmitiéndose perfectamente sus pensamientos suicidas, su deseo de saltar al vacío. La mirada muy enfocada en la textura de ese suelo transmite la idea de la caída y devuelve la narración al personaje que cambiará de opinión.	Estas secuencias son bastante descriptivas con planos cortos y directos a personajes y objetos. Se utilizan los acercamientos y los encuadres por medio de reflejos y marcos para aumentar el dramatismo de este paso definitivo a la indignidad. De Sica enfatiza la importancia de las últimas secuencias con la música incidental y la iluminación dramática. Al mostrarse el muro con el enorme agujero, lo hace por medio de un plano de acercamiento. En la escena del pensamiento suicida, el acercamiento al pavimento de adoquines será aún más dramático, resaltándose su textura, y enfatizándose con la música. Por último, la cámara vuelve a Flike, como si lo mirara su amo, y de aquí la narración cambia.
TRÁNSITO 4: INCERTIDUMBRE - 01:10:20 - 01:28:15		
El último tránsito del filme mostrará a Umberto intentando resolver el único aspecto que lo separa del suicidio, que es dejar a Flike en buenas manos. En tranvía se dirige a un canil informal para saber si pueden acoger a su perro. Decide no dejarlo por no poder garantizar su manutención. Su último intento lo realiza en un parque periférico en Palo Laziele, una localidad cerca de Roma sobre el mediterráneo próximo a una vía de tren, donde fracasa tratando de dejar al perro en manos de una niña. Umberto se acerca a la vía del tren en un paso a nivel, y está a punto de lanzarse a las vías junto a su perro, pero el ladrillo desesperado de Flike en sus brazos se lo impide.	Al salir de su casa toma un tranvía, y desde éste mira por última vez su edificio y se percata de que María lo observa desde la ventana. Pasa el resto de trayecto mirando hacia fuera, hacia los altos de los distintos edificios, en una suerte de rito de despedida del espacio que ha habitado, de una dignísima ciudad. Su primer destino es Vía Leccosa, una calle de apariencia humilde cerca del río Tiber, de edificaciones austeras y forma compleja. Este viaje en tranvía representa un tránsito ya definitivo entre su vida y espacios anteriores, dignos y de cierta nobleza, y la nueva realidad que debe asumir. En el pueblo de la costa, Umberto al no lanzarse al tren, decide no cruzar un último umbral que se anunciaba. Imposibilitado de deshacerse de su vida, parece verse obligado a un permanente transitar y jugueteo con su perro, tal como lo sugiere el ultimo plano del filme donde ambos se alejan correteando y jugando en un largo espacio axial, un largo sendero de paisaje definido por los portentosos árboles del parque.	En la secuencia dentro del tranvía los planos de esta escena intercalan la cámara subjetiva, que ve los cuerpos y cornisas de los edificios del trayecto recortados contra el cielo, y la cámara en picado sobre el rostro de Humberto, quien en este tipo de registro, aparece completamente disminuido. La escena ante el tren está dominada por el aturdimiento del ruido de éste pasando muy cerca del personaje, y los lamentos desesperados de su perro que los salvan de la muerte. Finalmente, aunque domina la incertidumbre por el futuro, el registro final nos muestra un Umberto optimista y alegre que parece sentirse a gusto en este espacio periférico.

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 2. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales (1)
Biutiful - Alejandro González Iñárritu, 2010

TRÁNSITO VITAL/EXISTENCIAL	EXPRESIÓN ESPACIAL/URBANA	EXPRESIÓN FÍLMICA
TRÁNSITO 1: LUGAR - 00:01:30 - 00: 35:43		
La historia inicia con el diálogo entre Uxbal y su hija de 11 años, para luego relatar un encuentro soñado o imaginado en un bosque nevado entre el protagonista y su padre, muerto cuando joven. Luego de esto Uxbal aparece en una consulta médica, ante un inminente diagnóstico de un cáncer de próstata avanzado. A partir de allí se describe la cotidianeidad fragmentada y difícil de Uxbal: sus poderes paranormales, que le permiten comunicarse con los recién fallecidos y dar un servicio a los deudos, su relación de intermediación entre distintos grupos de inmigrantes dedicados a la fabricación de imitaciones y su venta, su cotidianeidad amorosa y la vez tensa con sus hijos, a quienes prepara alimentos y lleva al colegio, y la difícil relación con su exmujer bipolar.	Del consultorio médico sencillo y mínimo la narración se traslada al exterior, la ciudad, y continúa con escenas del metro y de barrios humildes donde residen los personajes o hacen sus actividades. Santa Coloma de Gromenat, el barrio periférico tradicional donde vive con su familia, los sectores industriales de Badalona, donde está el taller ilegal, o El Raval, donde se localiza el colegio de sus niños y las viviendas precarias de los senegaleses. En esta seguidilla espacial, la obra se desarrolla por medio de una filmación oscura de los rituales de movilidad, alimentación o religiosidad de su personaje. La penumbra de la calle se une en un continuo con los espacios mal iluminados de los distintos interiores, haciendo ver qué calle, hogar, bodega, metro o templo, constituyen una espacialidad continua y sin distinción. Desde la calle hacia los interiores, se construye un espacio saturado y asfixiante que localiza al personaje en la premonición de los dramas que se avecinan. Este tránsito opera sobre todo contextualizando el filme en un espacio de una Barcelona que no es la luminosa y alegre de las imágenes del turismo o del supuesto modelo urbano. Es más bien una ciudad de la dificultad humana, de la precariedad y la diversidad dentro de la necesidad. El departamento de Uxbal es una vivienda económica en una calle adecuadamente urbanizada en lo que puede entenderse como un sector de clase media baja de una ciudad central europea. Pero el filme registra su vivienda en terribles condiciones de mantención y acomodo: paredes mal pintadas, pésimo aseo, enseres por todas partes, muebles destartallados. La expresión de los personajes, los alimentos y la tensión presente en la convivencia entre la pareja y con los niños, construyen una imagen de pobreza que va más allá de la precariedad material.	Este tránsito, así como lo dominante en el resto del filme, se registra con una cinematografía descriptiva, de planos mayormente cerrados que se enfocan en los rostros -casi siempre apesadumbrados- y en los detalles de los espacios y los objetos, en general gastados o sucios. En los tránsitos urbanos de los personajes, la cámara se aleja de ellos para describirlos como viajeros, pero sin abrir tanto la toma como para describir en demasía el lugar que transitan.
UMBRAL 1: CRISIS - 00:35:43 - 00:42:25		
Al confirmarse el diagnóstico terminal comienza una intensa crisis que se expresa a la vez en el personaje y en las escenas urbanas. Al día siguiente Uxbal se dirige cabizbajo a encontrarse con el grupo de vendedores informales que maneja en el centro. En este momento habrá un operativo policial donde serán violentamente perseguidos y algunos atrapados. Uxbal es hecho preso al salir en la defensa de uno de ellos, y por su enfermedad se orina encima al ser atrapado, poniendo en evidencia a un cuerpo deteriorado y problemático	Este umbral parte en una escena donde el cuerpo de Uxbal está siendo introducido en un enorme escáner médico. Al llegar a su casa se tiende en la cama, donde se queda absorto mirando un deterioradísimo cielo raso, que entre el material desprendido y manchas amarillentas de una humedad muy extendida, acoge a dos enormes mariposas negras. Todas estas escenas se desarrollan con una luz de la noche temprana, con la oscuridad apoderándose de todos los espacios. Los inmigrantes que venden mercancías de imitación en Paseo de Gracia y Rambla Cataluña, están ocupando un territorio vedado, lugares muy céntricos que conforman la imagen más difundida para el turismo en Barcelona y donde se alojan las grandes tiendas de las mercancías «originales». Desde allí se desata una frenética persecución que transmite una imagen aún más ilegible y fragmentada de estos lugares. Policías y vehículos persiguen a los inmigrantes, que se mueven corriendo y saltando por donde pueden, entre la masa de transeúntes y turistas, en medio de carreras, saltos, atropellos, golpes de porras y caídas estruendosas. Muchos son atrapados de manera violenta, otros van colándose en las callejuelas del Barrio Gótico, mientras espantan turistas. De pronto en Calle Ferrán, Uxbal, que va de regreso, se percata de lo que sucede e interviene, mientras la escena se traslada a la icónica Plaza Real del Gótico, donde termina derrumbado.	Este umbral muestra un cambio muy marcado de una cámara relativamente calma y descriptiva, a una cámara frenética que expresa la imposibilidad característica del acontecimiento urbano, de la persecución. El hecho de que sea el único momento donde tanto cámara como sonido adoptan esta expresión refuerza el carácter clave de estas secuencias.
TRÁNSITO 2: OTRA CIUDAD - 00:44:15 - 01: 27:55		
Este largo tránsito discurre caracterizado por el dolor físico y emocional de un Uxbal que se sabe desahuciado. Aparte de sus ocupaciones cotidianas, trata de reconstruir la relación con su exmujer enferma, para que eventualmente pueda ocuparse de sus niños al momento de su muerte. Finalmente percibe esto inviable, causando un gran desasosiego y motivando la búsqueda de otras soluciones que conforman parte de estas secuencias.	Los tránsitos sucesivos de Uxbal reiterarán los espacios no centrales donde suele movilizarse, mientras intenta volver a sus actividades. Los monumentos y espacios icónicos de la ciudad siguen percibiéndose como fragmentos que reciben la misma atención que la espacialidad periférica del filme. A las calles de El Raval y Santa Coloma, se agregan la tienda de barrio donde compra estufas para mejorar sus condiciones de habitación en la bodega, un bar donde conversa con el policía al que suele sobornar para que no moleste a los senegaleses, el Centro de Internamiento de Extranjeros, un rotundo edificio con enormes muros de hormigón que le dan apariencia de bunker, y el Cementerio de Sants, donde Uxbal asiste a la exhumación del cuerpo de su padre, que será reducido a cenizas, a cambio de dinero por desocupar el suelo para una operación inmobiliaria. En este tránsito destacan las localizaciones del grupo de inmigrantes chinos que Uxbal ayuda a manejar. El taller de confección y copiado de discos donde trabajan esclavizados es un fragmento edificado en un sector industrial deprimido de Badalona, destacando su ubicación con vistas a las tres chimeneas icónicas de la central térmica de Sant Adrià. Su interior es un pequeño espacio atiborrado de máquinas de coser y computadores, donde trabajan apiñadas decenas de personas. El subterráneo del edificio, con aspecto de bodega y apenas una pequeña ventana, es usado como dormitorio improvisado para los veinticinco asiáticos. Duermen sobre harapos y colchones viejos, con la puerta asegurada para que no escapen, y cada mañana son levantados en grupo para tomar un desayuno compuesto solo de pan y té. En este tránsito, Uxbal se alojará con sus niños en el departamento de Maramba, menos desestructurado que el suyo, con papeles murales de colores, muebles brillosos y aspecto bohemio. El filme empieza a prestar más atención a los detalles y objetos de estos ámbitos. Las tumbas, los portales, la lámpara, un dibujo de los niños, las estufas y los harapos del dormitorio colectivo.	El filme empieza a prestar más atención a los detalles y objetos de los distintos espacios. Se hace más descriptivo de cuestiones tan diversas como las tumbas, los portales, muebles, enseres, artefactos sanitarios, lámparas, un dibujo de los niños, las estufas y los harapos del dormitorio colectivo.w

Fuente: Elaboración Propia

Tabla 2. Análisis descriptivo de Tránsitos y Umbrales (2) /Biutiful - Alejandro González Iñárritu, 2010

TRÁNSITO VITAL/EXISTENCIAL	EXPRESIÓN ESPACIAL/URBANA	EXPRESIÓN FÍLMICA
UMBRALES 2: SINIESTRO - 01:28:07 - 01:52:35		
El último umbral del filme comienza cuando una mañana se descubre que todos menos uno de los trabajadores chinos han muerto mientras dormían, asfixiados por la incorrecta combustión de las estufas de butano que compró Uxbal. Entre los fallecidos, está Lily, una inmigrante que lo ayudaba a veces a cuidar a sus hijos, a quien intenta salvar de manera desesperada. Abatido por la culpa y la impotencia, Uxbal abandona el local para dirigirse a su barrio, volviendo después para tratar de pedir perdón a los fallecidos. Sus cuerpos ya no están, y pasa la noche vagando por la ciudad y su vida nocturna. El encuentro con su hermano en un club de desnudistas le reitera su ausencia de familia, su soledad existencial. Al volver a casa de su exmujer ebrio y superado por el dolor, se percata que su hijo está solo ya que su madre ha salido de viaje tan solo con la hija mayor, dejándolo castigado. Este hecho y una fuerte discusión, le reiteran la necesidad de un plan alternativo para dejar a sus niños a buen cuidado. Este hecho se ve reforzado por la presencia de Ige, la esposa del senegalés preso, a quien ha alojado en su casa junto a su hijo de meses, y a quien ve como una madre abnegada y responsable. A la mañana siguiente habrá de enterarse de que los jefes de la mafia echaron los cuerpos al mar y que estos regresaron devueltos por las olas, lo que se convirtió en un escándalo mediático.	El suelo de la bodega está tapizado con los cuerpos de las víctimas y sus fluidos, y la cámara registra desde los detalles, hasta una contundente perspectiva del paisaje resultante, introduciendo al espectador como testigo de la escena con una mirada cercana. Gracias a las facultades paranormales de Uxbal, percibe los espíritus de los fallecidos, que aparecen como cuerpos adheridos al techo del local, que lo miran insistentemente. Este umbral se define sobre todo en una secuencia que es una expresión simbólica muy fuerte del traspaso que está ocurriendo. El momento que camina encima de un puente sobre la autopista C31 (01:33:30), cruzándose con una bandada de pájaros que maniobra en el cielo, atrapando su atención y produciendo una escena de una peculiar y hermosa tensión por la atención de la cámara sobre ese movimiento, desde la mirada de Uxbal. Posteriormente caminará por lugares lúgubres y calles comerciales periféricas pobladas por vagabundos y prostitutas, para terminar la noche en un club nocturno donde la luz, la música, y las transformaciones protésicas de las desnudistas que bailan conformarán una experiencia espacial saturada y perturbadora. Al amanecer, mientras percibe que el cielo raso de su habitación está plagado de mariposas negras, y el teléfono suena insistentemente, un corte fílmico nos traslada a la costa del Mediterráneo, donde los cuerpos de los inmigrantes chinos ocupan inertes la orilla de la playa de la Barceloneta. Para cerrar este umbral, esta toma confronta la realidad trágica de lo sucedido con la cara en apariencia alegre de una Barcelona globalizada, donde el fondo escénico es el icónico frente marítimo de Barcelona, con las Torres Mapfre, la cubierta-escultura en forma de pez de Frank Gehry, el Puerto Olímpico y el paseo costero. Si este umbral inicia con el paisaje urbano periférico del barrio industrial y la zona popular, debe destacarse que culminó en cómo lo allí oculto termina expresándose y desvirtuando los paisajes urbanos en apariencia modélicos de la ciudad.	La cámara se esfuerza en registrar los rostros de quienes han sobrevivido la tragedia, sus sufrimientos, confrontaciones y enojos, en contraste con los rostros inertes de los muertos, sus ropas y sus fluidos esparcidos. Posteriormente adoptará el dinamismo del cruce de Uxbal por el puente y la jornada nocturna, mostrándolo siempre su rostro absorto y apesadumbrado mientras continúa siguiéndolo adherida a él, por las distintas instancias. La particular diferencia entre la escena del cruce del puente, que persigue la mirada silenciosa de Uxbal sobre los pájaros y los objetos periféricos, y el Uxbal eufórico ya entregado a la bebida, la droga y el baile en el club nocturno queda expresado en dos modos de registro fílmico contrastantes, pero siempre caracterizados por un gran dinamismo.
TRÁNSITO 3: DESTINO - 01:52:35 - 02:18:00		
Los medios se ceban con la historia de los cuerpos devueltos por el mar, muestran imágenes de éstos en la icónica playa turística. Entretanto la policía allana el taller clandestino sin encontrar a los responsables, y el escándalo se apodera de la ciudad. En casa Ige empieza a ocuparse de los niños de Uxbal, los lleva y recoge del colegio, prepara los alimentos. Uxbal decide ofrecerle que se quede con ellos a cambio de gran cantidad de dinero para su cuidado y el de ella y su hijo. La inmigrante duda entre quedarse o huir con el dinero para regresar a Senegal con su marido, pero desde la misma Estación de Francia donde pretende escapar, regresa al departamento. Mientras tanto el cuerpo de Uxbal colapsa rápidamente, el dolor es insoportable, los narcóticos ya no lo controlan. Esa misma noche morirá en compañía de su hija y se reencontrará con su padre muerto en el bosque nevado del inicio del filme.	La transición hacia este último tránsito se realiza por medio de una serie de imágenes que hablan de una ciudad que sigue su curso: una chimenea humea frenéticamente, la ropa cuelga de las ventanas, y entre medio, las imágenes y sonidos de los medios que reportan sobre el hallazgo de los cadáveres. Ahora ya no es Uxbal, sino sus hijos e Ige quienes ocupan la ciudad y recorren los espacios del Raval y Santa Coloma antes tan cotidianos para él. La cámara nos describe estos espacios con sus cuerpos recortados contra sus muros y portales. El protagonista se refugia en su departamento, que se muestra cada vez más sombrío y desestructurado, coincidiendo con el deterioro de su cuerpo. Pero si en este espacio claustrofóbico parece desarrollarse una tragedia, Ige al salir a exterior tampoco encuentra consuelo en la ciudad donde se nos muestra como un sujeto desorientado y dubitativo. Al acercarse la muerte de Uxbal, el sonido se convierte en un silbido atonal, y se ve a sí mismo adherido al techo de su habitación. En la escena se presenta ya un espacio en extremo lúgubre que irá aclarando ligeramente hasta su muerte, donde volverá el espacio blanco y gris del bosque, al reencuentro con su joven padre.	La cámara opera de dos formas complementarias. Primero, al mostrarnos siempre a un Uxbal aquietado y consternado, casi inmóvil y en ocasiones apenas visible ante los fondos oscuros de su hogar. Luego, al mostrarnos la ciudad que sigue su curso, en relación a otros personajes, a la presencia del ruido mediático, al movimiento ágil de los niños, o ante la duda y desorientación de una Ige que piensa en escapar.

Fuente: Elaboración Propia