



Geografías urbanas:  
la representación de la ciudad de México  
en *El sitio* y *Amores Perros*

Eduardo Gregori

The Pennsylvania State University  
[exg919@psu.edu](mailto:exg919@psu.edu)

---

*We shall never be able to explain or justify the town. The town is there. It's our space, and we have no other. We were born in towns. We grew up in towns. It's in towns that we breathe. When we catch the train, it's to go from one town to another town. There's nothing inhuman in a town, unless it's our own humanity.*

Georges Pérec

Desde Baudelaire y sus *Tableaux Parisiens*, hablar de la modernidad es, en gran medida, hablar de la ciudad. En este trabajo, planteo una posible lectura espacial de una ciudad y un tiempo a través de dos representaciones artísticas. La ciudad es México D.F., el tiempo es el presente. Estas dos representaciones artísticas que me propongo examinar son, por un lado, una novela: *El sitio*, de Ignacio Solares y, por otro, una película, *Amores Perros*, dirigida por Alejandro González Iñárritu y escrita por el también novelista, Guillermo Arriaga.

Ha habido varias líneas argumentativas a lo largo del siglo XX para tratar de establecer una definición de ciudad. Una primera aproximación teórica consistió en establecer una dicotomía meridiana entre “lo urbano” y “lo rural.” Este enfoque llevó a la falacia de establecer unas categorías falsas entre las relaciones consideradas primarias, establecidas en el espacio rural, y las secundarias, asociadas al ámbito urbano (García Canclini *Imaginarios* 69) Tal dicotomía se obstina en negar las múltiples intersecciones que, en el marco de la ciudad, se establecen entre lo rural y lo urbano: indígenas paseando por las calles, campesinos circulando con sus carros de frutas, por no hablar del fenómeno de las segundas residencias en el campo y la floración de ciudades dormitorio. Tal interpretación, pues, impide establecer una definición de ciudad como espacio liminal, fronterizo, entre ambas realidades.

Un segundo intento definitorio se debe a la llamada escuela de Chicago, que se basó en criterios geográfico-espaciales para definir la ciudad como la localización permanente de individuos socialmente heterogéneos. Tal definición, aunque apreciaba los elementos rurales y urbanos que conforman el espacio de la metrópolis, obviaba los procesos histórico-sociales en la germinación de la ciudad (*Imaginarios* 70-71)

En tercer lugar, se han aducido criterios puramente económicos para definir la ciudad; entendiéndola como resultado del desarrollo industrial y de la concentración de capital. Sin embargo, esta postura rechaza la experiencia cotidiana de habitar una ciudad y de plasmar esa experiencia en el imaginario individual, colectivo y artístico. (*Imaginarios* 71) ¿Qué es, pues, la ciudad? Coincido con García Canclini cuando apunta:

Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social. (*Imaginarios* 72)

Es decir, la ciudad es más que un grupo de gente que vive entre unas coordenadas físicas determinadas. El espacio de la ciudad es, fundamentalmente, el ámbito de la multiplicidad y la comunicación (o la falta de comunicación) entre sus habitantes. Esta multiplicidad no se limita a sus habitantes, sino que tiene en el propio desarrollo urbanístico de la metrópolis un punto de partida evidente. Las diferentes capas históricas y sociales se aglutinan, se construyen unas frente a otras, creando un espacio propio. La ciudad de México es paradigmática en este aspecto; el Zócalo se alza sobre las ruinas de Tenochtitlán, las colonias más opulentas conviven -a unas cuantas cuadras- con la miseria de los mendigos y el drama de las chabolas.

Es, precisamente, tal aglutinación de capas histórico-sociales la que ha llevado a García Canclini a hablar de las cuatro ciudades de México. Canclini habla de (1) la ciudad histórico-territorial (2) la ciudad industrial (3) la ciudad comunicacional y (4) la ciudad multicultural. Estas cuatro ciudades no son, ni mucho menos, excluyentes entre sí; sino que conforman una continuidad espacial.

La ciudad histórico-territorial viene definida por la gran cantidad de edificios precolombinos y coloniales en la ciudad de México. La presencia de museos, como el Nacional de Antropología o el del Templo Mayor, contribuye a la (re)creación de un espacio diacrónico comunitario. La ciudad industrial surge del prodigioso crecimiento de la metrópolis, que pasó de contar con un millón y medio de habitantes en 1940 a los más de veinte en la actualidad. La ciudad comunicacional hace referencia a la necesaria reestructuración espacial que implicó esta industrialización. En concreto, se distingue entre división de actividades económicas por sectores (industrial, comercial, administrativo y cultural) y el establecimiento de nuevas vías comunicativas - periférico, viaducto, ensanchamiento de ejes viales-además de las nuevas redes de comunicación audiovisual. Por último, la ciudad multicultural se define como el espacio de coexistencia de todas estas ciudades. (*Cultura y Comunicación* 18-40) Esta coexistencia temporal y espacial de todas las ciudades en una sola ciudad sugiere la figura borgesiana del *aleph*; un espacio donde se incluyen todos los espacios posibles. En otras palabras: un alfabeto.

Notemos el paralelismo entre la ciudad y el lenguaje; tal ecuación nos permite entablar una interpretación espacial de la ciudad.

Partiendo de este marco de referencias, enfrentémonos ahora a la cuestión de la representación de la ciudad, en general, y de la ciudad de México, en particular, en la literatura y el cine. Tal representación viene definida, en primer lugar, por la producción de imágenes sobre la ciudad. En efecto, no sólo los viajeros, sino también los habitantes de las ciudades precisan producir y consumir imágenes de esa abstracción histórico-espacial que es toda urbe.

Como escribe Joachim von der Thüsen en su análisis sobre la representación de la ciudad, “[t]he three main linguistic operations that govern images of the city are the symbolic, the metaphoric and the metonymic.” (1) En el nivel simbólico, “the city is seen as an image of something larger than the city itself.” (1) Es decir, el sentimiento de pertenencia a una ciudad implica necesariamente la abstracción mental de esa ciudad en el imaginario individual y colectivo de sus habitantes. Por otra parte, el nivel simbólico de esta producción imaginativa de la ciudad se corresponde con la catalogación de una urbe en concreto con una característica determinada, bien sea la modernidad, la multiculturalidad, la violencia o cualquier otro tipo de generalización.

En el nivel metafórico, “the city is seen as a body, monster, jungle, ocean or volcano. Such metaphorical equations usually have an ideological quality.” (2) Es decir, el nivel metafórico de abstracción implica la antropomorfización de la ciudad. Esta antropomorfización se entiende en términos valorativos, ya sean positivos o negativos, como expresión de las cualidades imaginadas de/por la ciudad.

Por último, en el nivel metonímico, “the image of a city is made up of the customs, structures and buildings which are specific to that particular city.” (3) Es decir, la torre Eiffel se alza como imagen prototípica de París o el Obelisco como monumento (fálico) a la metrópolis argentina. De cualquier modo, este nivel metonímico, aparte de generalizaciones obvias, es mucho más complejo y sutil de lo que plantea von der Thüsen. La imagen metonímica de una ciudad no tiene por qué ser única; es más, puede ser cualquier rastro, cualquier *huella* que nos refiera a una comunidad imaginada. Se produce una suerte de memoria afectiva que enlaza, íntimamente, al habitante con trozos particulares de la ciudad. Para Georges Pérec, París era simplemente “certain lights, a few bridges...or else the square in which I read Balzac’s *La Peau de Chagrin* while keeping an eye on my little niece as she played.” (*Species of Spaces* 63)

La ciudad real; la París o el México D.F. físico, la solidez de sus monumentos y el laberinto de sus calles no tienen importancia alguna para el análisis de la ciudad que planteo aquí. Entiendo la ciudad desde un punto de vista semiótico; es decir, como un conjunto de relaciones simbólicas en un proceso continuo de construcción significativa. Es decir, como un lenguaje.

La representación de México que se establece en *El sitio* y en *Amores Perros* va mucho más allá de perfilar un catálogo turístico de la metrópolis azteca; de hecho ambas obras plantean una reflexión casi obsesiva sobre la ciudad a partir de su ausencia. *El sitio* sucede, a lo largo de sus casi 300 páginas, en el espacio privado de un bloque de apartamentos de la colonia Condesa. Los espacios urbanos de *Amores Perros* se estructuran en ámbitos casi claustrofóbicos: el interior de los cuartos, el interior de los autos o el recinto asfixiante y decadente de las peleas clandestinas de perros.

La reflexión literaria sobre la ciudad de México nos hace pensar en las novelas de Carlos Fuentes, los ensayos de Elena Poniatowska o Carlos Monsiváis y el teatro de Vicente Leñero. (Foster ix) Sin embargo no hablaré de estos autores canónicos aquí, sino de una novela como *El sitio*, donde -ya desde el título-se juega con el espacio y se problematizan sus procesos de su construcción significativa.

“Sitio” alude tanto a un lugar concreto como a una acción militar consistente en rodear un punto estratégico, normalmente una ciudad, para cercenar los posibles nexos comunicativos entre esa ciudad y su exterior. Es decir, el sitio tiene por objetivo fundamental subrayar el carácter fronterizo de toda ciudad, controlando y administrando tal espacio liminal. Irónicamente, y como comprobación de la falsedad dicotómica entre campo y ciudad -que sostiene la división radical entre el espacio rural y el espacio urbano-, tal énfasis fronterizo acaba por destruir cualquier vida posible en la ciudad sitiada.

Un día cualquiera de finales del siglo XX, los vecinos de un edificio de la colonia Condesa, en México D.F., descubren que el ejército ha sitiado su bloque. Sin comunicación exterior, sin suministro eléctrico y sin posibilidad de comprar comida, la vida de los vecinos se volcará, a partir de ese instante, en adaptarse lo mejor posible a la nueva situación.

La fragmentación narrativa participa de la peculiar estructuración de la comunidad vecinal. Divididos en apartamentos contiguos, la vida de los vecinos se ve determinada por las acciones de los demás. Participan de un vínculo: la circunstancia de compartir un tiempo y un espacio comunes. El tiempo es el presente narrativo y extranarrativo, puesto que la novela nos es contemporánea. El espacio compartido es, a la vez, las páginas de la novela y los cuartos de sus viviendas sitiadas.

La voz del protagonista, un sacerdote alcohólico, nos hace replantearnos constantemente la ficcionalidad de la experiencia narrativa. ¿Se trata de un sitio real o asistimos al *delirium tremens* de un cura dipsómano? En cualquier caso, real o ficticio, el *sitio* afecta a los personajes de la novela en cuanto imposibilidad de comunicarse con el exterior y, definitivamente, en cuanto disposición espacial.

El alcoholismo del narrador que dota de unidad narrativa al texto funciona claramente como signo liminal, como marca de la frontera entre un ámbito (realidad) y otro (ficción) Esta frontera metafórica reduplica la frontera física del sitio militar. El texto lo dice explícitamente:

Las constantes crudas que padecía en la madrugada -después de salir de sueños que no eran míos-me mantenían en una posición de frontera en la cual vida y muerte, realidad e irrealidad, se me confundían a cada momento. (15)

El aislamiento con el exterior; es decir, la negación del espacio exterior -la ciudad- provoca una obsesión con la ciudad, les hace pensar, recordar, inventar continuamente esa ciudad a las que se les ha negado el acceso. El sacerdote medita en la oscuridad de su recámara en los siguientes términos:

La gente anónima con la que se había cruzado en la calle, en el café, en el teatro, ese día anterior al encierro. Gente, lugares, monumentos que habían llegado a él desde una nada anterior y volvían, despacio, a perderse ahí. Pensó en la ciudad enorme que lo rodeaba, paralizada, donde ahora se hundían cosas y seres. (49)

Curiosamente, la ciudad, la noche y la nada -esa nada de la que todo surge y donde seres y cosas se vuelven a hundir para siempre-se funden en una sola entidad; son sinónimos. ¿Serán éstos los pensamientos ateos de un cura borracho o postmoderno? En cualquier caso, el sitio les hace pensar más en la ciudad que nunca, sentirse más *chilangos* que nunca. En una confesión que un vecino le comparte, le habla del terremoto del 85, cuando estuvo a punto de quedar sepultado vivo entre los escombros de un edificio que se le venía encima:

En fin, tuve el sentimiento, por primera vez en mi vida, de haber llegado al mero mero fondo de la ciudad en que habito. Hoy es la segunda.

-Eso es cierto [añadirá, empático y enfático, el sacerdote] Yo también me siento más en la ciudad de México que nunca. (63)

El encierro, o la amenaza del encierro, consigue avivar los sentimientos de pertenencia espacial de los personajes. Podríamos argumentar que el terremoto del 85 funciona en la novela de modo análogo al accidente de tráfico en la película; como un acto comunicativo planteado en términos espaciales. En efecto, en ambos casos pasamos de un espacio privado, aislado y radicalmente individual (los apartamentos y los vehículos) a una yuxtaposición caótica de espacios privados que se amalgaman en un único espacio compartido (el descubrimiento de espacios privados que es todo terremoto, el paisaje de hierros y cuerpos retorcidos que es todo accidente de tráfico) En este sentido planteo una interpretación del espacio en ambos textos (literario y fílmico, respectivamente) como un lenguaje que cobra significación sólo en el momento en que se pasa del emisor al receptor; es decir, cuando se pasa del monólogo de los espacios privados al diálogo de los espacios públicos.

La novela fragmenta la experiencia del sitio al dar voz a diferentes vecinos, contribuyendo así a crear una narración colectiva, una novela testimonial compartida. La historia del vecino del siete es significativa de la necesidad del espacio y la distancia para (re)construir relaciones interpersonales. Este vecino-casado, cuatro niños y un gato—"descubrió un buen día que le era del todo imposible dormir en su propia casa." (31) La solución a la que llega es comprar un pequeño apartamento, muy próximo a su hogar. La descripción de su entrada en el apartamento es divertida porque Solares la plantea en términos de encuentro amoroso:

Subía de dos en dos los escalones, entraba en el departamento y encendía la luz de la pequeña estancia. Esperaba hasta recuperar la respiración, y entonces el aire de la estancia vacía...le infundía una súbita sensación de calma, le llenaba con un particular, amistoso cansancio; lo inducía a empezar por recostar (sí, por recostar) un hombro en la jamba de la puerta.

-Amo y señor de mi casa -se decía. (32)

El espacio de su casa, definidos por la aglomeración y la ansiedad, contrastan con la placidez de un apartamento donde su única aspiración era dormir a pierana suelta, en libertad. La escasez de mobiliario es sintomática: "El asiento de una silla hacía las veces de mesita de noche y sobre otra silla había una pijama y ropa interior arrugada." (32)

A lo largo de este fragmento, Solares plantea un paralelismo irónico entre la búsqueda de un espacio nuevo, alejado del espacio-concurrido y cotidiano-de la familia y la búsqueda de nuevas emociones eróticas extramaritales. La distribución espacial juega un papel clave en este planteamiento narrativo; por una parte, la simplicidad mobiliaria induce a pensar en al ámbito de la juventud, de la despreocupación y de la libertad. Por otra, la descripción afectiva de los objetos cotidianos les dota de connotación amorosa. En última instancia, Solares está reflexionando sobre la importancia de encontrar la armonía entre el espacio privado y el público; sea éste el compartido por una pareja, una familia numerosa o una gran ciudad.

El sitio que sufren los vecinos les otorga el papel privilegiado de observadores. Uno de los pasatiempos favoritos del vecino del 15 era observar con sus binoculares lo que pasaba en la calle y también:

Mirar a lo lejos algunas ventanas encendiéndose pálidamente por la luz de las velas. Entrever o adivinar las siluetas que cruzaban en el interior, tan atrapadas y miserables como ellos: todos como en jaulas, recorriéndolas en pequeños círculos o aferrados furiosos a sus barrotes. (120)

Destaca aquí el plano de igualdad en el que se sitúan los vecinos de uno y otro edificio. Todos están, aparentemente, sitiados. Si esto es así, ¿cómo se explica un sitio masivo de toda la ciudad de México? Creo que la respuesta se encuentra en la percepción de los vecinos en el texto. Desde su punto de vista, el encierro no sólo les afecta a ellos, sino que es compartido por todos los habitantes de la ciudad. Es, precisamente, a partir de esta perspectiva que podemos defender la relevancia de una lectura espacial de la novela. El espacio, la confinación de unos seres a un espacio determinado; es decir, habitar la ciudad, implica una primera reacción de rechazo, pero también, como observamos al final de la novela, de aceptación:

...la casa marchaba y él había estrechado la relación afectiva con sus hijos como nunca antes. ¿Cuánto tiempo tardaría aún en regresar a su trabajo en la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, que por cierto a últimas fechas lo tenía harto? ¿Y si veía ese tiempo ahí encerrados como unas vacaciones obligadas? ¿Por qué no? ¿Y si algunos de los vecinos, ya que les abrieran la puerta, preferían no salir? El mismo, ¿querría volver a salir? Una cierta sonrisa incontenible amaneció en sus labios. (222-223)

El análisis del espacio textual nos ofrece la posibilidad de interpretar aspectos como las relaciones de poder o los actos comunicativos de un modo muy gráfico. La paradoja de la soledad en una ciudad de más de veinte millones de habitantes, se expresa de un modo evidente en el sitio de un moderno bloque de apartamentos. Tal metáfora espacial de la modernidad no es novedosa; en la tradición hispana, el ejemplo más claro tal vez sea *La Colmena*, de Camilo José Cela, donde -a modo de mosaico-se nos narra la vida de los madrileños de posguerra.

*El sitio* es un texto abiertamente ambiguo, donde las fronteras entre realidad y ficción nunca acaban de quedar claras del todo, que problematiza la experiencia de vivir en la ciudad de México. Esta experiencia tiene tanto de hecho objetivo (la cotidianidad de habitar un espacio concreto) como de hecho subjetivo (los diferentes procesos imaginativos que dotan de significación abstracciones tales como “comunidad”, “ciudad” o “país”)

Solares explora esta experiencia ciudadana a través de la falta de fe de un cura alcohólico. El sacerdote busca a Dios en el fondo de cada botella de ron, con la certeza amarga de ser incapaz de encontrarle; del mismo modo, los habitantes del inmueble sitiado buscan la ciudad perdida en los fragmentos de relaciones vecinales que aún les quedan. Irónicamente, la progresiva reducción del espacio (de la ciudad al inmueble, del inmueble al apartamento) impulsa a los vecinos a generar conexiones imaginarias con el espacio exterior: la ciudad.

Del mismo modo, la novela plantea una ciudad doble. Existe el espacio exterior de la ciudad, que los vecinos escudriñan obsesivamente desde sus balcones, y existe también la ciudad metafórica del bloque sitiado y las relaciones vecinales que se ven obligados a establecer. Esta ciudad interior invita a una reflexión política sobre la modernidad y la restructuración espacial que implica. Efectivamente, en una metrópolis donde las relaciones interpersonales se minimizan hasta la mera abstracción, tal vez la única acción política posible sea un regreso a la participación colectiva, a la asociación ciudadana. En un espacio donde las grandes narrativas históricas carecen de sentido, la única vía abierta reside en el acto comunicativo más básico y más honesto, ejemplificado en la novela mediante la metáfora de la confesión de los diferentes vecinos con el sacerdote.

*Amores Perros* se convirtió, desde su estreno en junio del 2000, en un éxito internacional. Galardonada con algunos de los más prestigiosos premios internacionales, como el primer premio de la crítica en Cannes, el primer premio en el festival internacional de cine de Moscú, de Tokio o de Sao Paulo, la película ha adquirido la categoría de referente cultural imprescindible. Como confirmación de su estatus canónico, la serie “Modern Classics” del “British Film Industry” publicó, apenas tres años después de su estreno, un monográfico crítico a cargo del eminente hispanista británico Paul Julian Smith. Algunas de las otras películas incluidas en la serie editorial son hitos cinematográficos como *Blade Runner*, *Last Tango in Paris* o *Pulp Fiction*.

Hay tres ejes narrativos básicos en la película; la relación entre Daniel, un empresario adinerado, y Valeria, una modelo de éxito; entre Octavio, un joven de clase humilde y Susana, la esposa de su hermano, y entre El Chivo, un antiguo

profesor universitario que-tras haber sido condenado a prisión por actividades terroristas, subsiste como sicario-y su hija Maru, a quien abandonó cuando apenas tenía dos años para convertirse en guerrillero.

Los espacios que definen estas relaciones son, fundamentalmente, domésticos. Daniel se presenta como un padre de familia burgués, casado y con dos hijas. Observamos el cuarto matrimonial en un plano medio, donde Daniel y su esposa están tendidos en la cama. Sin decir una palabra entendemos, a través de la disposición espacial de los objetos en la secuencia, el abismo de incomunicación en la pareja. Hay dos lámparas encendidas a cada lado del lecho, una gran fotografía familiar y un teléfono en la mesa, al lado de la esposa. En un plano superior a la cama, se encuentra un enorme crucifijo, que pende, como una espada de Damocles, sobre los cónyuges. Daniel observa con cierto hastío a su esposa que, en un gesto paradigmático, se sostiene la frente con su mano, para aliviar una jaqueca incipiente.

Sin embargo, el espacio donde se desarrollará plenamente la historia de Daniel será el moderno apartamento alquilado para compartirlo con su amante. La ambientación y la disposición mobiliaria típicamente burguesa de la primera escena contrasta con la decoración minimalista y contemporánea del nuevo apartamento, situado -como el edificio de *El sitio*-en la colonia Condesa de la capital mexicana. La luz, la amplitud y la falta de ornamentación se distinguen de la gran cantidad de objetos con marca de *status* (crucifijos, fotografías, cómodas, cuadros, etc.) que atiborran el hogar, roto, de Daniel.

La característica fundamental del nuevo apartamento que Daniel y Valeria comparten es, sin duda, el gran ventanal desde el que se distingue un enorme cartel publicitario de Valeria. La ventana funciona aquí como una frontera entre el ámbito privado de la casa y el ámbito público de la calle.

Otro aspecto importante del apartamento tiene lugar cuando Richi, el caniche de Valeria, queda atrapado bajo el parquet. Tal situación, aparte de provocar la angustia histórica de Valeria, permite redistribuir la disposición espacial de la casa en dos ámbitos cargados de simbolismo: el nivel del suelo y el del subsuelo, que se pueden entender en términos psicoanalíticos, como el nivel consciente y el nivel subconsciente. Valeria se identifica, desde su postración tras el accidente de coche, con su caniche. Lo imagina inmóvil y asustado, viendo como las ratas le rodean para devorarlo.

En términos geográficos, podemos entender esa brecha que se abre en el suelo del apartamento como un recordatorio de la fragilidad de los procesos jerarquizantes de la identidad social. En efecto, en el caso de Daniel y Valeria, su situación geográfica corresponde a una construcción espacial de su estatus. No hablo sólo de la tradicional disposición burguesa del ámbito del hogar, en la primera escena analizada, sino también -y fundamentalmente- de una falsa sensación de inviolabilidad, una certeza irreflexiva en la naturaleza hermética de la esfera de poder donde se mueven Daniel y Valeria. Ambos personajes dan por sentado, como una ley física, su espacialidad hegemónica. La brecha abierta en el suelo es otra ventana, siniestra, que delimita la liminalidad de toda construcción espacial. Si en el ventanal de la sala, Valeria contempla su ascenso y su caída como modelo estético, en la brecha abierta en el suelo se enfrenta al carácter artificial de su propia identidad.

Los espacios que definen la segunda historia, la relación entre Octavio y la esposa de su hermano, son múltiples. Como escribe Smith:

The two-storey house of Octavio's family...is dense, crowded and visually differentiated from room to room. Octavio's bedroom, where he

smokes, broods and watches TV, is mainly blue; Ramiro and Susana's, scene of sex and violence, is red. (53)

Iría más allá de las divisiones cromáticas propuestas por Smith para aventurar una división evidente en esta sección: la división espacial de géneros. En efecto, la primera escena que describe la casa de Octavio nos revela un espacio femenino: Susana se encuentra con su suegra en el ámbito de la cocina. La cocina es claustrofóbica y hostil. Tal hostilidad viene prefigurada por el rictus severo de la madre, quien habita -literalmente-el espacio de la cocina.

A lo largo de la película, la madre jamás abandona la geografía del hogar (salvo para velar el cadáver de su hijo) inscribiéndose así en un discurso tradicional de feminidad, definido por la ausencia de movilidad espacial de la mujer. Susana, por el contrario, viene de fuera, de la calle. Abre la puerta de la casa y penetra el tabernáculo femenino de la cocina. La madre le echa en cara su falta de responsabilidad como mujer: “Yo ya crié a mis hijos-le espeta-cria tú ahora a los tuyos.” Susana se define como mala mujer por su inscripción en un espacio que, según el discurso reprimido y represor de la madre, no le pertenece como mujer. Es, en el sentido más amplio del término, una mujer pública y eso le incapacitará, a los ojos severos de la madre, como modelo femenino adecuado para sus hijos.

La violación espacial de la cocina no es la única que realiza Susana: penetra también el espacio masculino del cuarto de Octavio. Esta violación de espacios exagera a la madre quien llama, insistentemente, a la puerta para evitar esta transgresión. La puerta se erige de este modo, como el caso de la ventana o de la brecha en el suelo, en signo liminal.

El espacio masculino donde se inscribe Octavio no se limita sólo a su cuarto, sino claramente también a las peleas de perros en las que participa. La azotea del domicilio de Mauricio, el promotor de estas peleas, sirve de marco mayoritariamente para estas actividades, aunque la pelea clave tendrá lugar en una vieja casona aristocrática, ya abandonada. La pelea se sitúa en el interior de una piscina sin agua mientras los apostadores observan, desde arriba, las evoluciones de los perros enfurecidos.

El tercer eje narrativo de la película gira en torno a la historia del Chivo y Maru. Los espacios que habitan ambos personajes, padre e hija, son antagónicos. La casa del padre se sitúa en un barrio degradado de la capital, donde el Chivo acumula periódicos, suciedad y perros en grandes cantidades. Maru, la hija que no le conoce, habita un barrio residencial y lujoso.

A pesar de estas diferencias obvias, Paul Julian Smith nota una similitud paradójica que merece la pena destacar:

...both are protected by metal gates. While El Chivo's gates are scarred and spotted with ironic political stickers recalling past elections, Maru's fortress-like entrance is more aesthetic, typical of wealthy neighbourhoods such as the southern suburb of El Pedregal. Both serve a function at once social and psychological: to keep out the horror of the city beyond. (55)

Las rejas, otro nuevo signo liminal, funcionan como común denominador de dos personajes situados, por lo demás, en ámbitos diametralmente opuestos. El Chivo se aboca al recuerdo, al tiempo que pretende recuperar con Maru. Por eso su incesante recorte de fotografías para incluirse en el espacio familiar del retrato. Maru es el

olvido, la distancia abismal con un padre al que mira de lejos, con el temor del rico que se sabe observado por los delincuentes.

Hemos analizado una serie de espacios domésticos altamente significativos, pero ¿Qué ocurre en la película con el espacio común de la ciudad? Estoy de acuerdo con Smith en su consideración de que la película evita representar este tipo de espacios. Ello responde a la intención de subrayar la incomunicación y el aislamiento como características generales de las grandes ciudades. La metáfora, y la excusa espacial, para conseguir este efecto es el coche.

For the nineteenth-century *flâneur* the street was a site of encounter...More typically, however, *Amores Perros* shows not the street as a site for social intercourse but the road as a conduit for anonymous traffic...Characters are confined to private cars, which are in the city, but not of it. (Smith 56)

En este sentido, y de un modo ciertamente macabro, el accidente de tráfico funcionaría como un acto comunicativo entre los habitantes de la ciudad. La comunicación está necesariamente definida-tal y como se plantea el espacio en la película-por una relación de fuerza, de violencia constante.

Ahora entendemos la dependencia afectiva de Susana con respecto a su marido maltratador, la rabia apenas contenida entre Daniel y Valeria, el tabú del incesto entre Octavio y Susana, la manipulación de la memoria que el Chivo pretende imponer a su hija. La comunicación en la metrópolis se establece como una utopía igualitaria, como una dialéctica de pez grande que se come al chico.

Hemos visto cómo el espacio de la gran ciudad, uno de los grandes tópicos de la literatura contemporánea, problematiza las relaciones sociales de la modernidad. Cine y literatura, espacios artísticos diferentes, dialogan entre sí para crear un ámbito de reflexión compartida. En el caso de *El sitio* y de *Amores Perros* este ámbito es la ciudad de México, que se reinventa y se recrea constantemente en las interacciones de sus habitantes.

## Bibliografía

Foster, David William. *Mexico City in Contemporary Mexican Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2002.

García Canclini, Néstor. *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

———. “Introducción. Las cuatro ciudades de México.” In García Canclini, Néstor, coord. *Cultura y Comunicación en la ciudad de México*. México D.F.: Grijalbo, 1998.

———. “From National Capital to Global Capital: Urban Change in Mexico City.” Trans. Paul Liffman. *Public Culture* 12.1 (2000): 207-213.

Holton, R.J. *Cities, Capitalism and Civilization*. London: Allen & Unwin, 1986.

Pérec, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. John Sturrock, trad. London: Penguin, 1997.

Poblete, Juan. "New National Cinemas in a Transnational Age." *Discourse* 26.1 & 26.2 (2004) : 214-234.

Smith, Paul Julian. *Amores Perros*. London: British Film Institute, 2003.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.

Solares, Ignacio. *El sitio*. México D.F.: Alfaguara, 1998.

Thüsen, Joachim von der. "The City as Metaphor, Metonym and Symbol." In Tinkler-

Villani, Valeria, ed. *Babylon or New Jerusalem? Perceptions of the City in Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

© Eduardo Gregori 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**