

Biutiful: En los márgenes de la cosmópolis neoliberal.

Alberto Ribas-Casasayas
Santa Clara University
aribascasayas@scu.edu

Abstract

In Alejandro González Iñárritu's *Biutiful*, the city represents a counter-model to expose the dark side of neoliberal economies in larger fashionable cities, with an emphasis in the precarization, exclusion, and dynamics of violence against migrant population. The Mexican director opts for a representative aesthetics that eschews the kind of portrayal demanded by local critics, urged to see a dignified, marketable, unproblematized representation of their city. González Iñárritu presents a differentiated look to city-as-brand cosmopolitanism, opting instead for an aesthetics of incongruence as representative of another cosmopolis, or cosmopolis from below. It reflects the coexistence of diverse identities in constant tension and negotiation, contrary to the more benevolent and unproblematic concept of cultural fusion or *mestizaje*. This motley society is under siege by a logic of expulsion in the oppressive frames of urban environment, neoliberal ideology, and the appeal to family as a moralizing excuse. *Biutiful* explores forms of resistance to disintegrating, individualistic

urban dynamics and to the hostility of monetary calculations against life through the representation of alternative family models, or the connection to the past through the preservation of family memory.

Keywords: González Iñárritu, neoliberalism, cosmopolitanism, precarity, incongruence, heterogeneity, family, memory, debt.

Resumen

En *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu, Barcelona representa un contramodelo que expone el lado oscuro de la economía neoliberal en las grandes ciudades de moda, con un énfasis en la precarización, exclusión y dinámicas de violencia contra la población migrante. El director mexicano opta por una estética representativa que huye del retrato exigido por una crítica local a la que le urge verse representada de una forma digna, vendible y desproblematizada. González Iñárritu presenta una mirada diferencial al cosmopolitismo de la ciudad-marca, que opta por una estética de la incongruencia como modelo representativo de otra cosmópolis o cosmópolis desde abajo. Refleja una convivencia de identidades diversas en tensión y negociación constantes, contraria al concepto más benévolo y desproblematizado de mestizaje o fusión cultural. Esta sociedad abigarrada se encuentra asediada por una lógica de la expulsión en los marcos opresivos del entorno urbano, la ideología neoliberal y la familia como coartada moral. *Biutiful* explora formas de resistencia a la dinámica urbana desintegradora e individualista y a la hostilidad de la lógica del cálculo monetario contra la vida, a través de modelos alternativos de familia, o el arraigo en el pasado por la preservación de la memoria familiar.

Palabras clave: González Iñárritu, neoliberalismo, cosmopolitismo, precariedad, incongruencia, abigarramiento, familia, memoria, deuda.

***Biutiful*: En los márgenes de la cosmópolis neoliberal**

En la película *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu, Barcelona se representa como trasfondo físico o modelo del lado oscuro de una cosmópolis global. El director mexicano opta por una estética representativa que huye del retrato exigido por una crítica local a la que le urge verse representada de una forma digna, vendible y desproblematizada. González Iñárritu presenta una mirada diferencial al cosmopolitismo de la ciudad-marca que opta por una estética de la incongruencia como modelo representativo de la otra cosmópolis, o cosmópolis desde abajo, representativa de lo que el sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado llamó “sociedad abigarrada” y Rivera Cusicanqui lo *ch’ixi*: la convivencia de identidades diversas en tensión y negociación constantes, nociones contrarias al concepto más benévolo y desproblematizado de mestizaje o fusión cultural. Esta sociedad abigarrada se encuentra asediada por una lógica de la expulsión, encarnada en la metáfora de un búho que expulsa una bola de plumaje antes de morir. Desde esta lógica, el entorno urbano, la ideología neoliberal y la familia como coartada moral operan como marcos opresivos. *Biutiful* explora formas de resistencia a la dinámica urbana desintegradora e individualista y a la hostilidad de la lógica del cálculo monetario contra la vida, a través de modelos alternativos de familia, o el arraigo en el pasado no en función de la obediencia a reglas tradicionales, sino por la preservación de la memoria familiar.

Biutiful ya ha merecido atención crítica considerable. Mi interrogación se construye a partir de las interpretaciones de Vicky Garrett y Edward Chauca, y Benjamin Fraser. Los primeros examinan las conexiones temáticas entre espectralidad, explotación capitalista y simulacro. Fraser se basa en el trabajo del antropólogo Manuel Delgado para exponer cómo el mundo de *Biutiful* niega la Barcelona modélica, espacio ameno para los flujos turísticos y capitalistas internacionales creados por una entente de políticos locales y gran empresa, en detrimento de la cultura y habitabilidad locales. La crítica de Manuel Delgado

a la “ciudad modelo” y el contexto específico que aportan *Barcelona’s Vocation of Modernity* de Joan Ramon Resina y *Thinking Barcelona* de Edgar Illas son imprescindibles para comprender la vocación globalista de los gobernantes de Barcelona y sus instituciones. Hay sin embargo otros materiales que aportan vocabulario y marco teórico de interés para un comentario de la película en su dimensión más cosmopolita.¹

Las exploraciones de Silvia Rivera Cusicanqui y Verónica Gago sobre comportamientos sociales, culturales y económicos de poblaciones indígenas o migrantes en el marco de la economía informal aportan los conceptos de “abigarramiento” y “neoliberalismo desde abajo”, respectivamente, que constituyen el marco social en que la estética incongruente de la película se materializa y adquiere sentido propio. No puede decirse sin embargo que González Iñárritu lleve esta estética hasta las últimas consecuencias, pues el peso de la trama sigue recayendo en la trayectoria y la visión de un sujeto varón en posición de padre proveedor, en la línea del paradigma familiar privado sancionado por las ideologías capitalista industrial, neoliberal y buena parte de la izquierda tradicional. Este enfoque da lugar a agujeros éticos de bulto como los que comenta Casas Aguilar en su artículo “Espectros de la paternidad” y que comentaré más adelante. Valga por el momento anotar que Casas Aguilar observa (186) el conservadurismo de González-Iñárritu al sugerir que las causas de las tribulaciones de sus personajes radican en la ausencia de una figura paterna que cumpla con sus deberes de protección.²

En *Biutiful*, un sujeto que trabaja como intermediario en transacciones al margen de la legalidad debe afrontar una enfermedad terminal y producir una herencia, en el sentido material de asegurar la supervivencia de sus hijos cuando él ya no esté, y en el sentido más trascendente de permanecer en su recuerdo. El enfoque un tanto tradicional de la crisis del personaje protagonista se sitúa sin embargo en condiciones de precariedad reconocibles en el orden neoliberal contemporáneo. “Precariedad” es un concepto que ha resonado en

el discurso académico del siglo actual, y la del sujeto Uxbal viene a conectarse con las dos vertientes mayores de uso. Una nos remite a la dimensión más económica de la precariedad, la degradación progresiva del contrato social a medida que un estado neoliberal fuerte impone la asunción de riesgos y la gestión de sí mismo por parte de un *homo oeconomicus* autónomo, en un marco de degradación progresiva de las redes asistenciales de cuidado y reproducción. Esta lectura, presente ya desde las primeras críticas de la revolución neoliberal en múltiples vertientes del discurso social y económico de la izquierda radical, feminista y/o alterglobalista, ha adquirido mayor resonancia tras la Gran Recesión y ha trascendido al público general merced al trabajo de divulgación del economista Guy Standing en *El precariado*. La otra lectura, de orden más filosófico-ontológico, se centra en la precariedad como característica inherente del ser humano, que se encuentra posicionado desde su mismo origen en condiciones que lo sobrepasan y lo trascienden (imposibles de sobrevivir sin la presencia, acompañamiento, apoyo y reconocimiento de otros) a la vez que lo constituyen. Este sujeto abierto, dependiente y frágil ha sido examinado por Giorgio Agamben (*Homo Sacer*) y Judith Butler (*Vida precaria*). A pesar de la diferente aplicación del término, algunas conexiones de lo práctico y material hacia lo ontológico-constitutivo se han llevado a cabo, por ejemplo, por la economía feminista (Pérez Orozco) o, en sentido inverso, desde la filosofía política (Mbembe) o la teoría de la imagen (Azoulay).

Mi lectura de la precariedad en *Biutiful*, como se verá, se decanta más hacia la vertiente económica, de acuerdo con la visión del neoliberalismo según la desarrollan Laval y Dardot en *La nueva razón del mundo*. Su análisis pormenorizado desde la perspectiva de la historia de las ideas y los avatares políticos a partir del período de entreguerras demuestran que el neoliberalismo no es una ideología antiestatista, al contrario de como suele definirse, y que no consiste sólo en la economización de todos los aspectos de la vida. Se trata de una ideología del estado fuerte en materias de política monetaria y

protección de la propiedad. Al mismo tiempo, introduce un espíritu gerencial en las dimensiones sociales y laborales de la experiencia humana que terminan normalizando la exposición permanente a condiciones de riesgo asumibles solo individualmente. Este espíritu gerencial y normalización del riesgo justifican así una visión del yo como capital humano necesitado de inversión y desarrollo constantes.

Uxbal es un sujeto que vive en los márgenes de la ciudad y de sus habitantes, media y medra en el ámbito hostil, anti-inmigrante y aporofóbico³ de una organización urbana a medio camino entre la disciplina del estado-nación y el control de la economía neoliberal que Neil Smith llamó “ciudad revanchista”. Expulsado de la dimensión más visible de la ciudadanía trabajadora (asalariada o profesional) y consumista, Uxbal testimonia a la par que gestiona y explota la presencia de sujetos excluidos de las protecciones formales de la ciudadanía. Sus vivencias y su contacto con la precariedad socioeconómica se ven sin embargo alteradas por la irrupción de una crisis de orden existencial, el reconocimiento de su muerte próxima, que le conduce a una confrontación con obligaciones de un orden más trascendental. Uxbal reconoce en sus hijos la condición de huérfanos inminentes que él ya padeció en su propia infancia, y que revive en el encuentro con el cuerpo exhumado de su padre.

Los personajes se mueven en un medio urbano inestable y cambiante en que la memoria está bajo el asalto permanente por el presentismo de la exposición permanente al riesgo económico. La identidad, la conciencia de sí de los sujetos en relación a un espacio reconocible y una historia familiar que se despliega en él se encuentran arrojadas al desamarre de la amnesia y la disolución por la falta de reconocimiento entre sujetos, incluso entre aquellos que guardan relaciones de proximidad familiar entre sí. En sus momentos finales, Uxbal experimenta una reconexión con su linaje a través de una última conversación con su hija y una visión de su padre vivo.

La ciudad contramodelo

Las acciones de *Biutiful* se distribuyen principalmente entre el barrio del Raval y el cinturón de ciudades satélite al norte conformado por Badalona, Sant Adrià de Besòs y Santa Coloma de Gramanet. El Raval fue uno de los barrios tradicionalmente más degradados de Barcelona, el infame “Barrio Chino” que ha inspirado un sinnúmero de novelas y películas, receptor de una importante bolsa de población migrante del sur de España en los años previos a la Guerra Civil y, ya a finales del siglo XX, de trabajadores norteafricanos, subsaharianos, latinoamericanos y del sur de Asia. Para el momento en que González Iñárritu está filmando su película, el Raval y el distrito de Ciutat Vella en su conjunto ya están experimentando un acelerado proceso de gentrificación que fue duramente criticado por Delgado y numerosas agrupaciones comunitarias pero que no aparece reflejado en la cinta. Lo realmente llamativo es la inclusión de zonas periféricas rara vez retratadas en el cine internacional ambientado en Barcelona. Tradicionalmente receptoras de migración procedente del centro y sur de España, esta sección de la primera corona industrial que rodea la ciudad se ha convertido hoy en importante receptora de inmigración de Europa del Este y extracomunitaria, con una sustancial presencia china en Badalona, donde tiene lugar una porción significativa de la economía informal que supele a las tiendas de artículos de consumo de bajo coste que han proliferado en la ciudad, así como distribución de artículos de marca falsificados que venden “manteros”, en su mayoría subsaharianos, en el centro de la ciudad.

A pesar de un relativo éxito de público en España, la crítica nacional no fue del todo amable en el estreno de *Biutiful*. Las reseñas más negativas se centraron en su pesimismo irredimible, o su tono apocalíptico, que aproximaba el drama al cine de choque o explotador. El crítico de *El Periódico*, un medio generalmente afín al cine social, calificó a Iñárritu de “director burgués y complaciente” que ofrece un producto de “impostado realismo sucio, o falso hiperrealismo social”, un “espectáculo de la miseria (...) que toca la fibra sensible



Fig. 1

de la manera más fácil y acomodada” (Casas). Entre los cuestionamientos de este género me parece particularmente interesante el de Eugeni Osácar, crítico de *La Vanguardia* conocido por dos libros con exhaustivos y detallados recorridos turísticos por Cataluña y su capital según han venido siendo escenificadas por el séptimo arte desde el siglo pasado. Con poco disimulado orgullo local, Osácar proclama que “el paisaje urbano de la ciudad sobrevive al ejercicio de amor-odio cinematográfico [de González-Iñárritu], donde la realidad y la ficción se confunden y las historias se desdibujan por *un exceso de universalismo*” (199, subrayado mío). La escena que más perturba al crítico es la persecución policial a un grupo de manteros subsaharianos, una “violenta y desmesurada escena (...) tan impactante como poco creíble en la vida real” (200; fig. 1). En un registro similar califica la aparición de los cadáveres de inmigrantes chinos en la playa, apuntando que el perfil del Puerto Olímpico produce “una escena muy cinematográfica” para “una de las secuencias más sorprendentes e impactantes del film” (201; ver fig. 2). Con más fundamento



Fig. 2



Fig. 3

en mi opinión, Osácar expresa desazón ante el afeamiento deliberado del cementerio de Sants, apuntando con rigor burocrático que la productora de *Íñárritu* fue condenada a pagar costos y daños morales a una familia a la que le habían deteriorado los nichos (193; ver fig. 3). La situación es ciertamente

irónica, teniendo en cuenta que uno de los desencadenantes de la trama es la destrucción del cementerio para construir un complejo de consumo y ocio, aunque Osácar aprovecha para extender su condena al conjunto de la cinta: “[u]na vez más, el equipo técnico se encargó de crear una imagen *alejada de la realidad*” (201).

Resulta interesante que en el mismo libro, Osácar se desvive en elogios hacia otra película transatlántica, la insustancial *Vicky Cristina Barcelona*, del estadounidense Woody Allen, coprotagonizada por el mismo Bardem. Osácar no expresa nada contra su guion rocambolesco ni la escasa credibilidad de sus personajes y sus motivaciones. Esta ausencia de objeciones sugiere que el problema de una parte de la crítica con la cinta del director mexicano no es ningún realismo “sucio” o tramposo, ni su falta de verosimilitud. A diferencia de la película de Allen, la narrativa de Iñárritu no se acomoda a un modelo concreto de ciudad abierta al mundo, pluricultural, artística, grata a los sentidos, navegable, digerible, y sobre todo comunicable (en *Vicky* el personaje de Bardem insiste machaconamente sobre la necesidad de hablar en inglés), por poco realista que sea. Es un modelo creado por un discurso institucional en alianza con los representantes locales de la economía de mercado.⁴ Esto, que Mónica Degen o Manel Delgado han venido a llamar el “modelo Barcelona”, opera en virtud de una lógica cultural que, a fuerza de ofrecer las singularidades de la ciudad a un turismo externo y preferiblemente acaudalado, termina irónicamente convirtiéndola en un producto de consumo con recorridos predeterminados, museos emblemáticos, centros históricos uniformizados por la visibilidad de marcas globales en publicidad y tiendas, y antiguos barrios residenciales convertidos en colonias de artistas, estudiantes de intercambio y turistas de paso, por obra y gracia de la gentrificación y el *sharing economy*. En resumen, un producto cultural apenas diferenciable de otras grandes cosmópolis globales, si no es por el idioma local, la oferta

gastronómica, o la persistencia de los últimos habitantes de toda la vida que aportan un decorado y colorido particulares.

El propio Iñárritu ha hablado de Barcelona en idénticos términos, “Barcelona is very self-conscious of [itself]—like a beautiful model”, negando al mismo tiempo que la película trate específicamente sobre la ciudad, más bien sobre las condiciones del trabajo y la inmigración en las ciudades modernas (McCracken citada en Azcona 7). El director mexicano opera en función de una lógica análoga a la reproducción del modelo, pero desde un ángulo invertido, tomando Barcelona como trasfondo físico o modelo del lado oscuro de la cosmópolis global. Tal vez los sucesos más espectaculares de *Beautiful* no habrán tenido lugar en el espejo turístico-cosmopolita de Osácar, pero sus resonancias con el lado oscuro de la globalización son innegables, y totalmente verosímiles en el marco de la precarización creciente de sujetos en los márgenes del sistema. La mentada escena de los cadáveres de migrantes en la playa evoca la aparición regular de cuerpos de migrantes en las Islas Canarias y la costa andaluza después de haber intentado peligrosos cruces en pateras o cayucos sobrecargados. Por su nacionalidad, los cadáveres ahogados recuerdan asimismo al incidente de Morecambe Bay de 2004 en el Reino Unido, en el que perecieron 23 trabajadores chinos empleados ilegalmente en la recogida de berberechos. Anticipan asimismo el triste espectáculo de los refugiados sirios y otros refugiados económicos intentando cruzar el Egeo o el Estrecho de Sicilia. Así pues, ¿en qué se diferencia la violencia de la persecución por espacios emblemáticos como la Plaça Catalunya, las Ramblas o los arcos de entrada en la Plaça Reial con algunas deplorables actuaciones represivas de las fuerzas del orden contra la inmigración? Estos sucesos ocurren principalmente en los límites costeros de la Fortaleza Europa, o se ejercen contra una multitud que se sostiene precariamente en los límites periféricos del modelo y cuya contestación social distorsiona el modelo turístico-comercial de ciudad que vende el entramado político y corporativo que la gobierna.

Incongruencia y abigarramiento

Desde la perspectiva de las críticas locales antes mencionadas, no deja de ser irónico que la primera línea de la película sea “¿Es de verdad?”, la pregunta que formula Ana sobre el brillante montado en el anillo de su padre. Esta interrogación sobre la autenticidad o verosimilitud de un objeto de contemplación representa una posición análoga a la del espectador contemplando por primera vez una narración audiovisual. La madre de Ana, Marambra, insistía en que ese brillante era falso. El padre, un tanto fabulador y tahúr, se afirma en su autenticidad, aunque se puede argumentar que en este momento Uxbal no habla de “verdad” en términos del valor monetario del brillante, sino de una noción más subjetiva, su autenticidad como memoria, prueba material o manifestación del paso por el mundo de su madre ya olvidada.

Este desdoblamiento del concepto de “verdad” sugiere que la retórica de *Biutiful* se fundamenta sobre la incongruencia, como la historia de la disfuncional familia protagonista. El personaje principal es un español con un nombre, Uxbal, cuya fonética evoca el mundo indígena mesoamericano. Pero la única relación que éste tiene con México es que su padre murió allí, huido de la dictadura franquista. Cabe apuntar además que Uxbal nació en un tiempo en que los nombres que no figuraran en el santoral o que no fueran en español no se admitían en el registro civil. Uxbal y Tito, su hermano, interpretado por Eduard Fernández, hablan con acentos distintos. El habla de Uxbal y las prendas con el escudo del RCD Español lo marcan como un “charnego” estereotípico, aunque incorpora expresiones en catalán en su idiolecto. Su mujer, Marambra, también tiene un nombre poco común, de resonancia árabe, y habla con un acento sudamericano neutralizado. La confusión terminológica entre “bóveda” y “nicho” destaca esta diferencia entre ella y su marido. Por último, Iñárritu eligió a dos actores marroquíes, Nasser Saleh y la no profesional Hanaa Bouchaib, para interpretar al padre y la hija de Uxbal.

Toda esta mezcolanza puede tener una explicación plausible (Deleyto Lopez, 168), como por ejemplo, la alusión a una interculturalidad histórica, la presencia e influencia de las culturas norteafricanas y latinoamericanas en el territorio peninsular, pero también de la existencia de un cosmopolitismo característico de las capas socioeconómicas más bajas. La familia es expuesta como un cuadro humano difícilmente categorizable, ya sea como familia catalana de procedencia uniformemente local, catalanes originarios de otras partes de España, o familia inmigrada del extranjero. Esta incongruencia es microcosmos o muestra de una Barcelona vista desde el lado menos publicitable de la globalización y el libre mercado en la que un abigarramiento de figuras diversas negocia y pugna por la supervivencia. Entiendo “abigarramiento” como lo *ch’ixi* en la lectura de la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui: un encuentro de elementos dispares, la yuxtaposición de múltiples diferencias que no se funden en un crisol multicultural, sino que antagonizan en una coexistencia tensa (70). Abigarrado o *ch’ixi* se contrapone a otros términos más positivos y políticamente útiles, como multiculturalidad, lo *cool* o, sobre todo, hibridez, que entiende que de la pluralidad de elementos en tensión surge un tercer producto. En *Biutiful*, lo híbrido, lo entremezclado, no es necesariamente *cool*, sino *desarraigado* y *desubicado*, persistiendo en condiciones de marginalidad que se prestan a la explotación económica. La filósofa Marina Garcés lo ha descrito emotivamente como un cosmopolitismo de la necesidad:

porque la vida, ejercida a través de los verbos *trabajar*, *amar*, *matar* y *sobrevivir* es un problema común. Desde este punto de vista, el mundo que compartimos no es una opción política, ética o ideológica. Es una condición social, natural y cultural de la que no se puede escapar. No es un ideal, sino la realidad cotidiana de mucha gente. Su cosmopolitismo es el de las vidas anónimas que aprenden los idiomas de donde van a trabajar; de los amores anónimos que crean mundos y formas de vida más allá de sus identidades; de las muertes anónimas que no han escogido morir por sus banderas, sino que encuentran su fin en nuestras

fronteras. (...) Un cosmopolitismo sin Estado. Apátrida incluso, pero no en el sentido de no tener vínculos, sino desde la potencia de recrearlos a cada instante, desde la necesidad. (77)

El cosmopolitismo abigarrado o *ch'ixi* de *Biutiful* escenifica un choque de lenguas, etnias, la separación entre sujetos integrados en el sistema que explotan a otros en condiciones de exclusión. Es un multiculturalismo políticamente incómodo pues manifiesta una necesidad de inclusión sociolaboral. El multiculturalismo promovido por las instituciones políticas catalanas, sin embargo, suele refugiarse en una política ornamental y simbólica que teatraliza la diversidad pero sin atender a demandas específicas.⁵ Los personajes con los que trata Uxbal son principalmente inmigrantes, hablantes de lenguas no occidentales, hacinados en almacenes o pisos patera, perseguidos por las autoridades, explotados por el sector empresarial informal o bien por un sector formal que responde a imperativos de recortes de costes. La presencia fantasmal del padre de Uxbal agrega asimismo una dimensión histórica a este fenómeno. Es una figura transatlántica que huyó a México por razones políticas, pero falleció al llegar. No hay una narrativa de lucha que lo justifique, un hermanamiento transatlántico, ni reconocimiento institucional. Simplemente, es un refugiado que dejó atrás a un huérfano, como los numerosos migrantes sin nombre que perecen a las orillas de la Fortaleza Europa o desaparecen en las fauces de la ciudad globalizada. El padre reaparece en la visión final de este huérfano ya mayor, en los Pirineos, en los márgenes geográficos del territorio nacional, donde la imagen del búho que expulsa una bola de plumaje en el momento de su muerte alude a la condición de expulsados de un sistema que padre e hijo comparten a través del tiempo.



Fig. 4

El marco urbano de *Biutiful* tiene una importancia particular en la representación de esta muchedumbre, la cosmópolis de los pobres, al contrastar espacios emblemáticos con individuos en condiciones precarias o situaciones extremas. Hacia el principio de la película, se contrasta la venta de los manteros subsaharianos en las aceras del Paseo de Gracia frente a elegantes edificios modernistas de fondo que ya comparten el espacio céntrico con tiendas de marcas globales como Nike o Ermenegildo Zegna. El eslogan de esta última, “Great Minds Think Alike”, claramente visible en el encuadre, alude de manera irónica a la estandarización del consumo global en forma de grandes marcas, así como a la demanda de productos de imitación por consumidores de rentas medianas. Sucede un fenómeno análogo con la ciudad en su conjunto, como describe brillantemente Harvey: el rentismo turístico, a medida que hace la ciudad más mercantilizable, descaracteriza y devalúa esos mismos elementos culturales que la hacían atractiva al consumo externo:

As opportunities to pocket monopoly rents galore present themselves on the basis of the collective symbolic capital of Barcelona as a city (property prices have skyrocketed as the Royal Institute of British Architects awards the whole

city its medal for architectural accomplishments), so their irresistible lure draws more and more homogenizing multinational commodification in its wake. The later phases of waterfront development look exactly like every other in the western world, the stupefying congestion of the traffic leads to pressures to put boulevards through parts of the old city, multinational stores replace local shops, gentrification removes long-term residential populations and destroys older urban fabric, and Barcelona loses some of its marks of distinction (406).

De forma más dramática, la escena de la persecución de manteros con el trasfondo de la Plaça Catalunya, las Ramblas, o los arcos de la Plaça Reial, escenifica la explosión de una violencia autoritaria constantemente en ciernes sobre una población precaria, indocumentada y con derechos limitados. La cámara se detiene en retratar la parálisis y perplejidad de los transeúntes ante la carrera o cuando su espacio es invadido, como en la terraza en el Café de la Ópera (fig. 1). La escena de la persecución representa la irrupción de lo real, cómo aflora un contenido reprimido, una población que se considera excrecencia aún a pesar de que sostiene una serie de intercambios paralelos a otros más formales.

El sujeto precario en la ciudad revanchista

Esta violencia se puede interpretar en una clave análoga a lo que Neil Smith ha llamado “ciudad revanchista”, apoyándose en las críticas de Syngebouw y Brenner a la “glocalización”. El análisis de Smith se centra en el Nueva York de los 90 bajo Rudy Giuliani, que se caracterizó por un autoritarismo y una violencia policial inusuales en los gobiernos urbanos de las democracias liberales, pero marca la tendencia seguida por otras cosmópolis globales, Barcelona entre ellas. La coyuntura política es el aumento de subvenciones e incentivos fiscales de los gobiernos locales para atraer o mantener inversiones capitales, toda vez que se produce un desmantelamiento sistemático de servicios públicos (educación, sanidad). Las necesidades generadas por

esta crisis en la reproducción social vienen a ser subsanadas en parte por el recurso de las clases altas y medias al trabajo barato y precarizado de grupos sociales marginalizados (minorías étnicas, migrantes). En este contexto, el securitarismo como respuesta a amenazas reales o percibidas contra el orden público, generalmente acompañado o apoyado por una actitud nacionalista como defensa de unos privilegios sociales en deterioro (el consabido “primero los de casa”) es una política deliberada de control de los sujetos que cubren los vacíos del sistema en materia de reproducción y cuidado.

Acaso con menos violencia explícita que la que se ha podido dar en Nueva York, Barcelona y otras urbes europeas han testimoniado, en el marco de una mercantilización y turistificación crecientes, un aumento de la violencia policial contra poblaciones marginales, generalmente acompañado a de represión política o judicial contra las voces disidentes. Testimonio de ello son las sanciones administrativas contra participantes u organizadores de protestas, profesionales de la información o incluso humoristas, generalmente con la palabra de un agente policial como única prueba, o el recurso cínico de las fuerzas policiales a la acusación de “delito de odio” por acciones satíricas u oposición política, como si este grupo armado profesional fuera una clase minoritaria necesitada de protecciones especiales.⁶

En este marco de explotación económica y violencia institucional, Uxbal representa un papel clave como mediador entre policía y manteros, entre contratistas en negro y trabajadores indocumentados. Una de las imágenes dominantes en *Biutiful* es la de Uxbal intercambiando fajos de billetes sucios o abultados sobres. Uxbal ejerce como *mediador* no sólo en un sentido económico sino en otro de tipo sobrenatural, pues al parecer tiene el poder de ver y comunicarse con los muertos en su pasaje a un supuesto Más Allá que él mismo desconoce. (En la repetición de la escena en los Pirineos al final, Uxbal le pregunta a su padre “¿Qué hay?”. Es la última línea de la película antes de que el protagonista desaparezca por la derecha de un encuadre que se sacude

ligeramente, como en el último temblor de la vida). Como observa Dalton, *Beautiful* retiene una remanente o residuo de realismo mágico latinoamericano (103). La presencia de fantasmas impregna la cosmópolis neoliberal poblada de sujetos autogestionados. Irónicamente, el otrora poderoso mediador, como el Melquíades de García Márquez o la Clara de Allende, es ahora un moribundo que ya no controla su orina y prepara precarias cenas de pescado frito y cereales para sus hijos.

Uxbal viene a ser una figura del neoliberalismo desde abajo del que habla Gago en *La razón neoliberal*: mediador entre obreros chinos y sus explotadores, entre los manteros africanos y la policía. Uxbal ejerce como una suerte de “cosmopolita desde abajo”, en la acepción más eurocéntrica del término, en el sentido de que es capaz de forjar contactos, entendimiento y hasta confianza y un cierto grado de afecto con Otros singulares al tiempo que los explota colectivamente. A pesar de expresar con frecuencia interés por los sujetos



Fig. 5

a los que explota, la preocupación de Uxbal es principalmente económica, más aún cuando recibe la noticia de su muerte inminente. Uxbal es un *homo oeconomicus* llevado al extremo en tanto que también es gestor de la muerte: se saca un sobresueldo haciendo de médium además y es responsable de la muerte de más de veinte inmigrantes chinos por haber ahorrado costes para unos calentadores. Es más, la violencia implícita que ejerce sobre otros, empezando por la represión de las rebeldías ocasionales de su propio hijo a la hora de la cena, así como su cálculo monetario constante, culminan en un paroxismo al tener que gestionar su propia muerte en un mundo caracterizado por la disolución de los lazos comunitarios y familiares bajo imperativos económicos.

En viva tensión con este entorno humano abigarrado, encontramos dinámicas de expulsión que empujan a una población precarizada o marginal a los límites de la catástrofe. Sassen ha escrito sobre el concepto de expulsión como una lógica de gobernación neoliberal sobre entidades que son a la vez utilizables y desechables por la economía de mercado contemporánea en un mundo en el que ya no quedan espacios habitables para que los ocupe toda la humanidad. Estos expulsados pueden ser trabajadores de edad avanzada o la progresivamente precarizada clase media en los países ricos, jóvenes como mano de obra barata o carne de cañón en las economías informales de países pobres, o la expulsión de la vida misma en lo que la ciencia ya conoce como “zonas muertas”, especialmente en el mar, en las que la biomasa se ha reducido a límites por hoy irre recuperables. El concepto de expulsión aparece desde el principio de la película metaforizado en la figura del búho muerto y la creencia en que antes de morir expulsa una bola de plumaje. La repetición de esta historia alude a una necesidad de purificarse antes de morir, relativa a Uxbal, pero también a la expulsión compulsiva de una excrecencia por un sistema mórbido (fig. 4). La imagen de la visión post-mortem de Uxbal se repite en la forma de las tres chimeneas de la central térmica de Sant Adrià

del Besòs expulsando humo (fig. 5), que siempre preceden a la aparición de los migrantes chinos indocumentados y que aún sigue espectralmente presente en el fondo de la escena en que los ahogados reaparecen en la playa (fig. 2). Como otros críticos han señalado ya, el retorno de los cadáveres a la playa evoca el retorno de un contenido social reprimido, o bien al reviniente espectral de Derrida, como si los cuerpos se resistieran a ser una simple excrecencia expulsada del mercado (Connolly 557; DiFrancesco 31; Sinnerbrink 180). Otros críticos han observado que mientras esta situación se resuelve de una forma fatal para los chinos (muerte de Liwei, redada policial contra la familia de Hai y huída de este), la escena con la médium resuelve la cuestión para Uxbal de una forma bastante trivial (Bradshaw; Casas Aguilar 181).

Uxbal, el gestor y mediador de este cosmopolitismo desde abajo, está íntimamente ligado a esta lógica de la expulsión y, por mucho que en múltiples momentos trate de representarse a sí mismo moralmente por encima de otros individuos más visiblemente explotadores. Es más, Uxbal es algo así como un Rey Midas de la miseria: su autoridad mancha todo lo que toca, desde cosas en apariencia triviales como la tarea escolar de su hija, hasta las más graves como la compra de calentadores defectuosos que terminan causando la muerte de los trabajadores chinos. Desde esta perspectiva, no es sólo irónico que reproche a Hai y Liwei que estén explotando a sus connacionales cuando él ha hecho exactamente lo mismo para ahorrar costes, sino que lo que motiva sus reproches es su sospecha de que Han y Liwei le están sisando dinero a él. Su justificación es que está tratando desesperadamente de acumular dinero para sus niños cuando él ya no esté. Este tema reemerge inmediatamente después, cuando apela a su amigo policía en favor de Ekweme. Cuando Uxbal afirma que está “ayudando”, el policía resopla y responde “pillando cacho, como todo el mundo”. Sigue una lección de realpolitik callejera, “no te fíes de un hombre que tiene hambre, y mucho menos de aquel cuyos hijos pasan hambre”, consejo que viene a reflejar las propias acciones de Uxbal. A continuación, el

policía se justifica en los mismos términos: “que tengo que dar de comer a mi hija, que tengo una familia” (1:16:05 – 1:17:15). El marco ideológico, político y económico en el que operan estos personajes carece de instituciones estatales o tradicionales de protección, alienta una visión del sujeto como empresario de sí mismo en un contexto de exposición permanente al riesgo donde el juego limpio o la compasión están fuera de lugar. En ausencia de instituciones estatales o tradicionales de protección social, la presencia de hijos representa un aumento del riesgo y por tanto también de las motivaciones para ejercer presión, violencia y exacción sobre los más débiles.

Me parece necesario incidir en este aspecto porque una parte significativa de la crítica ha afrontado la ambigüedad ética de Uxbal atendiendo a su paciencia y dedicación como padre de familia en circunstancias extremas. Aquí resulta particularmente valiosa la lectura de Casas Aguilar, que atiende a los fallos repetidos de Uxbal como padre (181), a la vez que la presencia errática de Marambra justifica sus acciones y arroja una luz más positiva sobre su rol protector y benevolente (182). Casas Aguilar conecta con acierto la insuficiencia paternal de Uxbal con su dificultad para responsabilizarse plenamente por las muertes de los migrantes chinos. Guardo algunas reservas sobre su posición sobre el “deseo explícito [de *Biutiful*] de mostrar una crisis de los modelos tradicionales de familia en la sociedad contemporánea” (180), considerando que la mirada del cineasta es más acorde a la nostalgia y una mirada retrógrada al cuerpo femenino reproductivo como sitio ideal del cuidado en un entorno doméstico y diferenciado del espacio público.

Sí entiendo, en cambio, que González Iñárritu proyecta una mirada crítica sobre la familia como justificación y coartada de pugnas, competitividad y juego sucio del macho en el espacio público de la ciudad. Tanto el policía como Hai también apelan a la defensa de sus familias para justificar sus actos. Los críticos generalmente caen en la parcialidad de que tenemos conocimiento del drama íntimo de Uxbal, no tanto de Hai y menos del policía.

La defensa de los hijos, del ámbito familiar, privado, justifican numerosos desmanes en la película: Uxbal ahorra dinero en la compra de los calentadores para continuar acumulando para sus hijos, pero causando involuntariamente la muerte de otros migrantes que también tienen gente que depende de ellos. En un contexto de precariedad donde prima el impulso del cálculo, las virtudes privadas desembocan en daños colectivos. La sentencia del policía “pillando cacho, como todo el mundo” expresa la lógica del cálculo inmediato para uno mismo y los propios. Entrar en consideraciones más amplias queda automáticamente desestimado como naif, sentimental o pasado de moda.

La propia Ige amaga con apropiarse del dinero que Uxbal tiene escondido para volver a Senegal y reunir a su propia familia, dejando a Ana y Mateo desamparados. Casas Aguilar ofrece esta lectura de la intervención de Ige como futura madre putativa de Ana y Mateo:

Frente a la sordidez de las historias de familias que se desintegran, observamos con esperanza que las familias sustitutas puedan reemplazar aquellos ausentes y que los desconocidos —con frecuencia motivados por su propio interés— respondan a la ausencia de los otros. Las estructuras de parentesco sobreviven, como copia de modelos anteriores, pero sin que los enlaces de sangre sean necesarios (183).

No es una lectura cándida, pues reconoce la existencia de un interés. Pero puesto que el enfoque de la película recae en la agonía del padre, esta esperanza es apenas una mirada soslayada, por lo que sólo se puede especular. Posiblemente la nota esperanzadora o feliz sea una imposición de los hábitos narrativos del cine de ficción. Nada indica, sin embargo, que el nuevo rol materno adquirido por Ige vaya a levantar las barreras de exclusión ni las diversas precariedades que afronta, más allá de la simple mejora económica al recibir el dinero de Uxbal. Es más, los propios hijos quedan en riesgo de pasar a formar parte de ese círculo de exclusión a medida que las imposiciones de

riesgo y competitividad de la cosmópolis neoliberal van estrechando el círculo de ciudadanos-consumidores reconocible por el contrato social.

Los parámetros de esta supuesta nueva familia no son plenamente alternativos ni electivos. En contraste con la mujer volátil y mala madre que encarna Marambra (un tópico que recuerda a Emma Bovary o, en su versión más extrema, a Medea) los signos que acompañan a esta familia alternativa sobredeterminan la maternidad del cuerpo femenino. En sus dos apariciones iniciales, Ige y Lili aparecen embutidas en ropa y a cargo de sus dos bebés. Esta atadura se subraya por la ausencia o incapacitación de los padres biológicos (Casas Aguilar 183) y contrasta con la desnudez sexuada y hedónica, copa de vino en mano, con que aparece Marambra por primera vez bailando sobre su cuñado-amante. Este contraste subraya la polarización y perspectiva limitada sobre la mujer y sobre lo que constituye la maternidad, donde el goce se representa como equivalente a la traición y el abandono de responsabilidades. Es más, la presencia de dinero en los intercambios de Uxbal con Lili e Ige no son sólo una cuestión de “interés”, sino una de necesidad en el ámbito de esa ciudad revanchista y su mercado heteropatriarcal que imponen la externalización del trabajo de cuidado por parte del sujeto masculino para que pueda moverse con relativa libertad por el espacio urbano. La escena en que Ana y Lili “chocan manos” amistosamente al despedirse, inmediatamente seguida por Uxbal pagándole por su tiempo, manifiesta que a la vez que existen afecto mutuo y apoyo en estas maternidades alternativas, también queda claro que las condiciones de Lili determinan su necesidad y disponibilidad para este trabajo de cuidado, además del que ya procura para su propia hija. De manera análoga, Uxbal está en condiciones de ofrecer un trato más amplio a Ige en virtud de las condiciones de necesidad y precariedad en que ella se encuentra. La narración no nos puede ofrecer una resolución a este hilo narrativo que se abre hacia el final. ¿Por qué Ige no se va con el dinero? ¿Por qué no lo usa para ayudar a su familia en Senegal, o para facilitar el retorno de su marido?

¿Cuáles son los principios morales o los aspectos prácticos detrás de su decisión de cuidar a Ana y Mateo? La narración no nos lo puede aclarar, por su enfoque en la experiencia agónica de su *homo oeconomicus* protagonista, pero sí está claro que la falta de definición en las motivaciones de Ige la reduce a cuerpo precario migrante disponible para un acuerdo informal de cuidado y trabajo reproductivo en la familia de alguien un poco mejor posicionado que ella en lo social, económico y legal. Toda lectura o reflexión que celebre el amago de representación de modelos alternativos de familia en *Beautiful* deberá realizarse con la conciencia de una hegemonía capitalista y heteropatriarcal, dentro y fuera de la diégesis.

La resistencia de la memoria

Liñárritu apela a la memoria como refugio ante el colapso moral de la lógica neoliberal del cálculo. Cuando confiesa a su mentora su implicación en la muerte de los migrantes chinos, Uxbal lamenta “necesitaba el puto dinero”, pero en un encuentro anterior se ha expresado de forma más reveladora. Cuando la mentora le reprocha a Uxbal que cobre por su don, él replica que “el Universo no paga el alquiler”. Pero acto seguido se corrige y confiesa que su madre murió cuando él tenía la edad de Ana. Ahora apenas la recuerda y teme que a Ana le ocurra lo mismo con él. Es revelador, porque una consideración afectiva, o de culto o deuda con los antepasados, interrumpe las consideraciones financieras aparentemente más urgentes. En contraste con la repetida presencia del dinero en la película, este episodio apunta a otro tipo de deuda vital inscrita en el transcurso del tiempo que ha recibido diversas denominaciones, ya sea “deuda cósmica” (por el antropólogo David Graeber, 91) o “deuda vertical” (por el economista Michel Aglietta, 60-62), postulada también de forma primigenia por Nietzsche en el primer libro de *La genealogía de la moral*. En sociedades sin estado, esta deuda se transmite a la descendencia, mientras que en las sociedades con estado se identifica con la ciudadanía. Es

una contrapartida a los atributos del colectivo, una deuda hacia la soberanía del conjunto social. Existe desde el nacimiento y es heredable e inalienable. En las sociedades sin estado se paga por vía de sacrificios a los dioses u ofrendas a los antepasados, mientras que en las sociedades más modernas se materializa en pago de impuestos al estado o legados a las generaciones posteriores. Se contrasta con otra deuda horizontal, deuda en un sentido más mundano del término, que es alienable y susceptible de negociación y está vinculada a las economías del regalo, el comercio y el trabajo asalariado o servicios.

El reproche de la mentora a Uxbal por usar su don como servicio de pago manifiesta una preocupación de que esté perturbando esa deuda vertical, violando una conexión fundamental en el ciclo de la vida a través del tiempo. La ansiedad de Uxbal por asegurar el bienestar de su prole cuando él ya no se encuentre enmascara una ansiedad más profunda, existencial, al saberse desconectado de la memoria de su padre y su madre y temer que les suceda lo mismo a sus hijos con él. *Beautiful* nunca llega a la simplicidad de negar el valor del dinero (de hecho, el intercambio de billetes y fajos suele figurar en el centro del encuadre en varias escenas) pero la obcecación acumulativa de Uxbal terminará causándole el tormento de saberse causante de múltiples muertes. En cambio, la entrega de un anillo con una piedra, posiblemente falsa pero cuyo valor se manifiesta en su capacidad de vehicular una memoria familiar, representa el gesto que promete la persistencia de esta deuda vertical y que restablece el contacto transgeneracional de Uxbal en su última visión de un encuentro con su padre en los Pirineos.

Con la excepción de la crítica escena en el almacén de los trabajadores chinos, la película no muestra filtros, ni maquillaje, ni tratamiento especial del fantasma. El niño al principio de la película, Uxbal al final, y sus puntuales apariciones ante un reflejo que no se mueve a la par que él (Connolly 551) aparecen indiferenciados de otros personajes vivos, en claro contraste con las fotos antiguas o el cuerpo embalsamado de su padre, que Uxbal examina hacia

el final de la película. Connolly ha ofrecido una sugerente lectura de *Beautiful* como película de terror. Sin embargo, atendiendo a esta indiferenciación entre vivos y muertos se puede entender que la película establece una continuidad entre el presente y el pasado que la actividad económica neoliberal tiende a borrar. Esta continuidad es análoga a lo que Derrida calificó como “no contemporaneidad a sí del presente”, esto es, la idea de que el presente no es una fase ontológicamente discreta, separada de una continuidad biológica, narrativa, emocional, económica (*Espectros de Marx*). Parte del programa de la razón neoliberal consiste precisamente en negar el arraigo histórico de desigualdades estructurales e injusticias sociales y políticas deshistoricizando el presente, situando todos los elementos que lo predeterminan en un pasado estanco e inaccesible: de ahí la irritación que generan los ejercicios de memoria histórica, o los reclamos de reparaciones por colectivos o naciones históricamente oprimidos. Es más, el apego afectivo a una experiencia subjetiva y no monetizable también resulta incómodo para una estructura que precisa manipular el deseo, una cultura del consumo como generador de identidad para contribuir al funcionamiento de la maquinaria económica.

Si bien el espacio urbano y el movimiento a través de varias instalaciones públicas y entornos de trabajo tienen un papel central en su desarrollo, *Beautiful* comienza y termina llamativamente en espacios apartados de ese fragor urbano, en sendas conversaciones entre dos personas. La primera entre Uxbal y Ana, en la privacidad de un dormitorio. La segunda en un espacio rural, en el exterior de la ciudad. El espacio nevado y un tanto inhóspito, la aparición de un hombre joven, mal afeitado, por el lateral del encuadre, frente a Uxbal, y la recitación de una anécdota relacionada con la muerte recuerdan vivamente a los lugares comunes de los duelos en el *Western*. Pronto queda claro, sin embargo, que la conversación es amistosa, y al final de la película somos conscientes que varios elementos aparecidos a lo largo de su desarrollo configuran esta visión. Además de representar un espacio externo a la ciudad

hostil que domina la película, los Pirineos son el lugar donde Uxbal y Marabra se enamoraron, momento que ella quiere revivir con la familia reunida hasta que una nueva crisis desbarata el plan. Los Pirineos se proyectan como espacio de regeneración de la unidad perdida, así como espacio de ocio que se superpone, irónicamente, al recuerdo de los Pirineos como el lugar por donde escaparon miles de refugiados del terror franquista, evocados vagamente a través de la figura del padre de Uxbal.

Esta superposición se manifiesta de manera mucho más agresiva en la trama del cementerio, espacio de memoria familiar y local que está a punto de ser derribado para construir en su lugar un parking y complejo de ocio. La capacidad de la lógica neoliberal del cálculo para destruir historia y memoria se expresa crasamente en boca de Tito cuando comenta los planes de construcción del complejo “justo encima del papá”, añadiendo que “dan una pasta” en compensación a los propietarios de los nichos. Tito intenta mantener una conversación inteligible estirado en la cama mientras Marambra, la mujer de su hermano, baila encima suyo casi totalmente desnuda “Amor perdido” de Café Tacuba a todo volumen. La escena se repite estructuralmente de forma un poco más sobria posteriormente, cuando vemos un descenso panorámico vertical desde una alta grúa hasta el sombrío cementerio donde están retirando los restos del padre (fig. 3). La película también contrasta asimismo la actitud de los hermanos ante la memoria. Tito, un empresario de medio pelo, responde de forma agresiva cuando Marambra le pide que haga memoria sobre su padre. Posteriormente le propone a su hermano que mezclen las cenizas del padre con las de la madre para ahorrar en la urna. Uxbal, en cambio, insiste en que le presenten el cuerpo del padre, que fue embalsamado para el viaje de retorno a España. Un adagio de Ravel aporta contenido emocional al encuentro. Esta situación activa la memoria de Uxbal y su reencuentro, sobrenatural o imaginario, con su padre al final de la película. La entrega del anillo a Ana, la anécdota de Mateo sobre los búhos, el encuentro con el cuerpo desecado del

padre después de sacarlo del nicho, el proyecto de visita familiar a los Pirineos, reaparecen en la visión final de Uxbal, reintegrándolo al linaje familiar perdido en el momento de la disolución de su propio ego.

A modo de conclusión

Iñárritu responde a la ciudad modelo, concepto del espacio urbano como centro de ocio y consumo, publicitario, exhibicionista, embriagado, calculador, con un reverso de exclusión, explotación, abandono y miedo. Pero responde asimismo con incongruencias visuales y tensiones culturales que manifiestan una estética del abigarramiento, reconocimiento respetuoso de la diferencia, inclusión sin transformación. Ello se expresa en el paseo de vuelta de la escuela de Ana y Mateo con Ige, que comienza en la distancia y la desconfianza, hasta que las figuras terminan caminando en la misma acera, cada una dueña de sí (Azcona 11-12). De manera análoga, Iñárritu trata de oponer a la lógica del cálculo el restablecimiento de un contacto transgeneracional, una comunidad humana más allá del tiempo presente, un mundo en que se reconoce la figura del desaparecido, del arrollado por procesos económicos, muertos que continúan viviendo al hablar por boca de los vivos.

Se ha incidido bastante en la perspectiva patriarcalista de Iñárritu, así como un pesimismo aparentemente irredimible. A mi modo de ver, encontramos en *Biutiful* una curiosa paradoja. Por un lado, una pugna por el restablecimiento de la familia por vía de la memoria como respuesta al dominio de una lógica del cálculo alienante y deshumanizadora. Pero también existe un reconocimiento implícito de que, en este panorama de exposición permanente al riesgo y la expulsión, la estructura familiar sola no basta, es demasiado frágil ante los vaivenes e injusticias de la sociedad de mercado que aprieta y asfixia con sus criterios de eficiencia. Iñárritu ensaya una respuesta en forma abigarramiento y apertura a un Otro diferente, autónomo y no consumible, pero son posicionamientos todavía precarios frente a las depredaciones que proliferan a la sombra de la ciudad-modelo abierta al turismo y capital internacionales.

Notas

- 1 Aspectos en los que no entro, por estar suficientemente bien tratados: Iñárritu como director transnacional, aspecto estudiado por Sánchez Prado (*Screening*, 155-60, 171-81), Paul Julian Smith y Deleyto y Azcona; tampoco trataré la presencia de lo sobrenatural, aspectos examinados detalladamente por Garrett y Chauca, Dalton y DiFrancesco.
- 2 Este es un tema recurrente en González Iñárritu, que Sánchez Prado ya observa en uno de los primeros estudios académicos sobre el trabajo del director (“Amores perros” 43).
- 3 “Aporofobia” es un neologismo acuñado por la profesora Adela Cortina en un artículo en *El País* donde afirmaba que muchas manifestaciones de odio al migrante son la expresión más visible y políticamente eficiente de un odio general a los pobres, en el contexto de una ideología de mercado donde la soberanía real radica en la capacidad de entrar en contratos e intercambios monetarios.
- 4 El ejemplo más conocido de esta modelización sería la campaña *Barcelona, posa't guapa* para promover la reparación y limpieza de las fachadas residenciales de la ciudad. La campaña, que tuvo lugar en la segunda mitad de los años 80, contribuyó a un embellecimiento visual y mayor seguridad vial en una ciudad castigada por décadas de negligencia y corrupción en la política urbanística de sus alcaldes franquistas. Al mismo tiempo, existía una motivación públicamente reconocida de mostrar una ciudad “bonita” de cara al aluvión de extranjeros que iban a traer las Olimpiadas de 1992.
- 5 Expresan esta queja numerosos teóricos del urbanismo, así como activistas y organizaciones barriales. A título de ejemplo, léase la demoledora crítica de Delgado al Fòrum de les Cultures (40-42, 115, 119). Existen otros ejemplos: la creación de equipamientos culturales en el Raval, como el CCCB o el MACBA, representó la antesala de la remodelación y progresiva gentrificación del barrio. La remodelación de los mercados municipales se realizó con vistas a fomentar las visitas turísticas y para la creación de espacios culturales gestionados y programados por las propias instituciones. Como ejemplo contrario, la toma por los vecinos del Barrio de Santa Catarina de un espacio, conocido como “el Forat de la Vergonya” (el Agujero de la Vergüenza), donde el Ayuntamiento pretendía construir un aparcamiento, dio lugar a la creación de un huerto urbano y parque multiuso gestionado por el propio vecindario, la única zona verde en el distrito de Ciutat Vella. El Ayuntamiento recibió mal la creación de un espacio autogestionado que retaba los espacios culturales de diseño promovidos institucionalmente, y terminó allanando y desalojando a la fuerza el lugar bajo la excusa de unos presuntos actos vandálicos cometidos en su proximidad.

6 Para el análisis de estas tensiones desde una óptica progresista, es muy recomendable la lectura de algunos artículos de Marina Garcés en su volumen *Ciudad princesa*: “Un grito de asco contra la miseria cotidiana”, “El fin del consenso”, “Ciudad dolida”, “Enfadarse seriamente”, “Banderas *Made in China*”, “Ciudad reencontrada”.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998.

Aglietta, Michel. *Money. 5,000 Years of Debt and Power*. Verso, 2018.

Azcona, María del Mar. “‘We Are All Uxbal’: Narrative Complexity in the Urban Borderlands in *Biutiful*”. *Journal of Film and Video*, vol. 67, no. 1, 2015, pp. 3-13.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2014.

Biutiful. Dir. Alejandro González Iñárritu. Int. Javier Bardem. Focus Features. 2010.

Bradshaw, Peter. “*Biutiful* – Review”. *The Guardian*, 27 Ene. 2011, www.theguardian.com/film/2011/jan/27/biutiful-review

Brenner, Robert. “Uneven Development and the Long Downturn.” *New Left Review* 229 (1998).

Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.

Casas Aguilar, Anna. “Espectros de la paternidad y disolución de fronteras en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 16, no. 2, 2015, pp. 179-91.

Casas, Quim. “‘*Biutiful*’, realismo impostado”. *El Periódico*. 3 Dic. 2010. URL: www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20101203/biutiful-realismo-impostado-607790

Connolly, Kathleen H. “Spirits and Those Living in the Shadows: Migrants and a New National Family in ‘*Biutiful*’”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 39, no. 3, 2015, pp. 545-63.

Cortina, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Paidós, 2017.

Dalton, David. “Una huella mexicana en el cine español: La naturaleza mágica y resistente en *Biutiful* de Alejandro González Iñárritu y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”. *Millars. Espai i Història*, vol. 40, no. 1, 2016, pp. 99-121.

Degen, Mónica. “Passejant per la passarel.la global: Ciutats i turisme urba”. *Transversal. Revista de Cultura*, vol. 23, 2004, pp. 30-32.

- Deleyto, Celestino, y María del Mar Azcona. *Alejandro González Iñárritu*. University of Illinois Press, 2010.
- Deleyto, Celestino, y Gemma López. "Catalan Beauty and the Transnational Beast: Barcelona on the Screen." *Transnational Cinemas*, vol. 3, no. 2, 2012, pp. 157-75.
- Delgado, Manuel. *Barcelona: La ciudad mentirosa*. Los Libros de la Catarata, 2007.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta, 1995.
- DiFrancesco, Maria. "Facing the Specter of Immigration in *Biutiful*." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 69, no. 1, 2015, pp. 25-37.
- Fraser, Benjamin. "A *Biutiful* City: Alejandro González Iñárritu's Filmic Critique of the 'Barcelona Model'". *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 9, no. 1, 2012, pp. 19-34.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal*. Tinta Limón, 2015.
- Garcés, Marina. *Ciudad princesa*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Garrett, Victoria L. y Edward M. Chauca, "Haunting Capitalism: *Biutiful*, the Specter, and Fantasies of the Global Market." *Espectros: Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, Bucknell University Press, 2016, pp. 201-14.
- Graeber, David. *En deuda. Una historia alternativa de la economía*. Ariel, 2012.
- Harvey, David. "The Art of Rent: Globalization and the Commodification of Culture." *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. Routledge, 2001, pp. 394-411.
- Illas, Edgar. *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*. Liverpool University Press, 2012.
- Laval, Christian, y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Gedisa, 2013.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina: 2011.
- McCracken, Kristin. "González Iñárritu + Bardem = *Biutiful*". *Tribeca* (nd). Citada en Azcona.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral* [1887]. Alianza, 2013.
- Osácar, Eugeni. *Barcelona. Una ciudad de película*. Dièresis, 2013.
- Pérez Orozco, Amaia. *Subversión feminista de la economía*. Traficantes de Sueños, 2017.
- Resina, Joan Ramon. *Barcelona's Vocation of Modernity. Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford University Press, 2008.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, 2010.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Amores Perros: Exotic Violence and Neoliberal Fear." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 15, 2006, pp. 39–57.
- . *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Vanderbilt University Press, 2014.
- Sassen, Saskia. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz, 2016.
- Sinnerbrink, Robert. "Postsecular Ethics: The Case of Iñárritu's *Biutiful*." *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*, editado por Costica Bradatan, and Camil Ungureanu, Taylor and Francis, 2014, pp. 166-85.
- Smith, Neil. "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy." *Antipod*, vol. 34, no. 3, 2002, pp. 427-50.
- Smith, Paul Julian. "Transatlantic Traffic in Recent Mexican Films." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, 2003, pp. 389–400.
- Standing, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente, 2018.
- Syngedouw. "The Mammon Quest: 'Glocalization', Interspatial Competition and the Monetary Order: The Construction of New Scales." *Cities and Regions in the New Europe. The Global-Local Interplay and Spatial Development Strategies*, editado por Mick Dunford and Grigoris Kafkalas, Belhaven Press, 1992, pp. 39-67.
- Vicky Cristina Barcelona*. Dir. Woody Allen. Int. Scarlett Johansson, Javier Bardem, Penélope Cruz. The Weinstein Company, 2008.
- Zavaleta Mercado, René. *Lo nacional-popular en Bolivia*. Siglo XXI, 1986.