



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XXII. LA CIUDAD DE MÉXICO, PALIMPSESTO

2022/2, año 11, n° 22, 138 pp.

Editores: **José Ramón Ruisánchez, María Moreno Carranco**

DOI: 10.23692/iMex.22

Güeros (2014) y *Museo* (2018): Notas sobre el tiempo neoliberal en la ciudad palimpsesto

(pp. 84-96; DOI: 10.23692/iMex.22.7)

Georgina Cebey

(Posgrado en Urbanismo, UNAM)

Abstract:

This article explores two films by Mexican director Alonso Ruizpalacios that, despite being recent productions, focus their plots on pivotal events in Mexican history. Going back to the year 1999 in *Güeros* (2014) or to 1985 in *Museo* (2018), I propose that the exercises of inscription of multiple temporalities between the image and the horizon of enunciation of the director, function as readings of a palimpsest that reveals, on the one hand, the ability of cinema to illuminate the multiple temporalities of spaces, and on the other, a conflictive temporal regime for the subjectivity of the young protagonists of the films, the neoliberal era. I resort to the concept of entangled temporality (Mbembe, 2001) to elucidate the function of the multiple temporalities that intertwine and shape the urban palimpsest that is Mexico City.

Key words: entangled temporality, neoliberalism, crisis, palimpsest, cinema.



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

Editores iMex:

Redacción iMex:

www.imex-revista.com

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Emiliano Garcilazo, Ana Cecilia Santos,
Stephen Trinder

***Güeros* (2014) y *Museo* (2018):**

Notas sobre el tiempo neoliberal en la ciudad palimpsesto¹

Georgina Cebey

(Posgrado en Urbanismo, UNAM)

Introducción

Antes que un cruce de calles y avenidas, cualquier ciudad es un cruce de tiempos. Junto a las épocas que se manifiestan en las arquitecturas de una ciudad, un repositorio de memorias habita en cada espacio para dar cuenta de otras temporalidades vinculadas, por ejemplo, a un recuerdo o vivencia. La noción de palimpsesto urbano nos acerca a esta idea, pues como los antiguos pergaminos, en cada calle hay inscripciones de determinados tiempos que han sido borrados o cubiertos por otra inscripción. Como los manuscritos antiguos, la ciudad conserva huellas pasadas en su superficie, algunas marcas han sido cubiertas para construir algo encima; otras han sido borradas; en algunos casos las ruinas han logrado reescribirse y permanecer en la superficie más visible. La ciudad es entonces una superposición de capas, y estas capas no son solo materialidad: memoria y tiempo son también componentes de las múltiples superficies que dan forma a la urbe.

El objetivo de este trabajo es meditar cómo es que un tiempo se hace visible en el espacio. Centrándome en un régimen temporal complejo, que ha determinado la vida de varias generaciones y que hoy en día se vive y experimenta, en las páginas que siguen meditaré sobre las maneras en que la era neoliberal² se inscribe en la memoria colectiva y el espacio mexicano, haciéndose visible de múltiples formas en dos cintas del director Alonso Ruizpalacios: *Güeros* (2014) y *Museo* (2018). Propongo que el topos de la era neoliberal se manifiesta en el palimpsesto urbano mexicano. Pese a estar grabado en una de las capas más superficiales de esta densidad de estratos, este tiempo se borra, se reescribe o sobreescribe con frecuencia. En el caso de las cintas analizadas, la inscripción de este momento en el palimpsesto acude a diversas formas de la memoria, ya sea memoria generacional, memoria cultural, memoria nacional o memoria petrificada en el espacio.³

¹ Este artículo fue realizado gracias al apoyo del Programa de becas posdoctorales en la UNAM de la DGAPA.

² Transformación del estado orientada a la aplicación y expansión de las lógicas del mercado, presente en México desde los años ochenta. Como programa político implica "una serie de leyes, arreglos institucionales, criterios de política económica y fiscal, derivado de sus postulados, que tienen el propósito de frenar y contrarrestar el colectivismo que primó en buena parte del siglo XX" (Hernández Colorado, 2017).

³ Véase Huyssen (2001: 167).

Desde su incursión en la industria fílmica mexicana, el trabajo de Alonso Ruizpalacios ha gozado de reconocimiento notable. Las críticas señalan que uno de los aciertos de su trabajo es la capacidad de navegar en dos ámbitos fílmicos que en el panorama nacional parecen abruptamente separados: el cine de arte y el cine comercial. Ruizpalacios, nacido en la Ciudad de México en 1978 y formado en la Royal Academy of Dramatic Art de Londres, inició su carrera como guionista y director de series de televisión. *Güeros*, estrenada en el Festival de cine de Berlín en 2014, obtuvo el premio oficial a la mejor ópera prima, así como reconocimientos posteriores en los festivales de Tribeca y San Sebastián. *Museo*, su segunda cinta, fue estrenada también en la Berlinale en 2018, donde obtuvo el Oso de plata al mejor guion. Considerado por el crítico más influyente y feroz de México, Jorge Ayala Blanco, como un "instintivo estilista instantáneo" (2020: 352), este joven director es reconocido por hacer de un hecho histórico el eje sobre el cual se desarrollan múltiples anécdotas. Lo que las dos cintas de Ruizpalacios con las que trabajaré comparten y me interesa destacar en el ámbito de las temporalidades, es el salto que hace el director desde el presente, hacia 1999 en *Güeros*, y hacia el año 1985 en *Museo*. Los dos trabajos fílmicos están inspirados en hechos reales: en la primera cinta, Ruizpalacios hace referencia a la huelga universitaria que mantuvo en paro total a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por diez meses. En este largometraje vemos a dos jóvenes universitarios enfrentarse a un momento político al que parecen ajenos. Por su parte, *Museo* recrea el robo cometido, también por dos jóvenes universitarios, de más de 140 piezas en el Museo Nacional de Antropología (MNA) la noche del 25 de diciembre de 1985. A las tramas de las cintas conviene añadir el horizonte del director, perteneciente a la clase media mexicana de la época neoliberal, identificado en concreto con la clase creativa mexicana, es parte también de la "generación de la crisis", o "hijo de la década perdida".

Concuerdo con la idea de Kathrin Golda-Pongratz, quien establece que el concepto de palimpsesto urbano es útil en tanto que:

[...] nos ayuda a entender que estas capas físicas y simbólicas se solapan y que no todas pueden estar a la vista en cualquier momento. Sin embargo, su interpretación no es nunca neutra y así los actos de borrar, eliminar, reactivar, visibilizar o conmemorar siempre son sujetos de las diferentes fases ideológicas de momento, de gestiones políticas y urbanísticas (Golda-Pongratz 2019, 4).

Atendiendo a lo anterior, considero que el ejercicio de inscripción de múltiples temporalidades –por un lado la temporalidad a la que hacen referencia las películas, y por otro la temporalidad desde la que el director construye sus historias–, funcionan como ejercicios que permiten leer un régimen temporal conflictivo, el neoliberalismo en México. Propongo entender al neoliberalismo, más que como una capa del palimpsesto urbano, como un flujo temporal que

atraviesa diversos estratos, se enreda o desvía, configurando un complejo tejido de temporalidades que asoma a la superficie del palimpsesto a partir de los problemas que enuncian las dos películas aquí analizadas.

De acuerdo con Sebastian Thies y Fernando Resende, en las sociedades del Sur Global, en paralelo con los regímenes temporales de la globalización, ocurren regímenes temporales diversos que tienen que ver con sistemas o conocimiento de tiempo no occidental, es decir, que se relacionan con el tiempo natural, tienen un arraigo en la religión o derivan de estructuras profundas de colonialidad.⁴ Se trata de un tiempo que se entreteje con los tiempos globales y permite leer escenarios concretos de experiencias subjetivas. Para Achille Mbembe, cada época es una combinación de múltiples temporalidades⁵ que dan cuenta de historicidades particulares en las que sociedades arraigan su razón de ser, modos de relación y racionalidades que, aunque locales se conceptualizan en los márgenes de un mundo global.⁶ Para atender las particularidades de los universos que surgen del enredo de estas temporalidades múltiples, el filósofo recomienda dejar de lado las percepciones convencionales que entienden al tiempo como un flujo irreversible que avanza del pasado al presente y al futuro y, en cambio, concentrarse en las temporalidades enredadas, es decir, en la superposición de los tiempos de la existencia con los tiempos de la experiencia. Así, en el caso de las dos cintas de Ruizpalacios que me interesan, el tiempo pasado emerge y deja ver múltiples tiempos que se reescriben y entrelazan entre sí y con el momento de exhibición original de las películas. A partir de su análisis, pretendo observar cómo es que los personajes de los largometrajes se introducen en el tiempo que emerge para desestabilizar su realidad (en este caso la era neoliberal), cómo lo transitan y qué estrategias desarrollan para navegar entre los significados, muchas veces contradictorios, que el tiempo en cuestión arroja. Se trata, como propone Ignacio Sánchez Prado, de indagar en la significación cultural de neoliberalismo y los modos en que moldea afectos y formas de vida.⁷ Considerar a la era neoliberal como el régimen temporal conflictivo en estas dos cintas de Ruizpalacios implica navegar en el conjunto de imágenes y experiencias que dan cuenta de la significación cultural del neoliberalismo presentes en la actualidad.

Mbembe estipula que pensar en temporalidades enredadas implica considerar en primer término que estamos frente a un tiempo que no es lineal ni se conforma por secuencias de tiempos en los que una era nueva anula o reemplaza a la pasada, así: "Este tiempo no es una serie sino un entrelazamiento de presentes, pasados y futuros que retienen sus profundidades

⁴ Véase Resende y Thies (2017: 4).

⁵ Véase Mbembe (2001: 15).

⁶ Véase Mbembe (2001: 9 y ss.).

⁷ Véase Sánchez Prado (2009: 118).

de otros presentes, pasados y futuros, donde cada edad es capaz de dar luz, alterar y mantener las anteriores" (2001:16)⁸. En segunda instancia, se trata de un tiempo conformado por acontecimientos imprevistos o perturbaciones que aunque no llegan al caos, desestabilizan las trayectorias temporales haciendo que estas no sean rectas, planas o unidireccionales. Finalmente, propone el filósofo, estamos frente a una idea de temporalidad que no es irreversible y se caracteriza por la presencia de rupturas, o momentos de conflicto o desestabilización que muestran que un régimen temporal no tienen una dirección única, si no que, como el caso mexicano que desarrollaré a continuación, existen trayectorias temporales que en diversas direcciones se encuentran, se entrelazan y hacen del tiempo un amasijo complejo y paradójico que no se puede entender a partir de modelos únicos o simples.⁹ A partir de la idea de temporalidades enredadas, exploro la construcción y visibilización de las capas materiales y temporales que le interesan al director. Me interesa pensar en estas capas de tiempo que se entretajan o se superponen, y que se hacen visibles en el palimpsesto de acuerdo con sus borramientos o visibilizaciones, pues a partir de ellas es que se pueden "comprender cómo las personas están expuestas a múltiples y conflictivos regímenes de temporalidad en el corazón de las conjunciones y disyunciones de nuestro mundo globalizado".¹⁰ De esta manera mi indagación se dirige a un régimen temporal impuesto globalmente y a su exacerbada aceleración, y su superposición o integración a otras formas de tiempo propias de México, formas que pueden considerarse divergentes en tanto formas de tiempo que emergen como resistencia a los regímenes temporales impuestos por el capitalismo.¹¹ A partir de la observación de los significados culturales que en torno al vaivén de tiempos observo en la obra de Ruizpalacios, pretendo delinear un régimen temporal complejo y conflictivo que surge del encuentro entre una idea global de neoliberalismo y la percepción local del mismo, como muestra de una temporalidad enredada que subyace en la ciudad palimpsesto.

Güeros

A partir de 1982, el gobierno mexicano comenzó un proceso de reestructuración profunda. Los modelos exaltados por gobiernos anteriores –marcados por un Estado nacionalista y benefactor– comenzaron una paulatina desarticulación de sus funciones. El nuevo modelo, promovido en Argentina por Carlos Menem, en Chile por la Junta Militar de Augusto Pinochet, y en México por Miguel de la Madrid, y profundizado por sucesivos gobiernos, fue el

⁸ Traducción propia.

⁹ Véase Mbembe (2001: 17)

¹⁰ Véase Thies y Resende (2017: 3). Traducción propia.

¹¹ Véase Thies y Resende (2017: 7).

neoliberalismo. Dicha corriente de pensamiento económico pregonaba, entre otras cosas, la reducción del estado a sus funciones mínimas y un máximo recorte al gasto público. En la óptica neoliberal, el estado era ineficiente y oneroso por naturaleza. Las instituciones públicas del siglo XX –los sistemas de salud, las universidades, las vías de comunicación– pasaron de ser vistas como piedras fundamentales de la sociedad que el gobierno tenía la obligación de sostener, a convertirse en supuestos elefantes blancos que drenaban los recursos sociales. La forma por excelencia de hacerlos más efectivos sería poniéndolos en manos de la iniciativa privada, quien los administraría como empresas. En los años subsiguientes, el Estado mexicano puso en manos privadas algunas de las principales paraestatales: teléfonos, bancos, canales de televisión y autopistas. Con estos cambios, en teoría, los consumidores se beneficiarían de una mayor competencia y un manejo más eficiente de los bienes públicos. Esta política respondió a las numerosas crisis previas: la hiperinflación, la nacionalización de la banca, la debacle en los salarios, así como despidos, huelgas y cierres masivos de fábricas¹² fueron episodios característicos de los años setenta e inicios de los ochenta.

A mediados de los noventa, las grandes promesas del neoliberalismo daban muestra de sus primeros derrumbes. La crisis de 1994 rompió las ilusiones de un país que, según las promesas de sus gobernantes, se dirigía viento en popa hacia convertirse en una potencia económica mundial. Luego del "error de Diciembre",¹³ la devaluación estrepitosa de la moneda mexicana asestó un duro golpe a la sociedad mexicana, en especial a la clase media que vio perdidos buena parte de sus ahorros de toda una vida en cuestión de días. Después de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre Canadá, Estados Unidos y México en 1994 y de la aparición en ese mismo año del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), los primeros años de la década de los noventa en México configuraron imágenes diversas sobre un punto álgido en la historia de las crisis mexicanas. Para una generación de mexicanos que había crecido influida por ideales de consumo estadounidenses la crisis representó una pérdida de poder adquisitivo que supuso un duro golpe de realidad.

Para 1999, año en que se ubica Güeros, los vientos de privatización llegaron soplando hasta una institución que parecía intocable. El entonces rector de la UNAM, Francisco Barnés, anunció una serie de medidas de corte neoliberal en abril de ese año. A partir de modificaciones en el Reglamento General de Pagos, la universidad pública aumentaría sus cuotas, que históricamente fueron de centavos: desde 1966, dicho reglamento establecía la cuota de

¹² Véase Lomnitz (2003: 131-133).

¹³ Nombre popular con el que se conoce a la devaluación ocurrida en 1994, durante el inicio de la administración de Ernesto Zedillo (1994-2000) en la que el peso se devaluó más del 100% y el PIB cayó 6.2% provocando, entre otros, quiebra de bancos y desempleo. Al respecto véase Gastón (2014).

inscripción en 20 centavos (Meneses, 2012: 34). Como era de esperarse, la noticia fue mal recibida por los estudiantes de la UNAM, cuna de los principales movimientos estudiantiles mexicanos. La reacción fue rápida y el 20 de abril un grupo de estudiantes, articulados en torno al llamado Consejo General de Huelga, declaró un paro de actividades que culminaría en la huelga, evento en la que están sumidos Sombra (Tenoch Huerta) y Santos (Leonardo Ortizgris). *Güeros* se ubica también en la antesala de un momento de quiebre, cabe recordar que en el año 2000 se puso fin a 71 años del gobierno del PRI, de ahí que siguiendo a Mbembe, la huelga de la UNAM pueda comprenderse como la perturbación o el imprevisto que desestabiliza a una trayectoria temporal y al mismo tiempo compone a este entrelazamiento de tiempos, en este caso, el fin de los años noventa, el contexto de la cinta, y el año de estreno de la misma, 2014.

Los personajes de la cinta son apáticos, dicen estar "en huelga de la huelga" y prefieren la reclusión en su departamento. Por problemas de conducta, Tomás (Sebastián Aguirre), es enviado a la ciudad a vivir con su hermano mayor, Sombra. Vemos que en su letargo nada ocurre: Sombra no puede escribir su tesis, Santos se sienta en el sillón a ver la pared. No pagan la luz y la roban del vecino de abajo, detalle que refiere tal vez al intervencionismo neoliberal y una de sus consecuencias, la silenciosa privatización del sector energético que comenzó a inicios de la década de los años ochenta y que para el tiempo al que refiere la cinta, significaba ya un golpe duro para un sindicato eléctrico que se extinguiría al poco tiempo. A partir de una pelea con el vecino de abajo, que los descubre robándole electricidad, los jóvenes salen del letargo y comienzan una travesía por la Ciudad de México organizada en un trayecto en el que se recorren cinco geografías (sur, poniente, sur, poniente, Ciudad Universitaria, centro y oriente). Por cuestiones de espacio no me detendré en cada uno de estos lugares que funcionan en la cinta para resaltar los cambios que cada parte del recorrido ejerce en los personajes, sin embargo, considero importante señalar que dicha selección responde a geografías que son producto o sufrieron transformaciones a partir del neoliberalismo.¹⁴

El recorrido es impulsado también por la búsqueda de Epigmenio Cruz, un cantante mítico, ahora convertido en borracho cuya presencia en la cinta funciona como una figura paterna conflictiva, síntoma del abandono del padre-Estado que huye a sus responsabilidades para adoptar la ideología liberal. Sin el padre tradicional, síntesis filmica del Estado proteccionista, vemos en sustitución a un cantante que alcanzó sus mejores años a finales de los sesenta, pero que ahora, derrotado y dormido, ignora a los jóvenes.

¹⁴ He desarrollado este punto en el capítulo "Los objetos en el retrovisor están más cerca de lo que parecen: percepciones de la Ciudad de México desde el interior de un automóvil", al respecto véase Cebey (2020, 211-233).

En el mismo sentido, la caracterización de los protagonistas como jóvenes retraídos o aislados puede comprenderse como el registro de lo que Laura Podalsky identifica como "subjetividades descentradas" de los jóvenes, "típica de aquellos que viven en países industrializados cuyo lugar en el mundo global es incierto" (2008: 145). La crisis interna de los personajes de Güeros converge con el pulso de un país que se enfrenta a una huelga estudiantil o a las elecciones, por ejemplo. Sin embargo, en un estado de permanente crisis desde la década de los años ochenta, estos hechos no disipan la incertidumbre propia de una recesión. De ahí que el estado de los protagonistas de Güeros, jóvenes que se lanzan a la calle sin rumbo fijo y llenos de incertidumbre, replique de algún modo al estado general que se vive en el país, uno donde la potencia de los movimientos estudiantiles de décadas anteriores, en particular del de 1968, se ha disipado. Siguiendo a Podalsky:

En México los debates en torno a la juventud han estado estrechamente vinculados con la sorpresiva transformación neoliberal del país en las últimas dos décadas (finales de los ochenta al presente). Durante este periodo, los adultos jóvenes se han vuelto por primera vez "visibles" como actores de importancia social, política y económica [...] La juventud se ha convertido en un repositorio simbólico de los sentimientos ambivalentes que produce el colapso de los modelos sociales mexicanos del pasado ante el nuevo rostro de globalización cultural (Podalsky, 2008: 146).¹⁵

Tomando esto en cuenta, vemos cómo la temporalidad conflictiva que la cinta recrea aparece como una condena para estos personajes sin rumbo. La huelga es un momento que atraviesan como parte de un recorrido, de la que no participan, en su condición de sujetos herederos de una crisis que ha cancelado sus posibilidades de imaginar un futuro deseado.¹⁶ Este tratamiento que adquiere el tiempo no propone una solución o fin para los personajes, y como mostraré a continuación, difiere del tratamiento de las temporalidades de Museo, donde el tiempo en conflicto que se despliega, lejos de ser una condena para los personajes, implica un reto.

Museo

Ubicada en el año 1985, Museo ficcionaliza la historia del robo de más de 140 piezas del Museo Nacional de Antropología, ocurrido la noche del 25 de diciembre de ese año. En este sentido, la cinta se dirige a una década sin duda dramática para la historia reciente en la que el cuadro de la gran crisis económica de 1982 se vería completado por el destructivo terremoto de septiembre de 1985. En la cinta, Juan y Benjamín (Gael García Bernal y Leonarado Ortizgris respectivamente), son dos jóvenes de clase media que todavía no concluyen sus estudios de

¹⁵ Traducción propia.

¹⁶ Véase Lomnitz (2003: 131-133).

veterinaria en la UNAM y habitan en Ciudad Satélite, uno de los suburbios que mejor sintetizan las aspiraciones de un tipo de vida norteamericano de la clase media mexicana de aquellos años.

La película comienza mostrando material documental que da cuenta del traslado del monolito de Tláloc, hallado originalmente en San Miguel Coatlinchán, Estado de México, hacia la Ciudad de México, en concreto, a la entrada del MNA, donde la pieza fue colocada días antes de que el mismo fuera inaugurado en 1964. La historia del monolito funciona como un detonante de memoria: primero una memoria pública que se hace visible a partir de los fragmentos del archivo que tienen el efecto de visibilizar una nueva capa hasta entonces invisible del palimpsesto de Ruizpalacios; luego de una memoria generacional: Juan recuerda la foto que su madre le tomó a él y a su padre posando frente al monolito, acaso su primer recuerdo del lugar donde se desatará el clímax de la cinta; y finalmente como un punto de introducción a la memoria espacial, pues el monolito colocado a la entrada de la moderna construcción del MNA sintetiza una política de estado nación que se ancla en las raíces culturales prehispánicas. La presencia de Tláloc moldea un tiempo estético y político, como lo propone Huyssen, la pieza y su monumentalidad "ilumin[an] la temporalidad y la historicidad del espacio edificado" (2001:174). En los términos planteados por el largometraje, el monolito de Tláloc proporciona profundidad espacial y temporal, la historia oficial que sintetiza esa pieza es la misma que será desafiada por los personajes principales de la cinta. Es así que al inicio de la cinta, la voz en off de Benjamín recuerda cómo comenzó la historia y apunta: "Juan siempre decía que no creía en lo que decían en las clases de historia ni en los libros, decía que cómo podían estar tan seguros de lo que había pensado Hernán Cortés, o el señor Moctezuma o Alejandro Magno. Decía que todo era inventado, que nadie puede saber por qué alguien hizo lo que hizo más que la persona que lo hizo y la mayoría de las veces ni ellos mismos".

La temporalidad que se impone a los protagonistas queda, como en *Güeros*, manifiesta a través de la figura paterna, en este caso del padre de Juan, un médico recto y autoritario, un tanto decepcionado de que su hijo no haya seguido sus pasos. En las secuencias relativas al entorno familiar lo vemos al centro de la mesa, es la cabeza de la familia que constantemente alecciona a su hijo sobre su carrera inconclusa. A diferencia de *Güeros*, sin una figura paterna sólida, el personaje del padre muestra las tensiones que en los años ochenta se libran entre el liberalismo económico que inicia y el tiempo del patriarca. Su presencia autoritaria sintetiza la figura del padre-Estado que permanece aún cuando el vacío neoliberal ha comenzado a manifestarse. Junto a esta imagen, otras señales culturales del liberalismo económico se representan de manera menos directa en el personaje de Juan quien no tiene un trabajo fijo, juega Atari con sus sobrinos y constantemente repudia los anglicismos de uso común en la

familia ("No digas fruit cake mamá, di panqué de frutas"). Se niega a disfrazarse de Santa Claus pues, como recuerda Benjamín: "Juan decía que prefería disfrazarse de Quetzalcóatl, que Santa Claus era un invento para adoctrinar a los niños al capitalismo gringo", y de ahí que en la cena navideña lo veamos revelando a sus sobrinos el escondite de los regalos (figuras de Star Wars) para luego aleccionarlos sobre el capital.

Juan y Benjamín son dos jóvenes sin muchas expectativas sobre su futuro. Habitan en Ciudad Satélite, un suburbio al norte de la ciudad, en el que suelen pasear en automóvil. La presencia de Ciudad Satélite como escenario de identificación de los personajes merece atención en las temporalidades entrelazadas que propone la cinta. El proyecto de este suburbio data de 1957 y es obra del arquitecto Mario Pani, quien en vista del crecimiento de las zonas centrales de la ciudad, propuso la urbanización de tal zona de Naucalpan, Estado de México, donde ya se impulsaba el desarrollo industrial.¹⁷ Hacia finales de la década de los cincuenta, Ciudad Satélite sintetizó los ideales de un proyecto urbano basado en la prosperidad y el progreso propios del milagro mexicano. De acuerdo con su arquitecto, el proyecto se concibió como "la ciudad fuera de la ciudad" (1957: 215), aludiendo a los ideales que sobre la vida en los suburbios norteamericanos era ya conocida: un fraccionamiento alejado del caos de la gran ciudad, con áreas verdes, seguridad, exclusividad, zonas comerciales y una conexión con el centro de la ciudad a partir de arterias vehiculares. Como buena oda a la modernidad, este suburbio se concibió como un espacio que privilegiaba la movilidad en automóvil. Este nuevo conjunto supuso la concentración de familias de clase media y media alta que vieron en el fraccionamiento una vida en la que, junto a otras familias, integrarían una comunidad diferenciada en términos espaciales por la forma no tradicional de las construcciones y por la distancia; en términos económicos, por las requisitos para vivir en el suburbio del norte: capital para comprar una casa nueva y la posesión de al menos un vehículo; y en términos sociales, por la conformación de una comunidad con cierto capital educativo, se trataría de acuerdo con María Luisa Tarrés, de "un agregado social que ocupa posiciones similares en el mercado y comparte un estilo de vida, construye un orden familiar y ciertos códigos simbólicos" (1999: 420). Sin embargo, con un crecimiento desordenado y una serie de crisis económicas y sociales, para mediados de los ochentas, muchos de los valores sobre los que se construyó esta idea de comunidad se encuentran en crisis. La metáfora de una juventud extraviada, propia de esta crisis, es clara cuando vemos a Juan y a Benjamin conducir sobre los circuitos de Satélite

¹⁷ Adicionalmente, como medida para frenar el crecimiento de la capital, por aquellos años el regente Ernesto P. Uruchurtu prohibió las construcciones de nuevos asentamientos en la ciudad central, lo que favoreció el auge del municipio de Naucalpan. Véase (López Mora, 2014: 113).

mientras reflexionan sobre el viaje sin rumbo ("Estamos dando la vuelta, ¿qué, tienes que ir a algún lado o qué? Es el chiste de dar la vuelta.") o sobre el significado de ser un "sateluco" ("un sujeto cansado del movimiento constante") para finalmente acordar hacer algo "realmente importante": robar el museo.

En la misma sintonía, el tratamiento del espacio en las secuencias dedicadas al robo arrojan luz sobre el régimen temporal al que se enfrentan los protagonistas. Conviene recordar que el recinto en el que irrumpen es un espacio que en términos generales funciona como el relato espacial de una nación que, en medio del progreso, busca la sustancia de lo nacional e indaga en las raíces prehispánicas para definirlo. Inaugurado en 1964, el MNA es obra de Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto cercano al poder que tuvo a su cargo grandes emblemas arquitectónicos en los campos de salud, educación, cultura y administración. La impronta de este arquitecto apreciable en el recinto se sintetiza con referencias al esplendor prehispánico, a la sacralidad; escalas masivas y monumentales, elementos que destacan gracias al trabajo del director de fotografía, Damián García, quien a partir de planos contrapicados, sombras contrastadas y la música de *La noche de los mayas*,¹⁸ representa la grandilocuencia arquitectónica del museo. No deja de ser sugerente que este marcador espacial tan arraigado en la memoria de los mexicanos destaque en la cinta como el lugar en el que dos jóvenes sin experiencia previa en el robo y sin motivos claros para cometer este delito, irrumpen, desestabilizando el tiempo y el espacio, idea que puede comprenderse en la cinta cuando los dos jóvenes logran penetrar en el recinto luego de brincar una barda y la escena se pone de cabeza, señalando el desequilibrio o el enredo más aparente de temporalidades. Más tarde cuando el padre se entera del robo, sin saber quién lo ha cometido, exclama con furia que los responsables son "Vándalos enemigos de su historia y de su herencia", "son gente miserable, sin pasado, sin futuro". Penetrar en el recinto que mejor sintetizaba el nacionalismo estabilizador, cuyo fin es la preservación del patrimonio, es una afrenta al pasado. Al mismo tiempo, el robo de las piezas, herencia de la nación, dan cuenta de la ambición neoliberal del enriquecimiento individual, que también puede interpretarse como un intento de privatización del patrimonio cultural.

Entrelazamientos, 1985 y 1999

Los largometrajes analizados ofrecen ejemplos de un cine preocupado tanto por las juventudes económicamente deprimidas de finales del siglo XX como por el viaje a manera de mecanismo

¹⁸ Composición musical de Silvestre Revueltas para la cinta del mismo nombre dirigida por Chano Urueta, estrenada en 1939.

de autoconocimiento. En las cintas, la revisión del pasado mexicano reciente sirve como una herramienta para inscribir temporalidades. En estas cintas específicas, el neoliberalismo es tema y horizonte de enunciación. A partir de hechos reales –el robo a un museo y una huelga estudiantil– la ficción sirve para hacer visibles las capas del palimpsesto urbano: los estudiantes ociosos, la clase media suburbana, el discurso nacionalista de medio siglo, entre otros. Los momentos de crisis en los que el director parece centrar la mirada sirven, en cierto modo, como mecanismos para analizar de cerca dicho palimpsesto, para iluminar las temporalidades que ahí convergen y se entrelazan. En ambas cintas, el neoliberalismo se presenta como un régimen temporal conflictivo, pues desestabiliza las vidas y la cotidianeidad de los personajes. Esto se refleja en el espacio y subraya, ya lo señala este texto, las cualidades temporales del análisis. Así, tanto la UNAM como el MNA son construcciones representativas de un estado benefactor que, a través de los personajes de Ruizpalacios, revelan sus grietas y vulnerabilidades. Mientras que Güeros propone una temporalidad de crisis que parece no tener fin y ante la que no queda sino transitar, recorrer como se recorre una avenida, Museo da cuenta de la posibilidad de penetrar en la temporalidad y desestabilizarla: a través del robo al museo, Juan asesta una estocada en el corazón del discurso nacionalista de medio siglo, en una institución emblemática del México moderno, vaticinando de cierto modo un porvenir más incierto, mediado no por los discursos e intereses colectivos sino, a pesar de los sofisticados pretextos del personaje, por el lucro a título personal. Como se ha señalado, las crisis de las ficciones colectivas encuentran en espacios como el museo, la universidad y las avenidas lugares para representar y problematizar los retos que tales regímenes plantean.

Asimismo, la vuelta a momentos claves del neoliberalismo en estas dos cintas de Ruizpalacios permite comprender dichos momentos como cicatrices en la memoria colectiva, cuyas reverberaciones ponen en evidencia las maneras en que las temporalidades se enredan y arrojan luz sobre problemas como la disolución de las estructuras de identidad o la imposibilidad de imaginar un futuro. Queda pendiente para un estudio posterior indagar en las particularidades de estas cicatrices que, en años recientes, han sido reexaminadas por algunos cineastas. Por ejemplo, *Niñas bien* (Alejandra Márquez, 2018), que se centra en la devaluación de 1982; *Oso polar* (Marcelo Tobar, 2017), cuyo personaje está anclado también en la crisis 1982; o *Esto no es Berlín* (Hari Sama, 2019), que se ambienta en el suburbio de clase media con aspiraciones estadounidenses de Ciudad Satélite, a mediados de los años ochenta.

Bibliografía

- ARREDONDO, Pablo (2012): "Comunicación y sociedad, hija de la década perdida". En *Comunicación y Sociedad* 18, 7-12.
- AYALA Blanco, Jorge (2020): *La orgánica del cine mexicano*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. (Edición Scribd).
- CEBEY, Georgina (2020): "Los objetos en el retrovisor están más cerca de lo que parece. Percepciones de la ciudad de México desde el interior de un automóvil". En Berthier, Belmonte y Fernández (eds.) *Filmar la ciudad*. México: Editorial Universidad de Guadalajara.
- CEPAL (1996): *América Latina y el Caribe quince años después. De la década perdida a la transformación económica 1980-1995*. Chile: Fondo de Cultura Económica.
- GAZCÓN, Felipe. "El "error de diciembre", inicio de una gran crisis", *Dinero en Imagen*, 20 de diciembre, 2014. Disponible en: <https://www.dineroenimagen.com/2014-12-20/48207> [02.06.2022].
- GOLDA-PONGRATZ, Kathrin (2019): "Creación de lugar desde el palimpsesto urbano". En *Estudis escènics* 44, 1-16.
- HERNÁNDEZ Colorado, Jaime (2017): "Fernando Escalante Gonzalbo, *Historia mínima del neoliberalismo*" en *Estudios sociológicos* vol. 35, 103. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-64422017000100204 [02.06.2022].
- HUYSEN, Andreas (2001): *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOMNITZ-Adler, Claudio (2003): "Times of Crisis: Historicity, Sacrifice, and the Spectacle of Debacle in Mexico City". En *Public Culture*, 15(1), 127-147.
- LÓPEZ Mora, Rebeca (2014): "Una ciudad dentro de la gran ciudad. Naucalpan de Juárez, 1957-1980". En Martín Cheva Artasu y Regina Hernández Franyuti, *Las otras "ciudades" mexicanas. Procesos de urbanización olvidados*. México, Instituto Mora.
- MBEMBE, Achille (2001): *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- MENESES, Marcela (2012): *Memorias de la huelga estudiantil en la UNAM. 1999-2000*. Tesis doctoral, sociología. México: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.
- PANI, Mario (1957): "México, un problema, una solución". En *Arquitectura México* 60, 198-226.
- PODALSKY, Laura (2008): "The Young, the Damned and the Restless Youth in Contemporary Mexican Cinema". En *Framework* 49(1), 144-160.
- RESENDE, Fernando y Thies, Sebastian (2017): "Editorial. Entangled Temporalities in the Global South". En *Contracampo. Brazilian Journal of Communication* vol. 36, no. 3, 2-19.
- RUIZPALACIOS, Alonso (dir.) (2014): *Güeros*. México: Postal Producciones – IMCINE – CONACULTA. 1 h 46 min.
- RUIZPALACIOS, Alonso (dir.) (2018): *Museo*. México: Detalle Films. 2h 8 min.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (2009): "Narrativa, afecto y experiencia: Las configuraciones del neoliberalismo en México". En *Revista de crítica literaria latinoamericana* 69, 115-133.

TARRÉS, María Luisa (1999): "Vida en familia. Prácticas privadas y discursos públicos entre las clases medias de Ciudad Satélite." En *Estudios sociológicos*, vol. 17, 50, 419–39, <http://www.jstor.org/stable/40420571> [02.06.2022].