

## **CIMIENTOS INVISIBLES. TRABAJADORES DE LA CONSTRUCCIÓN EN EN EL HOYO** **INVISIBLE FOUNDATIONS: CONSTRUCTION WORKERS IN EN EL HOYO** GEORGINA CEBEY

**Georgina Cebey** es Doctora en Historia del Arte y actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Posgrado de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (SNI) nivel I. Su trabajo se centra en las representaciones urbanas y arquitectónicas, en el arte y en medios audiovisuales. [ginigi@gmail.com](mailto:ginigi@gmail.com)

<https://sivualo.com/2020/08/27/georgina-cebey/>

ARTÍCULO SOMETIDO EL 15 DE AGOSTO DE 2022

Como citar este texto: Cebey, G., 2022. Cimientos Invisibles: Trabajadores de la Construcción en En El Hoyo. VIRUS, 24, Diciembre. [online]. Available at: <http://www.nomads.usp.br/virus/papers/v24/654/654es.php>. [Accessed: dd Month yyyy].

## Resumen

En el año 2003, el cineasta Juan Carlos Rulfo comenzó a documentar la construcción de lo que sería, hasta entonces, el puente más largo de la Ciudad de México. Se trataba de una vialidad elevada que, sobre el Anillo Periférico, serviría para descongestionar algunas zonas de alta afluencia vehicular, y conseguir así que miles de vehículos circularan a mayor velocidad. Frente a este megaproyecto de obra pública, Rulfo centró la historia de su documental en las vidas de algunos de los más de 7 mil obreros que trabajaron en la construcción de este puente. En este artículo, analizo el documental *En el hoyo* (Rulfo, 2006) para acercarme al papel que juegan los trabajadores de la construcción, un gremio silenciado en las historias constructivas del país, en una obra arquitectónica que en su momento significó un símbolo de desarrollo urbano. Indago en los mecanismos visuales utilizados en la película para mostrar una representación de la realidad. Acudo a la noción de contravisión, propia de los estudios visuales, para evaluar si el documental intenta —o no— configurar una visión contrahegemónica de la arquitectura al involucrarse directamente con prácticas e ideologías propias del mundo de la arquitectura y el desarrollo urbano. En concreto, las relativas a la vida de un grupo subalterno que hace posible la construcción de grandes obras públicas.

**Palabras clave:** Contravisión, Trabajadores de la construcción, Cine documental, Niente

## 1 Introducción

Los modelos sociales y económicos encuentran, en la arquitectura y el desarrollo urbano, campos de expresión importantes: recurriendo a la materialidad espacial del objeto construido, haciendo uso de las escalas o modificando un espacio público, por mencionar solo algunos casos, significaciones ideológicas y políticas son difundidas y asimiladas por la sociedad. En su uso simple y siguiendo a Antonio Gramsci, Raymond Williams (2003, p. 160), nos recuerda que la noción de hegemonía se vincula con la dominación política de las relaciones entre Estados y clases. Pero, este carácter de dominación se entiende en un sentido amplio, dado que “no se limita a asuntos de control político directo, sino que procura designar una dominación más general, entre cuyos rasgos clave se cuenta una manera particular de ver el mundo y la naturaleza y las relaciones humanas”. La manera de ver el mundo a la que refiere el concepto en cuestión, implica que los aspectos determinantes de un orden hegemónico o dominante logran expresarse desde las instituciones hasta las relaciones de conciencia, de un modo en que el mensaje se comunica como si se tratara de “sentido común” o la “realidad normal”.

Para Gramsci, la hegemonía supone una orientación de la vida social que es trazada por los grupos dominantes a partir de relaciones no inmediatas, sino mediadas con el mundo de la producción a partir de un “conjunto de superestructuras”. Los que se hallan en la sociedad política (administración gubernamental y Estado) y la sociedad civil (organizaciones privadas, instituciones), quien establece los sistemas de creencias o formas de conciencia (Gramsci 1986, p. 357). El dominio al que refiere la hegemonía alude a la experiencia y la forma de conciencia que adquiere un modelo de gobierno, en tanto una forma integral, que persiste en factores culturales o en prácticas sociales, por ejemplo, a través de medios de comunicación, la educación, entre otros. A partir de ellos también se establece una visión dominante, es decir, que se define por parámetros de un grupo hegemónico. Conviene mencionar que uno de los mecanismos para mantener la hegemonía es el consenso que se expresa por los órganos de opinión pública (Gramsci 1981, p. 124). De igual manera, Gramsci ve en el consenso de las amplias masas campesinas la herramienta para que el proletariado pueda convertirse en una clase dominante, pues las alianzas de clases que supone el consenso permitirían movilizaciones contra el capitalismo y el Estado burgués (Gramsci 2013, p. 285).

En este contexto, la arquitectura se inscribe en la hegemonía, en tanto que es la expresión de ideas espaciales dominantes que, por lo general, responden a las necesidades de clases dominantes. En las megaciudades del Sur Global, la imagen hegemónica de la ciudad neoliberal se manifiesta en los paisajes urbanos constituidos por rascacielos de cristal y obras monumentales que son retos de ingeniería. El rascacielos, por ejemplo, es un signo de poder expresado en su forma y dimensiones, y es también la expresión material del capital que fue necesario para su construcción, así como de las relaciones económicas y de poder que ocurren en su interior. La arquitectura y el urbanismo son, por tanto, ámbitos en donde son factibles y recurrentes las lecturas de reconfiguraciones de la hegemonía. Sin embargo, no ocurre lo mismo si

pensamos en configuraciones contrahegemónicas del espacio, es decir, formas, acciones o visiones que den cuenta de alguna confrontación, resistencia o cuestionamiento a la expresión de modelos dominantes en el contexto espacial.

Frente a tal panorama, en este artículo, propongo reflexionar sobre el documental *En el hoyo* (2006), dirigido por Juan Carlos Rulfo, y la posibilidad de considerar a este registro audiovisual como un ejercicio que, en alguna proporción, constituye una visión contrahegemónica en tanto que representa el mundo de los trabajadores de la construcción. En concreto, el de un pequeño grupo de albañiles que participaron en erigir el Distribuidor Vial de la Ciudad de México —coloquialmente llamado “Segundo piso del Periférico”— una mega obra vial, símbolo del desarrollo urbano, durante la gestión de Andrés Manuel López Obrador como regente de la capital mexicana (2000-2005).

Es importante mencionar que los albañiles son un grupo no representado en la historia mexicana de la arquitectura (en lo social, ocurre lo mismo). Tanto en los discursos oficiales del desarrollo urbano, como en las historiografías de las arquitecturas nacionales, la figura del trabajador de la construcción ha permanecido silenciada. Considero que tal borradura de una figura sin la que no es posible pensar en la historia urbana y arquitectónica mexicana responde, entre otras causas, a la vigencia de una historiografía arquitectónica que, de manera general, historiza a partir de dos perspectivas principales: una biográfica, donde el acontecimiento constructivo se desprende y depende directamente de la figura de un arquitecto; y otra dedicada a estudios específicos de obras que abundan en detalles constructivos y en el contexto socio-espacial de la obra.<sup>1</sup>

Aunque existen destacadas historias sociales y culturales de la arquitectura, una revisión de la producción reciente de los departamentos editoriales especializados en historia de la arquitectura puede dar cuenta de la vigencia de este paradigma historiográfico. Frente a la indiferencia de la historia arquitectónica y urbana hacia su principal mano de obra, los pocos estudios que sobre el gremio de los albañiles tenemos, provienen de campos disciplinares como la antropología y la sociología.<sup>2</sup> Dada la carencia de narrativas de y sobre los trabajadores de la construcción, considero pertinente abordar una representación como la que se construye en el documental *En el hoyo*, para, por un lado, comprender aspectos significativos de la labor del albañil y por el otro, cuestionar los modos de representación de este grupo subalterno en el contexto de la construcción de una obra arquitectónica hegemónica.

Para acercarme a este documental, parto de algunas nociones clave de los estudios visuales que, considero, pueden ayudarme a valorar el sentido contrahegemónico expresado en la imagen en movimiento. Conviene aclarar que, para este campo de estudio, las representaciones visuales son, antes que imágenes, prácticas sociales que se encuentran “soportadas en la comunidad de un repertorio implícito y compartido de creencias y valores, en la acumulación cumplida de unos montantes circulantes de capital simbólico —y más o menos estabilizadas, y más o menos hegemónicas” (Brea, 2009, p. 5), dependiendo del contexto en el que se hallan. A los estudios visuales les interesan los actos de ver condicionados y construidos cultural y políticamente. Estos dos factores son, por lo tanto, fundamentales para la visualidad que no se constituye únicamente, de acuerdo con Mirzoeff (2016, p. 34) por “percepciones visuales en un sentido único”, pues esta engloba un universo de relaciones en donde se combinan “la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico”.

José Luis Brea propone que la visualidad hace aparentes “efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes —hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos” (Brea, 2009,

<sup>1</sup> He problematizado sobre el tema, en concreto en lo que respecta a la historiografía de la arquitectura moderna mexicana, en Cebey (2009).

<sup>2</sup> Al respecto destacan los trabajos que desde la sociología y la antropología han presentado Dimitri Germidis, *El trabajo y las relaciones laborales en la industria mexicana de la construcción* (México, El Colegio de México, 1974); Carmen Bueno, *Flor de andamio: los oficios de la construcción de vivienda en la ciudad de México* (México, CIESAS, 1994) y Antonio Ziri6n, *La construcción de habitar. Transformaci6n del espacio y cultura albañil en la ciudad de México a principios del siglo XXI* (México, Juan Pablos editor, 2013). Así mismo, son valiosos los aportes de las tesis de Elvira Fabila, *Los trabajadores no calificados de la industria de la construcción de los ejes viales en el D.F.* (Tesis licenciatura en sociología. ENEP Acatlán. UNAM, 1983); Norma Angélica Montes, *Artífices de la urbe: los trabajadores de la industria de la construcción en la Ciudad de México, 1970-1982* (Tesis de licenciatura en Historia. ENEP Acatlán. UNAM, 2017).

p. 7). Para Mirzoeff, por su parte, es necesario confrontar los mecanismos visuales sobre los que se asienta el ejercicio de poder en momentos históricos concretos, este ejercicio constituye contravisiones, es decir,

“una variedad de formatos realistas que se estructuran en torno a una doble tensión: por un lado la necesidad de aprehender y oponerse a una realidad que existe cuando no debería y, por otro, la llegada de otra realidad que tendría que materializarse aunque se encuentre aún en proceso” (2016, p. 35).

Apelar a la contravisión es, en cierto modo, desobedecer el discurso hegemónico: ahí donde la hegemonía dice que no hay nada que ver, es justo ahí que los estudios visuales sugieren que vale la pena mirar con atención. En este caso, indago en el mundo de los trabajadores de la construcción. Me interesa entender de qué manera un ensamblaje de imágenes con forma documental registra e interpreta hechos concretos; en este caso, la construcción de un puente vehicular.

## **2** *En el hoyo*

La primera imagen del documental es la de un hombre atrapado en un foso estrecho y profundo. Es de noche y, desde arriba, sus compañeros lo iluminan con lámparas y le piden que conserve la calma. Él se amarra de la cintura con una cuerda y sus compañeros lo jalen hasta sacarlo a la superficie. Es la primera alusión a un hoyo, elemento que da título a la cinta, y tal vez es también una metáfora de una de las propuestas de este trabajo audiovisual: sacar a la luz el quehacer de los trabajadores de la construcción, hombres que se encuentran sumidos en las profundidades de las obras y cuyas acciones son pocas veces observadas y reconocidas. Cuando, en el año 2003, Juan Carlos Rulfo observó un paisaje urbano que cambiaba a razón de las nuevas obras viales que se erigían en la ciudad, decidió registrar el proceso de esa transformación a partir de los albañiles que trabajaban en la construcción del Segundo piso del Periférico. Así lo explica el director:

[...] yo quería que cuando la gente se subiera al Segundo piso pensara en los trabajadores y en todas estas caras y personajes, estas historias relatadas, con su forma de contar las cosas y su forma de hablar, para sentirnos más cerca de la gente que hace posible que exista cualquier cosa. De repente, al momento de hacer estos hoyos en la vida o en la construcción de una ciudad, quería acercar un poco más a la gente que de alguna manera está alejada de nosotros mismos. De todo el pueblo mexicano, ese gran grupo de gente es el que hace que todo sea posible y estamos muy alejados de ellos, incluso entre ellos porque no existe una representación continua de sus historias ni de su vida cotidiana (FICM, 2021).

Para llevar a cabo este proyecto, Rulfo entró a uno de los agujeros donde se afianzaría una de las traveses de los puentes. Ahí acompañó —o siguió— durante varios meses, a distintos trabajadores en sus labores diarias. Los albañiles hablan de frente a la cámara, comparten opiniones sobre la vida en general, hablan de sus anhelos y frustraciones. Se dirigen a un director que, haciendo de la cámara un ojo y un testigo, intenta sin éxito ser invisible.

Así, por ejemplo, habla Isabel Dolores Hernández, alias “Chabelo”, un hombre amable dedicado a maniobrar las grúas (ver Figura 1). Lo vemos cuando llega al trabajo, cambiándose de ropa y entrando a una de las fosas. Comenta que la vida es buena, que su única preocupación es tener trabajo y alimento y que toda oportunidad debe aprovecharse. José Guadalupe Calzada, apodado “El Grande”, relata que trabaja hace más de una década en la construcción a la que se refiere como “este infierno”; es mecánico, estructurista, maniobrista, de todo un poco. Bromista y malhablado, en el pasado fue delincuente y tal vez de esa experiencia concluye que la corrupción es la única manera de escalar socialmente: “Honradamente, puros frijoles y huevo... los que estudian, estudian para robar”. El Grande no le teme a las alturas; en cambio, señala, su mayor miedo es no tener dinero para comer. Por otro lado, Agustín, un chofer que traslada las estructuras prefabricadas de concreto de los puentes, divaga acerca del amor al tiempo que conduce un trailer y lanza órdenes a los vehículos a su alrededor por medio de un altavoz.



**Fig. 1:** Isabel Dolores Hernández, alias “Chabelo”. Fotografía de Ana Lorena Ochoa. Cortesía de La media luna producciones. Fuente: Fotogalería La media luna producciones, 2006. Disponible en [https://lamedialuna.mx/producciones/en\\_el\\_hoyo](https://lamedialuna.mx/producciones/en_el_hoyo). Accedido en: 09 Noviembre 2022

A lo largo de la cinta, se observa como la cámara de Rulfo, que comenzó a documentar en las profundidades del pozo, poco a poco sube siguiendo el progreso de la obra hasta irrumpir en las alturas. Desde ahí, la transformación del paisaje urbano es drástico, una especie de euforia embriaga a los fierros —los obreros que se encargan de trenzar las varillas de metal que dan estructura a los pilares— que gritan al vacío mientras retan al director: “súbete para que sientas el rigor”. Son intrépidos, escalan con escasas medidas de seguridad, trabajan rápidamente y aseguran no temer a los 40 metros de distancia que los separan del suelo. Uno de ellos, Vicencio Martínez, el cabo de los fierros, cuenta que su sueño era trabajar hasta los 32 años para luego irse a cuidar vacas a su rancho. Este personaje presenta un caso interesante, pues el director de la cinta lo sigue hasta su rancho, donde lo vemos con ropa de vaquero y montando caballos salvajes. El documental abandona por un momento el escenario urbano y se traslada a la vida privada de este trabajador. Ahí, por un lado, da cuenta del estrecho vínculo del albañil urbano con el campo, su lugar de origen, y por el otro, resalta características de una subjetividad compleja, multilocalizada, y en tránsito constante. Como lo explica Antonio Zirión (2017, p. 162), “Más que la permanencia en un lugar fijo, lo común en este gremio es el tránsito, los flujos, los desplazamientos, los intercambios entre un lugar y otro. Son sujetos multilocalizados, multisituados”.

En los términos propuestos por la película, estos fragmentos o cuidadosos retratos de los trabajadores y su entorno, configuran un tejido mayor de lo que podemos comprender como la cultura albañil. Ahí, es entendida como una matriz cultural, en suma, “una serie de experiencias compartidas por los trabajadores de la construcción que les confiere rasgos culturales en común” (Zirión, 2017, p. 160), en la que se da cuenta, entre otras cosas, de sus gustos musicales, hábitos alimenticios y costumbres como jugar naipes, uso de lenguaje coloquial, el conocimiento de las técnicas de su trabajo, entre otras.

En este contexto, los personajes que desfilan frente a la pantalla, compartiendo ideas sobre la vida, el trabajo o el amor, hablan en medio de un contexto caótico, en el que los ruidos de la obra se mezclan con el denso tráfico, mostrando lo entrópico del orden urbano. Conviene recordar que trabajan en una de los megaproyectos viales que fueron insignia de la gestión de Andrés Manuel López Obrador como regente de la ciudad (2000-2005). Para el año 2002, cuando se anunció la construcción de este Segundo piso sobre el Anillo Periférico y el Viaducto Miguel Alemán, la Ciudad de México llevaba varias décadas padeciendo severos problemas de movilidad. El crecimiento veloz y desorganizado de esta megaurbe, un sistema de transporte público ineficiente, y un índice de motorización sostenido y en aumento han sido los causantes de problemas de contaminación ambiental y un sinfín de males sociales relacionados con el tráfico. En especial, los tiempos de traslado excesivos que hacen aparente la desigualdad en términos de la capacidad de los ciudadanos para desplazarse en su ciudad.

El Segundo piso pretendía mejorar la circulación entre las avenidas San Antonio y Periférico, incrementando la velocidad de circulación en un “300%, de 15 a 45 kilómetros por hora”, beneficiando de esta manera a los habitantes “de las zonas oriente, poniente y Sur de la Ciudad que circulaban cada día por las Avenidas Revolución y Patriotismo” (Bordón, Adalid, 2003). Desde el inicio, este gran obra vial fue cuestionada, no sólo por la escasa rendición de cuentas sobre su costo y los

contratos que generó<sup>3</sup>, sino también por la poca pertinencia social de la misma, pues como ya señalaban algunos estudios, los usuarios fundamentales del Periférico eran conductores, “un sector minoritario, 17% del total metropolitano, que recibe los ingresos más altos, vive en el sur poniente y trabaja en el norponiente”, un sector que contrastaba con el grueso de la población capitalina que “recurre al Metro, 13% o a las peseras, 55%, mismas que son las más contaminantes” (Delgado et. al., 2003, p. 50). El distribuidor vial era una obra que lejos de fomentar formas equitativas del transporte, como el uso del transporte público, promovía y privilegiaba el uso del automóvil particular. De igual manera, los especialistas informaban que el impacto ambiental del proyecto sería más bien escaso pues:

lograría disminuir casi seis mil toneladas de emisiones contaminantes por año, de un total aproximado de 2 millones 492 mil. Por el contrario, en el primer año se tendría un ahorro considerable de 13911 horas-hombre al día, tomando en cuenta un incremento del 1.1% del parque vehicular más 3% de tráfico inducido hasta por un horizonte de 18 años” (Delgado et. al., 2003, p. 61).

La historia del puente que vemos construirse en la pantalla es la de un proyecto descomunal que se basa y apoya la ideología del automóvil y, con ella, los usos y valores urbanos de interés para grupos dominantes que tienen acceso a esta tecnología.

### 3 Ver el puente

*En el hoyo* no ignora la narrativa hegemónica de la obra, de hecho, la retrata con recursos filmicos que la apoyan. Los testimonios de los trabajadores de la construcción que hablan en primer plano y las tomas que detallan con cuidado el cotidiano en el mundo de la obra, como se observa en la Figura 2, se combinan con grandes planos generales que intentan mostrar las dimensiones de una megalópolis inabarcable; algunas de ellas generan composiciones urbanas de gran calidad en donde los albañiles se transforman en figuras diminutas comparadas con las estructuras de acero de las que se sostienen. La cinta establece así que los dos espacios que retrata, uno que considero hegemónico —el puente— y otro contrahegemónico —el hoyo—, dependen el uno del otro para existir: sin obreros no hay puente, y viceversa.



**Fig. 2:** Trabajadores de la construcción del Segundo piso del Periférico. Fotografía de Ana Lorena Ochoa. Cortesía La media luna producciones. Fuente: Fotogalería La media luna producciones, 2006. Disponible en [https://lamedialuna.mx/producciones/en\\_el\\_hoyo](https://lamedialuna.mx/producciones/en_el_hoyo). Accedido en: 09 Noviembre 2022

Destacan también secuencias en cámara rápida (time-lapse) que comprimen el tiempo urbano para dejarnos ver cómo pasan los días mientras se levantan pilares entre el tráfico que no cesa, como se muestra en la Figura 3. En estas secuencias, a partir de los ruidos de la ciudad y la obra (los sonidos de martillos, excavadoras, el tráfico, sirenas, y la obra), surge una banda sonora de ritmos electrónicos, obra de Leonardo Heiblum, que estetiza aún más lo que vemos. Tales recursos (que en su factura incluso llegan a recordarnos a comerciales o videoclips) dan cuenta de un régimen visual

<sup>3</sup> Al respecto, véase S. Dolútskaya (2018) “Las obras viales en el Distrito Federal (1976-2012). Los efectos de la democratización sobre el modo de gobernanza”. Le Galés, P. y Ugalde V. *Gobernando la Ciudad de México. Lo que se gobierna y lo que no se gobierna en una gran metrópoli*. El Colegio de México.

hegemónico relacionado con representaciones mediáticas de amplia circulación en medios masivos de comunicación. Esta idea se manifiesta en su máxima expresión durante la secuencia final de la cinta, una toma aérea en la que durante más de 6 minutos, vemos la extensión del puente en su totalidad. La construcción es imponente, la ciudad inabarcable y los trabajadores diminutos.



**Fig. 3:** Dos tomas del puente. La primera nos recuerda a imágenes de amplia circulación en medios masivos de comunicación, la segunda corresponde a la toma aérea final con la que cierra el documental. Fuente: cuadros de la película *En el hoyo*, 2006.

En contraste con este puente que cruza las alturas, el ejercicio que busca representar a los albañiles de la obra ocurre en un agujero que se abre en la tierra. Propongo que, pese a que a momentos el documental construye el puente a partir de una visualidad hegemónica, es posible considerar al foso como un espacio liminal: un sitio que está en proceso de convertirse en parte de una obra espacial hegemónica, pero que, de momento, y al estar en proceso de construcción, se abre de una manera extraordinaria, permitiendo al documentalista registrar los procesos de interacción social, generalmente invisibilizados por el resto de la sociedad. Pienso en este hoyo como un espacio intermedio “más allá”, aquel descrito por Homi Bhabha como sitio de exploración y confusión, donde se cruzan espacio y tiempo “para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (2002, p. 17). Este umbral, un espacio liminal, se ha abierto de manera temporal (sabemos que cuando la obra esté terminada ese agujero ya no existirá); y es este carácter emergente, de acuerdo con Bhabha, el que propicia la crítica y negociación de signos de identidad. De acuerdo con el autor, es “en la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad [*nationness*], interés comunitario o valor cultural” (Bhabha, 2002, p. 18).

El hoyo tensiona simbólicamente lo que existe fuera de él, tal vez el tiempo es lo más aparente: al exterior, el tiempo acelerado de la urbe contrasta dramáticamente con el momento que se contempla a detalle en el interior, pues habitar en ese espacio “más allá” implica “ser parte de un tiempo revisionista, un regreso para redescubrir nuestra contemporaneidad cultural”, intervenir “en el aquí y el ahora” (2002, p. 23), para reinscribir o hacer visible esa borradura que es también parte de la contemporaneidad. Hay que vivir el momento, como nos recuerda el trabajador Agustín: “hay que tratar de hacer lo que puedes hacer en el momento porque no sabemos si podremos hacerlo mañana”.

#### 4 Consideraciones finales

Mientras la crítica en torno a este documental se divide entre comentarios que exaltan las cualidades etnográficas y la sensibilidad social del mismo (Canclini, 2006; Ziri6n, 2017), y otros que consideran que la vida del trabajador de la construcción se pierde frente a los grandes elogios visuales que Rulfo hace de la urbe (Morris, 2007), considero que uno de los puntos más interesantes del mismo es su constitución a partir de una tensión simbólica entre una visión del puente mismo, obra que se expresa a partir de un régimen visual dominante que busca expresar el valor hegemónico de la obra en una escala macro, y a la vez, la potencialidad de hacer emerger una contravisi6n a partir de un enfoque de escala micro, en la que se representa el quehacer en tiempo presente de un grupo subalterno, sus l6gicas de existencia y las estrategias que este gremio adopta para hacer frente a un modelo organizativo hegem6nico (las horas de descanso y recreo, la cercanía y solidaridad, las constantes muestras de una comunidad, la complejidad del tránsito y la multilocalidad, son algunas de estas).

Es curioso que, aunque este documental bien podría funcionar como el registro de la construcción de una obra grandilocuente y monumental, mirar hacia el hoyo, el espacio “más allá” de los trabajadores, deja claro que esta estructura, aunque diseñada tradicionalmente para unir puntos y acercar ciudadanos, por el contrario, solo alarga las distancias entre habitantes y aumenta la brecha social. Como bien nos dice “el Grande” hacia el final de la cinta: “se va viendo bonito, lo malo es que nunca voy a poder estrenar este pinche puente porque no llego ni a bicicleta”.

A lo largo de este trabajo he intentado mostrar, a partir de contraposiciones aparentes en el documental *En el hoyo*, tales como profundidad-superficie, dentro-fuera, visible-invisible, algunos de los mecanismos que hacen visibles las colisiones cotidianas entre lo hegemónico y contrahegemónico en el ámbito urbano. En esta primera propuesta de acercamiento al material audiovisual en cuestión, me he centrado en destacar cómo la relación entre visiones hegemónicas y contrahegemónicas (la grandeza de la obra pública de gran escala para los usos de una clase dominante *versus* la vida cotidiana de los verdaderos constructores que no tendrán posibilidad de gozar de lo que han edificado), constituyen la vida cotidiana en una megaciudad. Aún, cuando la cinta no repare en cuestiones de organización o consenso por parte del grupo de albañiles para deconstruir o transformar el sentido hegemónico de la realidad en la que se desenvuelven, en los pequeños gestos de comunidad de los trabajadores de la construcción asoman mecanismos para enfrentar la ideología hegemónica dominante. Frente a un panorama general que ha ignorado por décadas la labor de los albañiles, considero que este trabajo audiovisual puede considerarse un esfuerzo para hacer frente a esta situación. Queda pendiente, para un trabajo futuro, analizar el papel de observador y participante que juega el documentalista, al posicionarse como sujeto que da voz a sus personajes y se convierte a su vez en uno de ellos, para cuestionar si esta presencia, de alguna manera, motiva a los trabajadores a mostrarse como agentes de una transformación contrahegemónica.

### Agradecimientos

Este trabajo se desprende de la investigación “Visualidad megaurbana: Automóvil y movilidad en el cine mexicano (1971-2017)” auspiciada por el Programa de becas posdoctorales, UNAM-DGAPA. Agradezco al Dr. Héctor Quiroz por sus comentarios.

### Referencias

Bhabha, H. K., 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Brea, J. L., 2009. Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Centro de Estudios Visuales de Chile*, pp. 1-16. Disponible en: <<https://www.almendron.com/tribuna/wp-content/uploads/2006/01/Los-estudios-visuales-por-una-epistemolog%C3%ADa-pol%C3%ADtica-de-la-visualidad.pdf>>. Accedido en: 15 Agosto 2022.

Bordon, A., Adalid, T., 2003. ¿Cómo fue que surgió el distribuidor vial? *Vlex. Información jurídica inteligente*. Disponible en: <<https://vlex.com.mx/vid/x00bf-surgio-distribuidor-vial-81978227>>. Accedido en: 15 Agosto 2022.

Cebey, G., 2009. *Katzman, Manrique y Obregón Santacilia: tres aportes historiográficos a la arquitectura contemporánea mexicana*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM.

Cebey, G., 2012. *Nociones de lo moderno en la historiografía cultural de la arquitectura del siglo XX. La obra escrita de Carlos Obregón Santacilia*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM.

Delgado, J., Chías, I., Ricárdez, M., Suárez, T., Martínez, A., Villaseñor, A., López, C., 2003. Vialidad y vialidades en la ciudad de México. *Ciencias*, 70, abril-junio, pp. 50-64.

*En el hoyo*, 2006. [Película]. Dirigida por Juan Carlos Rulfo. México: Media Luna Producciones.

FICM - Festival Internacional de Cine de Morelia, 2021. *En el hoyo, un homenaje a los personajes anónimos*. Disponible en: <<https://moreliafilmfest.com/en-el-hoyo-un-homenaje-a-los-personajes-anonimos>>. Accedido en: 15 Agosto 2022.

García Canclini, N., 2006. “En el hoyo” de Juan Carlos Rulfo. Comentario de Néstor García Canclini. *Antropología visual.com*. Disponible en: <[https://antropologiavisual.com.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=53%3Aen-el-](https://antropologiavisual.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=53%3Aen-el-)



[hoyo&catid=57%3Amuestra-de-documental-mexicano-contemporaneo&Itemid=141&lang=es&showall=1>](#). Accedido en: 15 Agosto 2022.

Gramsci, A., 1981. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 1. México: ERA

Gramsci, A., 1986. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 4. México: ERA.

Gramsci, A., 2003. *Antología. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Madrid: AKAL (Edición Scribd).

Mirzoeff, N., 2016. El derecho a mirar. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, pp. 29-65. Disponible en: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/download/358/313> Accedido en: 15 Agosto 2022.

Morris, W., 2007. A pean to a freeway—and the labor that built it. *The Boston Globe*. Disponible en: [http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2007/03/30/a\\_paean\\_to\\_a\\_freeway\\_and\\_the\\_labor\\_that\\_built\\_it/](http://archive.boston.com/ae/movies/articles/2007/03/30/a_paean_to_a_freeway_and_the_labor_that_built_it/) Accedido en: 15 Agosto 2022.

Williams, R., 2003. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva visión.

Zirión, A., 2017. Vislumbres de la cultura albañil en el cine mexicano. En: Alperstein, D., Rojo, D., Vázquez, Á., Zirión, A., *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México: Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM, pp. 159-177.