



# PODER, VERTICALIDAD Y REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

## Una lectura de «High-Rise»

Power, Verticality, and Cinematographic Representation (II). A Reading of «High-Rise»

CARLOS DE DOMINGO-SOLER, ALICIA URGELLÉS MOLINA

Universidad Hemisferios, Ecuador

---

### KEYWORDS

Control  
Art History  
Power  
Cinematographic representation  
Verticality  
Violence

### ABSTRACT

*This article analyzes the cinematographic representation of power and its dispute through the vertical arrangement of the visual and narrative spaces of the film «High-Rise». We turn to an interdisciplinary approach —audiovisual, political, and meta-legal—, considering the contributions of Michel Foucault and Byung-Chul Han. The research shows that in the film viewed, power is represented through universally accepted spatial conventions, which highlight the social and anthropological dislocations that the characters experience throughout the story.*

---

### PALABRAS CLAVE

Control  
Historia del arte  
Poder  
Representación cinematográfica  
Verticalidad  
Violencia

### RESUMEN

*El presente artículo analiza la representación cinematográfica del poder y su disputa a través de la ordenación vertical de los espacios visuales y narrativos de la pieza fílmica «High-Rise». Para ello, acudimos a un enfoque interdisciplinario, a caballo entre lo audiovisual, lo político y lo metajurídico, bebiendo de los aportes, sobre todo, de Michel Foucault y Byung-Chul Han. La investigación demuestra que en la película visionada el poder es representado mediante convenciones espaciales universalmente aceptadas, que resaltan las dislocaciones sociales y antropológicas que surcan los personajes a lo largo del relato.*

---

Recibido: 06/ 10 / 2022

Aceptado: 25/ 12 / 2022

## 1. Introducción

En «Poder, verticalidad y representación cinematográfica. Un visionado crítico de Parasite» (De Domingo-Soler & Urgellés, 2020), punto de partida de nuestra investigación, analizamos la representación audiovisual del poder y sus relaciones mediante la ordenación vertical de los espacios narrativos y compositivos del premiado filme surcoreano «Parasite» (Bong, 2019). Previamente habíamos deducido que, desde una perspectiva histórica, la verticalidad constituye un dispositivo cultural de represión meta-narrativa del Otro, mostrando de forma trans-textual los contrastes esenciales entre los estatutos jurídicos de los de arriba y los de abajo. Así, cotejando nuestra tesis preliminar con el análisis visual de «Parasite», concluimos que la verticalidad, a más de potenciar acciones y situaciones intrínsecas del relato —reforzando su dimensión sub-textual—, responde a las lógicas ipso-céntricas de un mecanismo simbólico-visual de dominación, denominación política y estratificación social. De este modo, la inmanencia constante de un eje vertical —dinámico y dicotómico— a lo largo de la obra confirma la aparición y el desarrollo de las relaciones asimétricas de poder que atraviesan los personajes e incardinan la acción. La cinta de Bong, en resumidas cuentas, asienta las pulsiones sociales que detonan y dirigen el relato sobre el orden vertical de la fotografía, el movimiento y la puesta en escena.

A través de esta segunda aproximación, más ambiciosa y abierta, pretendemos fortalecer el fondo teórico de nuestra investigación, profundizando en el estudio epistemológico e histórico de la *verticalidad*. Igualmente, aspiramos a comprender la significación política que la ordenación vertical despliega en la película «High-Rise» (Wheatley, 2015), observando su utilización particular con el objetivo de verificar la validez de las conclusiones alcanzadas en la primera parte. Para ello, como hicimos con anterioridad, partimos de un enfoque interdisciplinario y ecléctico, decantándonos por una sencilla metodología de análisis de la representación.

## 2. Sobre el texto escogido. Aspectos generales

La selección de la pieza fílmica no es, en absoluto, caprichosa o baladí. Al contrario, esta detenta elementos comunes con «Parasite», permitiéndonos conjugarlas como una unidad de análisis visual y narrativo. Ambas películas encarnan textos eminentemente políticos. La arquitectura que vertebra «High-Rise» desliza una solapada crítica al capitalismo y al libre mercado, invitándonos a pensar en una verticalidad económica. En ella, los interiores, el ocio y el consumo inauguran el control post-panóptico de la *vigilancia líquida* de Bauman y Lyon (2013) y la noción de *rendimiento* de Han (2021), insertando una verticalidad disciplinaria «dinámica» —acudiendo al concepto foucaulteano de *normalización dinámica* (2002), según el cual las técnicas de vigilancia reniegan de la clásica opresión inmediata y tangible, permitiendo que los sujetos vigilados adecúen o regularicen voluntariamente sus conductas como síntoma de aceptación del sistema de control.

Los pensamientos de Giorgio Agamben, Byung-Chul Han y Michel Foucault, así como los de otros tantos maestros de la biopolítica, son fácilmente reconocibles en el transcurso del metraje. «High-Rise» y «Parasite», a pesar de sus múltiples disparidades —las cuales no queremos obviar—, comparten las líneas maestras de un mismo lenguaje cinematográfico, apoyándose en la significación política y antropológica del eje vertical. Sus conflictos son sustancialmente políticos. Es tan notorio que sus tramas irradian complejas problemáticas políticas y antropológicas que, sin dicho bagaje, los relatos carecerían de conflicto. Justamente, cualquier distorsión temática que pueda surgir en detrimento del fenómeno político no es más que una suerte de embellecimiento u ornamentación narrativa.

Como ocurre en el último filme de Bong Joon-ho, «High-Rise» se erige sobre la dicotomía hegemonía/ contrahegemonía. En otras palabras, la espina dorsal del filme es la pulsión contrahegemónica, aquella que pretende suplantar la posición preponderante del «hegemón» o, cuando menos, *horizontalizar* el eje. Al fin y al cabo, las acciones y las situaciones que muestra pivotan en torno a la opresión, la supervivencia y la posibilidad de una muerte «jurídicamente válida» o «políticamente naturalizada». Toda tensión narrativa es también jurídica: el ordenamiento jurídico establecido está imprimado en la psicología de los personajes. La trama descansa sobre la existencia ordinaria y normalizada del *campo de concentración* (Agamben, 2019). La legitimidad del sistema de dominio es indubitable, como si, más allá de *nomos*, el derecho fuera *continuatío naturæ*. Para algunos personajes la supremacía vertical de *los de arriba* es un derecho natural e inherente. Para otros, solo es un privilegio. Es simple dialéctica. La cuestión, como sugiere la conocida fórmula de Humpty-Dumpty, es saber quién manda (Castillo-Abdul *et al*, 2020). Los personajes de *arriba* son sujetos de derechos. *Abajo*, el derecho está suspendido, «en excepción». Es en la travesía del *ascenso* donde, violentamente, los objetos de derechos reclaman el reconocimiento de su naturaleza humana. Y es en el *descenso* donde, de nuevo violentamente, los *sujetos* se reencuentran con su *convención* inhumana. La violencia se proyecta como la resolución natural de toda diferencia. Es la única vía para edificar los “nuevos comienzos” a los que se refería Hannah Arendt (2006). La *differentia specifica*, sea cual sea, se dirime “a muerte”. Las identidades y las categorías discordantes están condenadas a coexistir y, por lo tanto, a erradicarse entre sí.

La verticalidad es un dispositivo de «emplazamiento». En términos foucaulteanos, el orden vertical *emplaza* a los cuerpos a espacios jerarquizados concretos (Foucault, 1999). Podríamos decir que *los coloca y ubica*. El emplazamiento es “el espacio en el que se *da lugar* al cuerpo” (Perea, 2013, p. 34). Acorde a su naturaleza ficcional, el

«personaje» es el gran objeto del emplazamiento. Los personajes quedan constreñidos a los espacios a los que son emplazados: tanto en el relato como en el encuadre, son *sus espacios*, sus márgenes performativos. El «personaje» es, en sentido alegórico, el *topo* que Deleuze (1999) menciona en su capítulo «Post-scriptum sobre las sociedades de control» (p. 279). El tratamiento visual de cada personaje narra y explica la razón de su emplazamiento. En cambio, el cuerpo que se rebela —no digamos aquel que pretende huir del emplazamiento— es el cuerpo que debe ser disciplinado y corregido. A grandes rasgos, la verticalidad se descubre como una tecnología visual que fija la «dignidad» de los personajes. Sea como un aspecto físico de la puesta en escena, o como una circunstancia de la ambientación del filme, la ordenación vertical configura las fronteras visuales y narrativas —*arriba/abajo, superficie/subterráneo, luz/oscuridad*— que materializan, a su vez, estatutos sociales y jurídicos marcadamente diferenciados.

### 3. Un posible —y breve— significado de la verticalidad en el arte

Walter Benjamin (1989) señalaba que el arte vino relacionándose íntimamente con las esferas sacra y espiritual desde las postrimerías del Paleolítico hasta el auge del Renacimiento —periodo en el que, opinaba el filósofo, se intensificaron las expresiones artísticas profanas y la cuestión estética comenzó a expandirse hacia una teología de *l'art pour l'art* (p. 29). Por su parte, Coomaraswamy (1983) defendía que la relación entre el arte y la religión fue una constante en diversas épocas y culturas, desde las antiguas civilizaciones mediterráneas hasta nuestros días (p. 18). Efectivamente, el fundamento original de lo que hoy llamaríamos «experiencia estética» radicaba en la ritualidad y la exaltación de lo sobrenatural (Gombrich, 1999, p. 39). Posteriormente se añadiría la pedagogía y la ilustración de los dogmas.

En el medievo y en la modernidad europea, sin ir más lejos, no había parcela de la vida en sociedad que no estuviera presidida por el apego a lo sagrado y a sus liturgias. Nada escapaba de la dimensión religiosa. Como bien sabemos, la legitimidad discursiva del poder político dependía, en última instancia, de la voluntad divina. El poder terrenal era encomendado por Dios. Formaba parte del orden natural, de «su arquitectura». Era la vía por la cual la interpretación severa de Dios trasladaba *su ley* a los hombres. Era obligación del monarca mantener el poder e imponer la voluntad de Dios. El poder terrenal, como toda «creación», *descendía desde las alturas* irrigando la figura del soberano.

Imagen 1. «El Anciano de los Días»



Autor: William Blake (1794)

Sin ser el motivo medular de una de las acuarelas más famosas de Blake, «El Anciano de los Días» muestra esta dinámica. En la obra, Urizen —el personaje del imaginario del artista londinense más cercano a la noción cristiana del Dios creador— mide el mundo con un compás desde *las alturas* (Imagen 1). Este hecho se corresponde con su condición de *arquitecto*, haciendo *descender todo lo creado*. Es verdad que la pintura describe la labor divina de diseño del universo, pero no podemos ignorar el vértice y los lados descendentes de un triángulo imaginario que, formando el compás, surgen de la mano de Urizen. Es precisamente este el momento en que, junto con las mismas normas físicas que rigen la creación, el poder *desciende*. Como si de un fenómeno natural se tratara, es el agente que se encuentra en la posición más elevada —el monarca— quien primero y más intensamente se irriga de aquello que desciende —el poder. En el entendimiento medieval, y al igual que con cualquier tipo de poder vertical, el poder divino desciende y se difumina *en cascada* (Han, 2018, p. 17). El monarca no requería mayor legitimación que su supuesto *revestimiento* del poder divino. El poder político, podríamos decir, era la continuación natural del poder de Dios.

En la óptica pascaliana, “nuestra justicia [se aniquila y se convierte en pura nada] ante la justicia divina” (Pascal, 2008, § 233). Es decir, la justicia humana —el derecho y las convenciones jurídicas que nos rigen— es un calco

imperfecto de la justicia de Dios. Es un simple remedio circunstancial. El monarca es el legislador arquetípico de la antigüedad y el medievo. Él dictaba la ley y juzgaba, arrogándose la figura del «Dios legislador y juez» de Levíticos y Deuteronomio. Como dijera el Aquinate (2003), “así como la fundación de la ciudad o reino se toma convenientemente de la forma de la creación del mundo, así también la razón de gobierno debe tomarse del gobierno divino” (p. 112). El poder terrenal despliega, por ende, un mero poder de réplica. Además, era un poder *arcaico*, de dominio y estructuras rígidas: su sujeción y observancia yacía en enunciados legales estrictos y en interpretaciones normativas pre-principialistas. No obstante, el poder del soberano se caracterizaba por ser el más cercano al poder divino. O, al menos, como reza la portada original del «Leviatán» de Hobbes, un poder sin comparación sobre la tierra. El origen y la puesta en práctica del poder estaba inserto, entonces, en el mismo designio de Dios (Romanos 13). Esto es, “el rey, gobernando al pueblo, es ministro de Dios, al decir del Apóstol que todo poder proviene del Señor Dios” (Aquino, 2003, p. 87).

Este no era un distintivo particular de los monarcas cristianos. Nada más lejos de la realidad. Mucho antes de la expansión del cristianismo, las antiguas civilizaciones ya habían afianzado sus dinastías y linajes en el orden sagrado. A modo de ejemplo, en Egipto los faraones eran considerados divinidades, los reyes acadios gozaban de una exclusiva armonía con sus dioses, mientras que el árbol genealógico de los héroes helenos se remontaba al Olimpo. Desde épocas pretéritas hasta bien entrado el siglo XVIII, el poder político se esculpía gracias a la procedencia sagrada de la autoridad, a la connivencia divina o a la especial proximidad que el soberano mantenía con los seres divinos. Hasta el punto, incluso, de que las pugnas propiamente políticas se entrelazaban con la apropiación simbólica y discursiva de lo sagrado y la asunción de la dimensión divina —véase, como muestra, el conflicto provocado por el atonismo en el periodo Amarna, los hechos relatados en Éxodo, Josué y Jueces, las cruzadas y las guerras de religión, la Contrarreforma y los procesos de evangelización que recorrieron el mundo entre los siglos VIII y XVIII. Los monarcas cristianos eran «ungidos por Dios», adjudicándose con naturalidad el poder pastoral del que hablaba Foucault (2006, p. 151). De Jouvenel (2008) explicaría este fenómeno histórico a partir de su teoría de la soberanía divina, basada en la legitimidad que la autoridad política recibía de “un soberano invisible hacia el cual tendía y con el que lograba identificarse” (p. 76). Por este motivo, desde los siglos V y VI el poder de los monarcas europeos se asentaba en su comunión con el cristianismo y la defensa de la Iglesia Católica (Novalis, 2017).

Refiriéndose a las expresiones arquitectónicas del gótico, Michael Camille (2005) afirmó que “las representaciones no solo eran vehículos de placer y reflexión, sino también agentes de poder y de control” (p. 386). No es casual que el surgimiento del gótico —cuya mayestática, únicamente comparable con las obras de la antigüedad, era novedosa en el mundo cristiano— coincidiera con el incipiente perfeccionamiento de los mecanismos tributarios de las monarquías. El gótico introdujo en Europa lo que más tarde Althusser (2014) denominaría “architectural Ideological State Apparatuses” (p. 282). Ciertamente, la arquitectura gótica inauguró en el escenario cultural una nueva consideración de los ejes verticales. La verticalidad era entendida como un mecanismo simbólico de acercamiento físico y espiritual a Dios. La altura —o *lo alto*— dislocaba lo terrenal, *aproximándose* a lo divino. Esta lógica se explica a través de una hermenéutica espacial de profunda raigambre escritural. Se comprueba fácilmente con la lectura de Génesis 28: 11-19, Lucas 2: 14, Marcos 10: 14 y Mateo 11: 23 y 19: 23, entre otros fragmentos. La verticalidad *narrativa* de «La Divina Comedia» da buena cuenta de ello: el periplo de Dante, desde la «selva oscura» hasta el Empireo —*el último de los cielos*—, es un *ascenso* (Alighieri, 2012, § 3, Par. I). Ya en *lo alto*, en el canto trigésimo tercero del *Paraíso*, el poeta y San Bernardo alcanzan “la visión de Dios” (§ 3, Par. XXXIII). La ténpera de Michelino nos permite observar la disposición ascendente del Purgatorio, coronado por el Edén, y la disposición descendente del infierno (Imagen 2).

Imagen 2. «Dante y su poema»



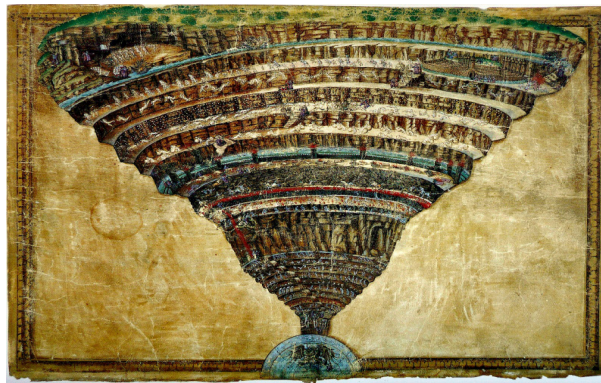
Autor: Domenico di Michelino (1465)

Aquello que permanece *arriba* se identifica con el *cielo* y las *alturas*. De ahí que la función de los pináculos y las agujas góticas fuera *rozar* el Reino de Dios —salvando las distancias, ¿no cumplían, acaso, idéntica función los

menhires, las pirámides y los obeliscos? La cercanía con Dios *en las alturas* es el fundamento de la arquitectura religiosa tardomedieval, cuya mayestática igualmente perseguía reforzar la apariencia de legitimidad divina de la autoridad política.

Idéntico simbolismo del *arriba* se puede contemplar en los relatos y arquitecturas de culturas tan dispares como las mediterráneas, la mexicana, la judaica, la incaica y la nórdica. Y otro tanto sucede con el *abajo*, cuyo símil del inframundo se materializa en el Duat, el Yahannam islámico, el Uku Pacha, el Gehena, el Mictlán, Naraka y Helheim. La concurrencia de al menos «dos niveles de altura» —a más de la tierra— es abundante en las distintas tradiciones religiosas. Estas categorías verticales son especialmente apreciables en la cosmovisión nahua, la iconografía cristiana, los reinos del Yggdrasil y la *nekya* de la Odisea (Homero, 1998, § XI). El intersticio entre estos dos niveles, la tierra, comporta la vida física y la realidad material. El *arriba* es el hogar de las deidades. Mientras, el inframundo —o, en general, cualquier espacio sobrenatural de *abajo*— es habitualmente designado como una atmósfera de dolor, tinieblas y castigo. El *abajo* y lo *subterráneo* se mimetiza con el infierno y el relato de la caída luciferina (Daniel 7: 11; Lucas 16: 23; 2 Pedro 2: 4; Apocalipsis 20). En este caso, como plasma Botticelli, el infierno se somete a una disposición vertical descendente (Imagen 3).

Imagen 3. «El infierno de Dante»



Autor: Sandro Botticelli (finales del siglo XV)

Originalmente, el inframundo —*debajo del mundo*— se definía por su condición de «morada de los muertos». Es llamativo que para los griegos y los judíos —quienes distinguían entre el Hades y el Tártaro, y el Sheol y el Gehena— el inframundo no implicara condena ni reproche moral. En la mitología clásica, las almas virtuosas se encaminaban al Elíseo y las impías eran arrojadas al Tártaro. La dicotomía entre el *ascenso* y el *descenso* era notoria. Los escritos de Job (17: 16, 21: 13), Salomón (Proverbios 15: 24), Amós (9: 2) e Isaías (14: 9) localizaron *abajo* el Sheol. Sin embargo, el Sheol únicamente era entendido como “sepulcro” (Isaías 38: 18) y estado transitorio (Job 14: 13-15), careciendo de cualquier valoración moral adversa. Con la irrupción del cristianismo, el *abajo* terminaría asimilándose con el *ínferus* —raíz latina de *infierno*, cuyo significado etimológico es «inferior». Así, el Sheol judío perdió toda neutralidad, identificándose con el “horno de fuego” y el “lugar de llanto y rechinar de dientes” que mencionan los evangelistas Mateo (13: 42) y Lucas (13: 28). Consecuentemente, el infierno se halla *abajo*. En contraposición, en la tradición judaica David (Salmos 139: 8), Jonás (1: 9) y Daniel (2: 28) situaron *arriba* el Reino de Dios. Esta disposición ascendente es apreciable en la representación a lápiz y acuarela de William Blake del sueño de Jacob que describe Génesis 28: 12 (Imagen 4).

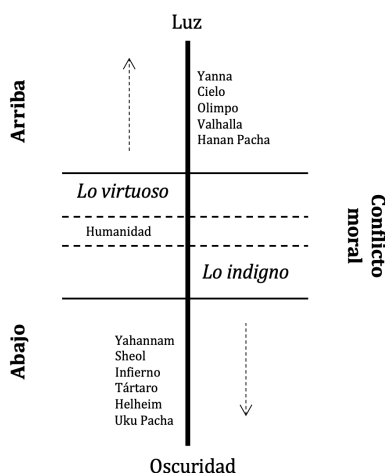
Imagen 4. «La Escalera de Jacob»



Fuente: William Blake (1805)

Si el ascenso entraña un *dirigirse hacia* la deidad, el descenso denota indignidad e infamia. El sujeto descendente es abyecto y sacrificable —véanse las ilustraciones 64v y 108r de «Las muy ricas horas del Duque de Berry» (Limbourg, 1412). Es una *aberratio creaturæ*. O el *homo sacer* (Agamben, 2016). El ser de *abajo* es monstruoso (Tabla 1). Privado de la radiante luz de Dios, pertenece a la oscuridad —comprendida por cristianos, griegos y nórdicos como dominio de Satanás, Hades y Hela. El *abajo* es, en efecto, un lugar *oscuro*.

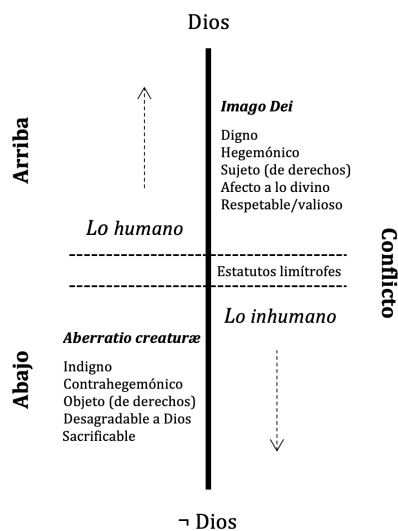
Tabla 1. El arriba y el abajo



Fuente: Elaboración propia

La luz, entonces, emana de *arriba*. Es el rasgo esencial de lo divino (Salmos 27: 1; Isaías 60: 1; Juan 8: 12). Recordemos, por ejemplo, el detalle de las manos de Dios y el haz de luz diagonal de «La Anunciación» de Fra Angelico o el disco solar de la tabla «San Juan en Patmos» de El Bosco. La luz es *Betel*, “la casa de Dios” (Génesis 28: 17-19). Quien tiende hacia *arriba* es una persona virtuosa y pía, creada a *imago Dei* (Tabla 2).

Tabla 2. Lo humano y lo inhumano



Fuente: Elaboración propia

Pocos dispositivos ideológicos surten mayor efecto que el arte. El poder, como enseñaba Foucault (1980, 1996), fluctúa. Se asienta sobre *suelo movedizo*. El poder “se afianza generando perspectivas o modelos de interpretación que sirven para legitimar y mantener un orden de dominio” (Han, 2018, p. 71). En la esfera artística, la colocación vertical de los cuerpos —siguiendo la dinámica del «emplazamiento»— trasluce juicios y valoraciones morales. A base de reiteración todo enunciado acaba transformándose en axioma. La historia del arte está intensamente atravesada por diversos códigos culturales de representación del poder. Como hemos visto, la idea de la verticalidad como dispositivo instrumental del poder político se sustenta en las reminiscencias y en los «sentidos compartidos» que provee la religión. De igual manera, se trata de una constante histórica que subyace a diferentes adecuaciones artísticas y narrativas. Frente a la dicotomía *arriba/abajo* —símil de otras disyuntivas, como *luz/oscuridad*, *divino/demoníaco*, *digno/indigno*, *moral/inmoral*, *humano/inhumano*, etc.—

los relatos religiosos aportan explicaciones e interpretaciones más o menos comunes, todas ellas cargadas de simbolismo. En su sentido más inmediato, “la representación espacial y visual del poder y sus relaciones refleja un complejo trasfondo de significados e identificaciones que, por medio de una línea o estructura vertical, imprime las contingencias intertextuales provocadas por la dicotomía arriba/abajo” (De Domingo-Soler & Urgellés, 2020, p. 120). La verticalidad es, lisa y llanamente, un aparato cultural de legitimación de la autoridad política y un mecanismo de ordenación social.

Aun guiado por cánones heterogéneos, el arte contribuye —consciente o inconscientemente— a la generación de un lenguaje político. La verticalidad, debemos reconocerlo, no es la única fórmula artística de representación del poder. De hecho, ha venido rivalizando a lo largo de la historia con otras dos: la primera, que podemos observar en los grabados en piedra egipcios, sumerios y mesopotámicos, se basa en el juego comparativo entre el tamaño de las distintas figuras; y la segunda, más propia de los retablos románicos, se encuentra en la atención dominante que proyectan las figuras centrales. Ahora bien, ¿a qué se debe que la verticalidad haya persistido desde las primeras civilizaciones fluviales hasta la irrupción renacentista de las composiciones simétricas y radiales?

La etapa de «representación», según Mouffe (2014), es uno de los momentos protagónicos de los procesos de construcción de las identidades colectivas (p. 33). La representación de una identidad es, hasta cierto punto, constitutiva. Los cuerpos de *arriba* poseen identidad propia. Imitando la lógica del Pantocrátor, se hallan *singularizados*. Los de *abajo*, curiosamente, se muestran estandarizados. Quedan olvidados en su pluralidad. El cuerpo de *abajo* —*la muchedumbre*— no es un cuerpo singular, es un cuerpo social de compleja *singularización*. No es casualidad que, aproximadamente hasta el siglo XV, la pintura no reparara en la singularidad de los personajes plebeyos como sujetos temáticos. El cuerpo de *arriba*, en cambio, es identificable y determinable. Es “el cuerpo del rey, con su extraña presencia material y mítica”, cuyo dominio es “toda esa región de abajo” (Foucault, 2002, p. 192).

No es descabellado partir de la premisa de que, históricamente, el poder político, la religión y el arte han formado un vínculo triádico con el propósito de regularizar y perpetuar las estructuras de dominación y sus mecanismos de explotación (Althusser, 2014, p. 217). El arte no pretendía, entonces, entablar un «diálogo» con el espectador, en la línea de Gombrich, o hilando más fino, contraponerse a su subjetividad, en la de Adorno (2004, p. 218). Al revés, perseguía su sometimiento irrestricto. *Disciplinar* al espectador. Sostenía Jünger (1995) que “tras el carácter de diversión de los medios totales, como la radio y el cine, se esconden formas especiales de disciplina” (p. 76). Y no es hasta el triunfo global del laicismo que el arte comienza a desandar su trayectoria secular junto a los dispositivos culturales del poder religioso. Análogamente, mermó el control político sobre la producción artística. Aprovechando el distanciamiento entre lo político y lo religioso, el arte alumbró pulsiones contestatarias que bregaban por recuperar su capacidad de interpelación. La finalidad, en palabras de Bertolt Brecht (1980), era manifiesta: “unmasking the prevailing view of things as the view of those who are in power” (p. 82). «High-Rise», la pieza que a continuación vamos a analizar, orbita alrededor de estas cuestiones, describiendo circunstancias y acontecimientos que, a la postre, tensionan la verticalidad de la que hablamos.

### 3. “Living in High-Rise requires a special type of behaviour”

Basado en la novela homónima publicada en 1975 por J. G. Ballard, el filme «High-Rise» (Wheatley, 2015) se desarrolla en un rascacielos ubicado en el extrarradio del Londres de la década de los setenta. No es baladí la simbología que gravita alrededor del *rascacielos*, entendido como el monumento antonomástico del capitalismo. Es, de alguna manera, «la torre de Babel» postindustrial. Representa el ascenso a los cielos del hombre que, desafiante, se ha independizado de Dios —o, digamos, la *conquista* del cielo. La particularidad del edificio radica en su cualidad alegórica. Observada desde el exterior, la estructura de cemento, de arquitectura minimalista, se alza imponente y colosal. Pareciera resistente a cualquier ataque externo. Hasta infranqueable, podría decirse, de no ser porque su potencial decadencia no nace del *polémios* extraño. El peligro surge, precisamente, de su misma *stásis* (Cfr. Agamben, 2018). La mayestática del edificio es paradójica. La solidez de su esqueleto no brinda seguridad, solo la aparenta (Imagen 5).

Imagen 5. El rascacielos



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La patología del rascacielos termina desvelándose orgánica, intestinal. El conflicto brota a causa de las contradicciones domésticas de la comunidad. No es el *afuera*, sino el *adentro* el que palidece frente al proceso de metástasis política y violencia. «High-Rise» es una clara alusión a la complejidad de las relaciones de clase, reducida al espacio limitado de un cuerpo vertical. Es evidente que la verticalidad encausa las premisas principales del relato: la obra se circunscribe al contorno físico del rascacielos; el espacio y los márgenes de movimiento de los personajes quedan constreñidos a las líneas verticales. De las fricciones verticales surge el conflicto. En la película de Wheatley, la verticalidad no es contingente, sino constitutiva de la acción.

En el rascacielos habita una micro-sociedad estratificada según la altura de los pisos. De este modo, el estatuto jurídico de los residentes viene predeterminado por su emplazamiento en el eje vertical. La verticalidad es la perfecta analogía de la incertidumbre —o ignorancia— política sobre la calidad jurídica de las naturalezas limítrofes: el orden vertical determina cuánta dignidad y cuántos derechos son inherentes a los personajes, qué tan *humanos* son, o cuál es su naturaleza radical. Los habitantes de los doce primeros niveles representan al proletariado. Físicamente son, recordando a Foucault (2006), los cimientos sobre los cuales reposan los estamentos superiores (p. 30). La escena de la fiesta, cuyo código de vestimenta evoca el boato de la moda versallesca, es sintomática del rol aristocrático que asumen los propietarios de los pisos superiores (Imagen 6).

Imagen 6. La presencia de Robert Laing escandaliza a los de arriba



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La numeración de las plantas trasciende como un anclaje metafórico de la dignidad de los sujetos. Los niveles inferiores son austeros y sobrios. Desde el decimotercer piso hasta el trigésimo noveno las comodidades y el lujo de las instalaciones aumentan progresivamente. Y, por último, el *penthouse* —propiedad de Anthony Royal, diseñador y artífice del rascacielos—, además de incluir la vivienda más sofisticada y selecta del edificio, detenta características exclusivas con espacios verdes, animales y agua (Imagen 7).



Imagen 7. Penthouse de Anthony Royal



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La desigualdad material entre las clases sociales se evidencia con la imposición de restricciones sobre las zonas comunes y los servicios básicos. Es en cuanto al goce de los servicios y al uso de las áreas comunales — de *todos*— que brota la problemática y se activa el conflicto. En teoría, todos los propietarios poseen derechos. Richard Wilder, figura que personifica el ánimo revolucionario, es enfático al respecto: todos los residentes abonan la misma cuota, por lo que merecen los mismos derechos. Resulta, no obstante, una promesa vedada. Cual perversión de la fórmula capitalista —relacionando la satisfacción de las necesidades vitales con la capacidad de consumo—, en «High-Rise» el goce efectivo de los derechos depende, en última instancia, de la jerarquía vertical de los domicilios.

Ello se demuestra en las esferas diegética y extradiegética del filme, con la presencia constante de la verticalidad. De un lado, abundan los planos picados y contrapicados. Del otro lado, el rastro de luz natural disminuye a medida que los niveles de la estructura descienden. La luz eléctrica presenta fallas e intermitencias en las plantas inferiores. Es más, durante la celebración de la primera fiesta —o, tal vez, provocado por ella— los primeros once pisos sufren un abrupto corte de luz. Ante este evento, la respuesta de la clase alta es paradigmática: los residentes del *street level* colapsan el sistema. En cambio, la iluminación de los niveles superiores es permanente y resplandeciente. Los residentes de los pisos elevados hacen gala de un nivel de vida suntuoso. Los habitantes de los pisos inferiores, al contrario, llegan a sufrir ataques y agresiones sexuales que quedan en la impunidad. Las personas que viven en el *street level* son despreciadas. Su dignidad está en tela de juicio. No tienen trascendencia en la toma de decisiones ni en el desarrollo de la micro-sociedad. Están sujetas a mayor vigilancia y control. Mientras, los propietarios de los niveles superiores conforman la clase dirigente. Si el *arriba* decide, el *abajo* obedece. El *abajo* es cimiento y esclavo. Y según el relato hegemónico, todo contrat tiempo se debe a los *excesos* de los residentes *de abajo*.

En «High-Rise» lo humano queda supeditado a lo espacial. La ordenación vertical es el factor que otorga la identidad política de cada propietario. De hecho, el proceso de subjetivación pre-revolucionaria de los residentes viene condicionado por su *saberse de arriba o de abajo*. La jerarquía vertical es inmutable. Responde a una voluntad soberana. Anthony Royal es, en clave foucaultiana, el “arquitecto del espacio” que regula y constriñe la vida de los habitantes. La presencia de las líneas verticales es, aun en los mismos domicilios, impostergable (Imagen 8).

Imagen 8. Apartamento de Robert Laing



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

Los conceptos «orden» y «estabilidad» son propios del discurso del soberano. La necesidad de “mantener el orden” es un mantra de *los de arriba*. La atmósfera de suspensión jurídica de *los de abajo* —o, en la obra «Snowpiercer» (Bong, 2013), de *los pasajeros de la cola del tren*— es indispensable para la conservación y el

progreso de la sociedad. El eje vertical es inviolable. Negar la diferencia fundamental entre *los de arriba* y *los de abajo* supone un acto de rebeldía, un conato de ruptura de la estabilidad política. La piscina comunal, en la que la clase alta acostumbra a celebrar sus exclusivas fiestas, se convierte en el primer escenario de la revolución de los niveles inferiores. Veamos, de un lado, el uso de la piscina que hacen *los de abajo*. Se trata de un uso familiar, recreativo, apropiado e inocuo para el resto de los habitantes. Es inclusivo o, cuando menos, no impide que otras personas disfruten de la piscina. Asistimos a la escena desde *arriba*. La cámara, recurriendo a la regla de los tercios, muestra a Helen Wilder con un plano picado (Imagen 9). A ojos del espectador, *los de abajo* son seres inferiores. Los conocemos y examinamos desde *nuestra* superioridad. Al revés, durante la fiesta, la piscina y las distintas interacciones sociales son contempladas en horizontal. La posición de sujeto del espectador y de los residentes de los pisos altos se encuentra armonizada, a la par.

**Imagen 9.** Helen Wilder en la piscina



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La piscina, un elemento prominentemente horizontal, se traduce en el espacio de la contingencia política. Es el escenario en que Richard Wilder —no en vano, el esposo de la figura principal de la imagen anterior— se rebela contra el *establishment*, detonando las diferencias de clase que venían dándose entre *los de arriba* y *los de abajo* (Imagen 10).

**Imagen 10.** Richard Wilder (abajo) toma la piscina, desafiando a su empleador (arriba)



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La toma de la piscina —el espacio contingente, en pugna—, simboliza la movilización popular. Arrebatando la piscina a *los de arriba*, Wilder hace tambalear el tablero político, iniciando una protesta radical y provocando el hito revolucionario de «High-Rise». La piscina, en este sentido, evoca a *La Bastille*, al Palacio de Invierno o a la plaza Tahrir. Es el espacio arrasado por la confrontación política. El área simbólica del conflicto. No es llamativo, pues, que la piscina termine convirtiéndose en un improvisado “cementerio”, *igualando* a los difuntos enemigos *en horizontal* (Imagen 11).

**Imagen 11.** En la parte inferior de la imagen, Wilder y el súbdito de Royal yacen en horizontal



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

La paz —aun *imperfecta*— procede de la sumisión y del acatamiento de la jerarquía vertical. La pretensión mecánica de *ascender* instaura la pulsión revolucionaria. No es solo la elevación física, sino el incremento del rendimiento económico y del poder adquisitivo lo que marca la posibilidad del ascenso. El *social climbing*, como dejan entrever los propietarios de los niveles superiores, entraña la negación del orden natural. Es herético. Así le advierten a Robert Laing cuando titubea ante esta realidad: “It takes a certain determination to row against the current” (Wheatley, 2015). Los individuos *de abajo* carecen de la capacidad política para *elevarse*. El ascenso requiere invitación, pero siempre es momentáneo y efímero, conlleva un costo. Existe, no obstante, otra opción: la que descubre Toby, el hijo que Charlotte Melville y Anthony Royal tienen en común. Toby encarna una suerte de hibridación entre el *arriba* y el *abajo*. Entiende que el verdadero *ascenso* únicamente puede acontecer desde el exterior de la estructura (Imagen 12). El *ascenso* requiere desentenderse del conflicto político —o, quizás, *superarlo*—, desterrar la propia noción de verticalidad como tecnología de emplazamiento. Al igual que en «Parasite», no es posible ascender por medio de las “vías convencionales”. La misma estructura vertical restringe el ascenso.

**Imagen 12.** El ascenso de Toby



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

En cambio, para descender basta con ser arrojado al vacío o empujado por las escaleras (Imagen 13). Si el *ascenso* es arduo, el *descenso* es excesivamente «simple». Pura y simple gravedad. ¿No es, acaso, como se justifican los sistemas de dominación? Los cuerpos *Otros*, por naturaleza, tienden al *abajo*. La caída es un proceso de readecuación natural. Es un mecanismo de ajuste orgánico, necesario para el equilibrio social y el mantenimiento del orden.

Imagen 13. El descenso



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

Con la única excepción de las oficinas y los puestos de trabajo de sus habitantes, el rascacielos abarca los espacios indispensables para ejercer la cotidianeidad capitalista. En el edificio se integran todos los «lugares comunes» y aparatos ideológicos del capitalismo —restaurantes, supermercado, escuela, piscina, banco, gimnasio, salón de belleza, etc. Es posible que el planteamiento original de la estructura aspirara a lograr la autarquía aristotélica. El rascacielos es, en sí mismo, un circuito tendente a su clausura y autogestión. Como contexto espacial de control, el edificio no oprime físicamente. No, al menos, de las formas clásicas. Todo lo contrario: el control persigue la sublimación de una comunidad basada en el ocio y la recreación. Del emplazamiento medieval, forzoso y crudo, pasamos a un mecanismo de «emplazamiento agradable», pero *emplazamiento*, al fin y al cabo. El arquitecto sigue delimitando el espacio y el medio, decidiendo y definiendo los límites y las fronteras de su creación. La comodidad de poder satisfacer las necesidades sin salir del edificio aísla a sus residentes de toda exterioridad (Imagen 14). La cercanía se transforma, en realidad, en lejanía y desconexión —el precio a pagar por el disfrute de lo cercano es la desaparición de lo externo. Al final, la proximidad de los medios de satisfacción de las necesidades deviene, a su vez, en una nueva necesidad. A causa del olvido de “algún elemento vital”, como reconoce Anthony Royal, la utopía se torna en distopía: del pretendido “crisol de cambio” a la locura solo hay un *error de cálculo*.

Imagen 14. El consumo se circunscribe a la verticalidad de los estantes



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

Lejos de recurrir, *prima facie*, a los dispositivos disciplinarios clásicos, la idea de control de Royal pasa por la sensación de independencia que *lo comfortable* provoca en los sujetos. ¿Qué mejor tecnología para asegurar la dependencia de los residentes? El dominio del soberano no se describe, en un primer momento, “en términos negativos”, sino que “produce realidad, ámbitos de objetos y rituales de verdad” (Foucault, 2002, p. 180). Se trata de un poder amable, que *facilita* la existencia. Es, en términos de Byung-Chul Han (2014), un “poder que no se limita a quebrar la resistencia y a forzar la obediencia” (p. 27). La tipología de control que surge de él es, incluso, *deseable*. Es un control aparentemente *seguro*. Puede que sea ilegítimo —¿cuándo se consintió tal control?—, pero también *necesario*. “Es por *mi* propia seguridad”. Aparejada a este control nace una nueva vigilancia post-panóptica, que reniega de la inspección frontal disciplinante. Es una modalidad precursora de la *vigilancia líquida* de Zygmunt Bauman y David Lyon (2013), la cual presume la esfera digital. Su estado *líquido* no importuna, no se entromete físicamente. *No molesta*. El panóptico respondía a momentos históricos concretos y prácticas muy específicas. La disposición espacial carcelaria ha evolucionado —o, por lo menos, ha presenciado mejoras sustanciales. Sin embargo, la teleología del panoptismo se mantiene: la necesidad de vigilar disociando “la pareja ver/ser visto” (Foucault, 2002, p. 186). La vigilancia a la que se someten los habitantes del rascacielos es *inconscientemente* consentida. No tanto por el hecho de “aceptar ser monitorizados”, sino porque la vigilancia pasa desapercibida.

No afecta inmediatamente. Ni siquiera se advierte el hecho de ser vigilado. La vigilancia es coherente con el poder que la dispone: “cuanto mayor es el poder, más silenciosamente actúa” (Han, 2014, p. 27). El poder originario de Royal —que finalmente es fagocitado por el propio rascacielos— es consecuente con la noción de *smart power*: “el poder inteligente, amable, no opera de frente contra la voluntad de los sujetos sometidos, sino que dirige esa voluntad a su favor. Es más afirmativo que negador, más seductor que represor” (Han, 2014, p. 29).

Otro dispositivo es el *rendimiento*. La presión sobre el sujeto la ejerce el mismo sujeto. Es su propio rendimiento, su *ascender*, el yugo que le oprime. “Uno guerrea sobre todo contra sí mismo. La explotación por otros da paso a la auto-explotación voluntaria” (Han, 2021, p. 33). La culpa de las problemáticas que sufren los habitantes de *abajo* no recae, pues, en el rascacielos —entendido como organismo— ni en sus élites. Es su propia incapacidad productiva lo que les atormenta. «Si el sistema es perfecto —nos enseña el sistema—, yo soy la falla». El verdadero desafío del rendimiento aparece cuando traspasamos nuestras potencias. Es decir, cuando lo que perseguimos con nuestro rendimiento trasciende y supera aquello que potencialmente somos capaces de hacer. El resultado final del rendimiento —bien lo sabe Wilder— no es de responsabilidad exclusiva del sujeto productivo. Alrededor abundan los accidentes externos. En «High-Rise», como ocurría en «Parasite», el rendimiento no garantiza el ascenso. La ilusión de *ascender* lo es todo.

En el apartado fotográfico, a más de la verticalidad narrativa sobre la que se afianza el relato, el diseño visual de la obra trabaja las relaciones de poder a través de las líneas verticales de las columnas angulares y las pequeñas escaleras o desniveles que separan a los personajes. Como es de esperar, «High-Rise» explota el diálogo entre planos picados, contrapicados, cenitales y nadir como descriptores de la asimetría social y de las relaciones de poder entre los personajes (Imagen 15).

**Imagen 15.** Introducción de la relación entre Laing y Melville



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

Usualmente, el diálogo visual inicia a instancia del personaje que está *arriba*. En ocasiones, el plano picado no recibe ninguna respuesta. Se obvia el contraplano. De este modo, se da primacía a la visión de *los de arriba*. Como si la réplica del interlocutor de *abajo* no fuera necesaria. También en las escenas exteriores abundan los planos picados, exaltando los ángulos y líneas del rascacielos, y valiéndose de la profundidad de campo (Imagen 15). De tal forma, los planos exteriores incluyen el suelo o los niveles inferiores, potenciando la sensación de verticalidad y de distancia entre *los de arriba* y *los de abajo*. La profundidad de campo genera una mayor consideración hacia los elementos mostrados. En contraste, los personajes y los objetos relacionados con el *ascenso* son filmados con primerísimos primeros planos y encuadres más cerrados, ofreciendo planos casi claustrofóbicos. No parece haber un punto medio entre los planos generales, que exponen grandes espacios y aportan un exceso de información, y los planos cerrados.

El siguiente plano, perteneciente a la secuencia de la *toma* de la piscina, es bastante peculiar. Es cierto que muestra el *ascenso*, pero subrepticamente se resiste a la verticalidad. La escalera ascendente, de suyo vertical, se presenta en horizontal. ¿No estará apuntando la posibilidad de un «ascenso en horizontal»? Discretamente, la naturaleza *vertical* del ascenso es puesta en duda en las figuras de Laing y Toby. Es en este instante cuando el lacayo de Anthony Royal reprocha al protagonista su condición de *social climber*. Acorde al equilibrio temperamental de Laing, esta modalidad de ascenso es silenciosa pero latente (Imagen 16). Tenue pero decidida, gramsciana, contrapuesta al radicalismo reaccionario de Wilder, más propio del leninismo pre-soviético.

**Imagen 16.** La horizontalidad del ascenso de Laing



Fuente: «High-Rise» (Wheatley, 2015)

Más sutiles son los planos en los que la cámara fija —o con ligeros movimientos— recibe a los elementos que se aproximan a nivel del suelo o por debajo de la línea de mirada de los personajes. En este caso, se resaltan los puntos de fuga, reiterando la sensación de distancia. Ahora, lo combina con el equilibrio del orden horizontal. Los espacios donde los personajes interactúan al mismo nivel —las zonas comunes de mayor tránsito, los pasillos o el supermercado— son destacadamente horizontales, aunque se enmarquen, displicentes, en elementos arquitectónicos verticales (volvamos a la Imagen 14). Esta disposición horizontal, transgresora del eje vertical característico del filme, es el recurso reiterativo que simboliza la posibilidad de un nuevo orden.

#### 4. Conclusiones

«High-Rise» supone un gran ejemplo de cómo se representa el poder mediante convenciones espaciales sustentadas en cánones que se han mantenido intactos a lo largo de la historia, a pesar de las muchas disparidades entre épocas y culturas. Como no podía ser de otra forma, los códigos de la narrativa audiovisual se apoyan en las claves fundadas por las expresiones artísticas precedentes. A través de estos códigos se transfieren significados políticos a las dinámicas lingüístico-visuales, concretadas en un juego dialéctico de planos picados y contrapicados. Así se discuten, en clave política, las dicotomías físicas-verticales inscritas en los relatos.

El texto analizado despliega un discurso análogo al de «Parasite» en cuanto a la existencia narrativa y visual de la dicotomía *arriba/abajo*, simbolizando estatutos jurídicos y antropológicos dispares. Las relaciones subjetivas y objetuales se observan desde *arriba* o desde *abajo*. La gramática visual es compuesta con la finalidad de enfatizar los discursos de dominación inherentes a las tramas y los ejes de tensión que confluyen entre *los de arriba* y *los de abajo*. Propone lecturas idénticas sobre el orden vertical, y relatos muy similares sobre violencia, estratificación y dignidad humana. La verticalidad es elevada a la condición de configurador político y social antonomástico. Asume, pues, un rol constitutivo de la identidad de los personajes y, por supuesto, de su naturaleza jurídica. Como tuvimos ocasión de comprobar en nuestro anterior trabajo, también en «High-Rise» la ubicación vertical de los personajes se erige como alegoría de la *differentia specifica* que preconiza y encauza el conflicto.

## Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Agamben, G. (2016). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2018). *Stasis. La guerra civil como paradigma político*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2019). *Lo que resta de Auschwitz*. Adriana Hidalgo Editora.
- Alighieri, D. (2012). *La divina comedia*. Sial.
- Althusser, L. (2014). *On the Reproduction of Capitalism. Ideology and Ideological State Apparatuses*. Verso.
- Arendt, H. (2006). *On Revolution*. Penguin Classics.
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Paidós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos [I]*. Taurus.
- Brecht, B. (1980). Against Georg Lukács. En E. Bloch, G. Lukács, B. Brecht, W. Benjamin & T. Adorno, *Aesthetics and Politics*, 68-85. Verso.
- Castillo-Abdul, B., Fernández-Rodríguez, C., & Romero-Rodríguez, L. M. (2021). Crueldad como lenguaje transformador: Del teatro de Antonin Artaud al cine moderno de André Bazin. *Revista De Ciencias Sociales*, 27(3), 55-71. <https://doi.org/10.31876/rcs.v27i3.36757>
- Coomaraswamy, A. K. (1983). *La doctrina tradicional del arte*. Ediciones Olañeta.
- De Aquino, T. (2003). *Del ente y de la esencia. Del reino*. Losada.
- De Domingo-Soler, C., & Urgellés, A. (2020). Poder, verticalidad y representación cinematográfica. Un visionado crítico de "Parasite". En A. Pérez García, J. M. Corbacho Valencia & M. Selfa Sastre (Coords.), *Las bellas artes hoy*, 117-129. Tirant lo Blanch.
- De Domingo-Soler, C., & Urgellés, A. (6-X-2020). *Poder, verticalidad y representación cinematográfica* [ponencia]. X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia (CUICIID). Universidad Complutense de Madrid, España.
- De Jouvenel, B. (2008). *Sobre el poder. Historia natural de su crecimiento*. Unión Editorial.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones (1972-1990)*. Pre-Textos.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Obras esenciales [II]*. Paidós.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. (1999). *La historia del arte*. Editorial Diana.
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Han, B.-C. (2018). *Sobre el poder*. Herder.
- Han, B.-C. (2021). *La sociedad paliativa*. Herder.
- Homero (1998). *La Odisea*. Akal.
- Jünger, E. (1995). *Sobre el dolor*. Tusquets.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Novalis (2017). La cristiandad o Europa [1799]. *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 19(38), 11-23.
- Pascal, B. (2008). *Pensamientos*. Cátedra.
- Perea, A. J. (2013). *La cuestión del espacio en la filosofía de Michel Foucault*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

## Filmografía

- Bong, J.-H. (2013). *Snowpiercer* [película]. Moho Films, Opus Pictures.
- Bong, J.-H. (2019). *Parasite* [película]. Barunson E&A, CJ Entertainment.
- Wheatley, B. (2015). *High-Rise* [película]. British Film Institute, Film4 Productions.