
Aproximaciones teóricas a la relación cine-ciudad: profundizando en la imagen cinematográfica de la ciudad

Manuel López Pliego

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la relación que se genera entre el cine y la ciudad, entendidos como elementos culturales que interactúan entre sí conformándose e influyéndose de manera recíproca. Para ello, atiende a la relación existente entre la ciudad y el contexto de producción, así como la imagen cinematográfica y el contexto de recepción. Utiliza como ejemplo el caso del cine mexicano y cómo ha generado distintas imágenes cinematográficas de la Ciudad de México a lo largo del tiempo.

Abstract: This article focuses in the relationship that is generated between cinema and the city, both understood as cultural elements that mutually constitute each other. In order to do this, the relationship between the city and the production context, the cinematographic image and the reception context are analyzed. The case of Mexican cinema is used as an example of how this has generated different cinematographic images of Mexico City over time.

Introducción: construir simbólicamente la ciudad

El presente texto es una reflexión en torno a las relaciones que se forjan entre la imagen cinematográfica y la ciudad. Tenemos, por un lado, la ciudad: edificios, calles, avenidas, gente, grupos, sonidos, ruidos, memorias, olores, miedos, angustias, placeres, identidades, etcétera. Por otra parte, la imagen cinematográfica: representación, puesta en escena, montaje, encuadres, organización de los espacios y los tiempos, narración, cronotopos. Un espacio y una técnica; un mundo, una época, el contexto histórico y social, y un lenguaje que sirve para expresarlos.

Desde el pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin (2011), de principios dialógicos, recursivos y hologramáticos, podemos pensar que esta relación en apariencia tan sencilla (la ciudad y su representación) en realidad no lo es tanto: construir la imagen (o las imágenes) de la ciudad es parte del proceso mismo de construir simbólicamente la ciudad; es decir, la ciudad tal y como la vivimos. Y a su vez, tampoco puede pasarse por alto los efectos que tiene la ciudad en las obras de arte, en la construcción de nuevas miradas, en la propia imagen cinematográfica. Tales efectos remiten a lo que Ricardo A. Tena (2007) ha denominado como urbanización sociocultural: los efectos que la ciudad tiene sobre los

aspectos culturales de los grupos que la habitan tanto sobre la cultura objetiva (que se manifiesta en objetos y prácticas concretas) como sobre la cultura subjetiva (las representaciones sociales, esquemas que interiorizamos, *habitus* desde la teoría bourdiana). El cine, en cierto sentido, puede considerarse como producto de dicha urbanización sociocultural.

¿Qué efectos tiene la ciudad sobre el cine?, ¿cuáles son los efectos del cine sobre la ciudad?, ¿cómo se genera el diálogo entre estos dos elementos? Habría que entender ambos elementos como objetos culturales, productos y productores de imaginarios, de afectos específicos, contextualizados y territorializados. La ciudad como productora de afectos en la medida en que permite la configuración de lenguajes locales (por ejemplo, se podría pensar en los chiflidos) a través de los cuales encontramos nuevas maneras de expresar la realidad, de expresarnos junto a la realidad, de constituirnos junto a ella, en conjunto con ella (ser-en-el-mundo). La construcción de lenguajes remite, a su vez, a un territorio, a una práctica y, por supuesto, a un grupo que no siempre es homogéneo. Es desde aquí que pretendemos desarrollar esta relación compleja (en oposición a los enfoques deterministas, monocausales, reduccionistas) que invita más a la problematización de la imagen urbana que a su simplificación.

La imagen cinematográfica de la ciudad: de imaginarios y afectos; de lenguajes y técnicas.

¿Qué es primero?, ¿la ciudad o su imagen? Desde algunos enfoques arriba mencionados, esta pregunta podría parecer un tanto ingenua u obvia: la ciudad y su imagen se construyen (y reconstruyen en un proceso interminable y permanente) mutuamente. Sin embargo, hace poco más de un siglo esta pregunta rondaba en las mentes que se ocupaban de uno de los inventos más importantes del momento: el cine. Marc Henri Pault (2002) ha destacado esta primera relación entre el cine y la realidad. El cine permitía reproducir la realidad de manera objetiva, la realidad tal cual: captar un tiempo y un espacio que de ahora en adelante podía ser reproducido, visto una y otra vez. Desde algunas corrientes antropológicas, el cinematógrafo fue pensado como el aparato perfecto que permitiría el registro de un mundo y unas culturas que estaban en extinción frente a la expansión imperialista. De hecho, este era quizá uno de los propósitos de los primeros antropólogos: registrar las culturas alejadas de los centros de poder; culturas que se pensaban como supervivencias culturales del proceso civilizatorio.

Sin embargo, pronto el cine genera nuevas interrogantes. Los cineastas se dan cuenta de que el cine no es sólo la reproducción del mundo: a través de los trucajes, de los planos, del montaje, etc., el cine narraba, transmitía sensaciones, construía un mundo. Para directores como Dziga Vértov el cine, a través de su lenguaje emergente, era capaz ya no de reproducir la realidad, sino de develarla, configurando un nuevo tipo de hombre. Para Robert J. Flaherty, el cine antropológico permitía el registro, pero también la construcción de una imagen: la de del buen salvaje. Como sea, no pasó mucho tiempo antes de que los cineastas, y posteriormente los antropólogos, se dieran cuenta que el cine era algo mucho más complejo que un simple reproductor de la realidad (Henri Pault, 2002).

Para Edgar Morin (2001), el cine no es sólo la copia del mundo, igual que la figura del doble nunca fue simplemente el reflejo de la realidad: el cine nos regresa la imagen de un mundo cargado de sentidos, de afectos. Parafraseando una de sus ideas, podría decirse que el primer plano del rostro de un personaje no es sólo un rostro; son los significados que se esconden tras él, los acontecimientos, los contextos que lo construyen. Igual que el desierto en el *western* no es sólo una tierra árida; es la frontera entre la civilización que avanza y la naturaleza; entre la seguridad y la libertad; es la historia e identidad de un país. Eso es, a grandes rasgos, el imaginario, los imaginarios, que el cine manifiesta tanto como ayuda a construir.

Como dice Armando Silva algo es “real porque es imaginado” (Silva, 2017: 335). Es real, forma parte de nuestra realidad porque lo podemos imaginar, porque lo podemos pensar. De igual forma, el cine sirve para narrarnos nuestra realidad, nuestros espacios, nuestras ciudades. Para dar visibilidad social no sólo a espacios, actores y prácticas, sino a afectos y significados. Y entonces entendemos lo que mencionábamos en el párrafo anterior: que el desierto no es sólo un desierto y que un rostro no es sólo un rostro. No desde el cine, una vez que se descubren sus auténticas capacidades; pero tampoco en nuestra realidad cotidiana.

Lo anterior necesariamente tendría que llevarnos a una serie de preguntas fundamentales: ¿cómo nos narramos?, ¿quiénes nos narran?, ¿desde dónde nos narramos o desde dónde nos narran? Estas, por supuesto, no son preguntas nuevas dentro de las ciencias sociales y están presentes en cualquier postulado constructivista de la realidad. Sin embargo, no por ello dejan de ser preguntas importantes, a las que hay que regresar una y otra vez con cada nuevo tema a abordar. En el caso de la relación cine-ciudad estas preguntas presentan ciertas particularidades a las que hay que atender.

¿Cómo se narra esta realidad cambiante que es la ciudad? En un texto de Baudelaire, *El pintor y la vida moderna* (1863), se apunta a este entramado entre la vida y el arte; entre la época y la técnica. El artista no es sólo aquel que domina una técnica, aunque ésta es

necesaria y determinante, sino aquella persona que, viviendo su tiempo, su espacio, sus circunstancias, logra expresarlas a través de una técnica: de la pintura, de la escritura, de la fotografía, del cine, etcétera. La narración de la ciudad, por tanto, no se puede entender como la búsqueda de un registro perfecto, a la manera en que lo entendían los primeros documentalistas, o los científicos; sino una narración que se genera desde vivencias específicas, muchas veces indeterminadas. Se trata más de captar el momento, que de captar la esencia; es decir, no lo universal, sino precisamente esa realidad que es siempre cambiante y no estética.

Esto se podría asociar a otra idea; la del horizonte de lectura¹, ya que la comprensión del texto se hace, no desde las ideas originales del autor, que sin duda guían la lectura, sino desde el contexto del lector. Sólo así la lectura tiene la capacidad de transformar y ser transformada: la primera, porque sólo desde el contexto del lector, el texto puede ayudar a la lectura del presente, de *su* presente; la segunda, porque el texto, con cada nueva lectura, es resignificado. Así, el habitante no sólo *lee* la ciudad y sus fenómenos, sino que los resignifica de acuerdo con su experiencia, su situación y perspectiva.

De este modo, las lecturas de la ciudad desde el cine también se transforman. Están condicionadas por las propias transformaciones de la industria cinematográfica, por el momento histórico; pero también por la ciudad misma. El cineasta que domina un lenguaje no deja de ser un personaje de su época, atravesado por esas grandes coyunturas y pequeñas circunstancias que lo abordan día a día, que lo moldean poco a poco. Lo inesperado sale al paso, se plasma sin querer o queriendo en el guion, en la imagen². Nuevos personajes y nuevas experiencias aparecen, pero también nuevos símbolos que remiten a diferentes entramados de significados.

Por ejemplo, para el caso de la Ciudad de México, el cine de la Época de Oro encontró sus símbolos de la modernidad en espacios como el Monumento a la Revolución, la Torre Latinoamericana o la avenida Insurgentes; para el caso del cine italiano, películas de corte neorrealista como *Mamma Roma* (Passolini, 1962) encontrarían los símbolos de la modernidad en los grandes edificios de vivienda y los descampados que se extendían sobre la periferia. Al hacer esto, el cine construía una forma de entender y de sentir la ciudad en pleno proceso de modernización; modernidad urbana que estaba marcada por el contraste

¹ Concepto trabajado, entre otros autores, por Roberto Domínguez Cáceres (2011)

² Aquí tengo que aclarar que me estoy refiriendo a una experiencia que relata el director Alejandro Gerber acerca de su película *Vaho* (2010). En una entrevista comentó que algunas escenas cotidianas que vio en la alcaldía Iztapalapa, situada al suroriente de la Ciudad de México y que sirvió como locación para gran parte de su película, formaron parte directa de la cinta. La idea misma de realizar la película surgió en sus recorridos cotidianos a su trabajo en la UAM-Iztapalapa.

y la exclusión, por la injusticia social, por el paisaje barrial alejado física, pero sobre todo simbólicamente, de la ciudad central.

Esta forma de pensar y sentir la ciudad es muy diferente de las representaciones pictóricas de Eugene Galien-Lalouie quien en sus pinturas reflejó esas calles bulliciosas del París de principios del siglo XX, donde ya asomaba la vida nocturna producto de la implantación reciente de la luz eléctrica. Se trata de imágenes completamente distintas a la de esa modernidad contrastante y excluyente de mediados del siglo XX; las pinturas remiten a atmósferas, sensaciones y emociones ligadas a una época y a un tipo de ciudad que enfatizaba, no tanto el contraste o la exclusión, sino una velocidad y una vida nocturna que rompían con el pasado. Y aquí cabe preguntarse: ¿cómo la ciudad moldea nuestras propias emociones, nuestras formas de sentir?, ¿cómo se plasma esto en el trabajo artístico sobre la ciudad?, ¿hacia que nuevos entramados de significados apuntan las nuevas imágenes cinematográficas de la ciudad?

La ciudad de México, su imagen cinematográfica en el siglo XX y sus cronotopos

Hay una relación recursiva entre el cine y la ciudad. Vamos ahora a profundizar en dicha relación. No basta con decir que cine y ciudad se construyen (o al menos se influyen)³ mutuamente, sino que el objetivo en términos teóricos sería dar cuenta de cómo se lleva a cabo la recursividad entre ambos elementos. Podemos recurrir a diferentes enfoques como el modelo triádico propuesto por John B. Thompson (2004) o el modelo heurístico que Víctor Cerdán (2017) desarrolló con base en la perspectiva de Paul Ricoeur y el concepto de cronotopo de Mijael Bajtín.

John B. Thompson propone estudiar lo que denomina formas simbólicas siempre en relación con un contexto de producción y otro de recepción. Es decir, no basta con realizar un análisis estructural de, por ejemplo, una representación cinematográfica; es necesario, además, realizar el análisis del contexto de producción (cómo y dónde se produce una forma simbólica) y el contexto de recepción (cómo y dónde se recibe la forma simbólica).

Respecto al segundo enfoque, Víctor Cerdán habla de un cronotopo prefigurado, un cronotopo configurado y un cronotopo refigurado: el primero, tendría que ver con el *cómo se hizo*; es decir, los elementos que influyeron en el contexto de producción de una

³ Es necesario señalar que no se está diciendo que la ciudad construye de manera unitaria al cine o que el cine construye de manera unitaria a la ciudad. Tanto el cine como la ciudad responden a múltiples variables y relaciones, una de las cuales es la relación cine-ciudad.

representación cinematográfica; el segundo, tendría que ver con el cronotopo de la obra en sí, cómo aparece dentro de la historia; y el tercero, el contexto espacial y temporal en el que una obra es recibida.

De lo anterior se puede desprender que la relación de recursividad entre el cine y la ciudad debería estudiarse desde tres instancias: ¿cómo influye la ciudad en la producción de la cinta?, ¿cómo se representa la ciudad desde la imagen cinematográfica? Dentro de este punto se destacaría la manera en que la imagen cinematográfica resignifica ciertas zonas de la ciudad o ciertos monumentos dentro de la historia narrada. Sin embargo, establecer cómo una cinta puede influir directamente sobre la ciudad, sobre determinadas prácticas urbanas desde grupos específicos, correspondería con el tercer punto: ¿cómo se genera la apropiación simbólica de la cinta al interior de una ciudad?

Desde el primero punto cabría destacar las experiencias del director, guionista o equipo de producción en relación con la ciudad que hayan influido en la propia cinta, las locaciones que aparecen dentro de la cinta y su proceso de búsqueda, y el trabajo de producción que se haya hecho sobre la ciudad (por ejemplo, registro de sonidos). Desde el segundo punto, la forma en que aparece representada la ciudad: puesta en cuadro, montaje, significado del espacio dentro de la cinta, etcétera. Desde el tercer punto, las salas de cine o los festivales en las que se ha exhibido la cinta, el público que ha ido a verla o, incluso, los efectos y formas de reapropiación por parte de ciertos sectores (cintas de culto para grupos urbanos específicos, prácticas urbanas que se derivan de la cinta, etcétera).

Hay que destacar, también, que cuando se habla de ciudad no se habla de ella en términos abstractos. Barrios, calles, monumentos, edificios, personajes, sonoridades o prácticas que pueden aparecer en una determinada cinta son elementos que ya tienen unos significados previos a la representación cinematográfica. La imagen puede apoyarse en estos significados previos para narrar la historia, reconfirmándolos; o bien, puede intentar jugar con ellos al ampliarlos y modificarlos para generar una visión distinta a través de la cual narre una historia urbana específica y contrastante con el imaginario urbano dominante.

En el caso del cine mexicano, por ejemplo, los significados que se han ido asignando a las colonias populares se han transformado a lo largo del tiempo. En la Época de Oro se trató de la ciudad esencia (Tuñón, 1991), este espacio pobre, pero solidario y honesto, donde se generaban las relaciones auténticas, reales, en oposición a la ciudad macro de grandes edificios, grandes avenidas y elementos de la modernidad que implicaban una falsa idea de desarrollo e injusticia social. Esto cambia con el paso del tiempo hasta el punto de que los monumentos y las grandes avenidas pierden su connotación de inautenticidad para convertirse en la cara oficial de la propia ciudad, espacios donde los personajes viven sus

historias de amor o sus paseos urbanos, o aparecen planos descriptivos de sus monumentos y contrapicados que permiten enfatizar esta visión monumental.

Esto último también tendría que ver con entender de qué manera las distintas representaciones cinematográficas, estos significados asignados por el cine a la ciudad, dialogan con un contexto urbano específico, históricamente determinado y socialmente estructurado. Es decir, ¿cómo se posicionaban estas representaciones cinematográficas de la ciudad macro/ciudad esencia frente al contexto urbano de aquella época?, ¿cómo se posiciona la imagen cinematográfica de la ciudad y sus significados frente a los cambios acontecidos en el Centro Histórico de la Ciudad de México en las últimas décadas?, ¿qué Centro Histórico nos está mostrando?, ¿el de la calle comercial de Francisco I. Madero o el del comercio informal que se levanta a sólo unas cuadras de dicha calle? En cierto sentido, se podría decir que lo que se debe buscar en esta relación es no sólo quedarse con los significados asignados por el cine a la ciudad, sino profundizar en el diálogo de dichas representaciones con la propia ciudad.

Por otra parte, el trabajo de producción sobre la ciudad puede ser más o menos estrecho, dependiendo de la relación que la producción establece con la propia ciudad o alguna de sus partes: ¿cómo se decidieron las locaciones?, ¿cómo se llevó a cabo su búsqueda?, ¿quiénes participaron en esta selección?, pero también, ¿cuáles eran las intenciones del director o el guionista al mostrar ciertas partes?, ¿qué tipo de ciudad querían presentar? O más aún, ¿cómo se estableció la relación entre la producción y la zona de la ciudad en la que se grabó?

Por ejemplo, en la cinta *Chicuarotes* (2019), de Gael García Bernal, parece ser (según diferentes medios) que se estableció una relación entre el equipo de producción y los vecinos del pueblo originario (y hoy por hoy urbano) de San Gregorio Atlapulco; la cinta *Te prometo Anarquía* (2015), de Julio Hernández Cordón, hizo lo propio al acercarse a algunos miembros de la comunidad skate de la Ciudad de México para generar su representación de la ciudad; para la película *Vaho* (2010), su director, Alejandro Gerber, también realizó varios recorridos por las calles de la alcaldía Iztapalapa para representar parte de su idiosincrasia; Alfonso Cuarón hizo un trabajo de recolección de sonidos urbanos del pasado para su película *Roma* (2018); y, en el caso de *Güeros* (2014), su director, Alonso Ruizpalacios, comentó en algunas entrevistas el tipo de experiencias urbanas que quería reflejar para dar cuenta de esa ciudad laberíntica, inabarcable, diversa y contrastante.

Todo lo anterior tendría que ver con la relación que se establece previamente y durante la producción de la cinta con la parte material de la ciudad. Se trata de todo un trabajo sobre y con la propia ciudad. Profundizar en esta parte sería fundamental para entender desde dónde y cómo se está narrando la ciudad; qué es lo que se está narrando de ella; las dificultades o facilidades de grabar en ciertas partes; las relaciones que se establecen entre

los equipos de producción y los propios vecinos que, además, es una relación pocas veces analizada. En este sentido, se desarrollaría uno de los polos de la relación de recursividad antes mencionada: la manera en que la ciudad afecta al cine, a su producción, a sus directores y guionistas.

Aquí, por ejemplo, cabría preguntarse y analizar, a partir de entrevistas, la experiencia de rodar en una única ciudad o en diversas ciudades desde el equipo de producción, los guionistas o los directores, o entre directores o equipos ya consolidados dentro del mundo del cine o aquellos que apenas están comenzado. ¿Cómo se genera ese acercamiento?, ¿qué ofrece la ciudad desde la sensibilidad de la gente que se dedica a hacer cine?, ¿cómo se genera la relación en distintas ciudades? Todos estos son elementos que podrían ser estudiados en futuros trabajos.

Por último, se encuentra el análisis de la recepción a nivel urbano. Aquí habría que analizar a qué salas de la ciudad llegan sus distintas representaciones cinematográficas. ¿Cuál es la reacción de la gente frente a ellas?, ¿cómo ciertos lugares pueden transformarse tras esta representación? Por ejemplo, la casa donde se rodó *Roma*, en la calle Tepeji 22, donde hasta hace unos meses varias personas acudían a tomarse fotos; o la plaza de la Romita en la alcaldía Cuauhtémoc, que quedó asociada a la película de *Los olvidados* (Buñuel, 1950). También habría que destacar cómo ciertos festivales o prácticas se originan tras una película. El caso más famoso es el Festival de Día de Muertos del Centro Histórico de la Ciudad de México tras la película *Spectre* (Sam Mendes, 2015). O cómo ciertas cintas se convierten en películas de culto para ciertos sectores urbanos.

Estos análisis se enfocarían, más que en la recepción del producto audiovisual, en la manera en que ciertas cintas son reapropiadas por actores urbanos o incluso gubernamentales configurando muchas veces nuevas prácticas sobre el espacio urbano. En este sentido, serían estudios de corte principalmente antropológico y vendrían a desarrollar el otro polo de la relación: la manera en que el cine repercute en la ciudad.

A manera de conclusión: la ciudad y su imagen urbana; la imagen urbana y su ciudad

Hay que volver a enfatizar el carácter complejo que adquiere la relación cine-ciudad desde una perspectiva cultural. Los efectos de la ciudad en el cine y los efectos del cine en la ciudad. La ciudad puede ser generadora de afectos en tanto influye en la construcción de determinados lenguajes que sirven para expresar y construir nuevas realidades, nuevos

símbolos y nuevas sensaciones. Al igual que el paisaje cultural, que se puede entender como esta relación mutua entre el escenario y el actor, donde éste se construye a partir del escenario, y el escenario solamente puede cobrar vida una vez que es actuado (se actúa en él).

De la misma forma, una ciudad se puede convertir en el depositario de significados hasta entonces antagónicos. Con el breve cuento de Edgar Allan Poe, “El hombre de la multitud”, escrito en 1840, quedó claro que las grandes aglomeraciones de población podían resultar en un tipo de soledad y aislamiento que tal vez antes era difícil de imaginar: el anonimato de la multitud. O ese desconcierto ante el contraste de ese otro, tan distante y tan cercano a nosotros, que Baudelaire supo expresar en su breve relato de “Los ojos de los pobres”. El escenario se construye conforme los vamos actuando y dando pie a nuevas redes de significados que previamente parecían inimaginables.

La imagen cinematográfica es, por tanto, producto y productora de lo urbano no sólo en su dimensión simbólica, sino también en su dimensión física (estudios de cine, grandes salas de exhibición, placas con “aquí se rodó”) o, inclusive, en las prácticas que construyen sus paisajes (festivales, las peregrinaciones y visitas a ciertos lugares que aparecieron en ciertas cintas). Pero la ciudad también repercute en el cine, en las vivencias de sus directores y de sus guionistas, y en el propio trabajo de producción. Y esto lo hace porque, finalmente, el cine se posiciona frente a la realidad urbana, dialoga con ella, la reinventa (reinventa el mundo) o la confirma.

En este ensayo se plantearon algunas ideas y modelos teóricos que han tratado de entender la relación cine-ciudad desde el mundo de los significados, pero entendiendo que éstos se construyen desde condiciones materiales concretas; que las representaciones cinematográficas de la ciudad provienen de vivencias específicas, de “caminatas”, memorias y sonoridades que sólo se pueden ubicar y experimentar a través de la ciudad vivida; que los paisajes cinematográficos dialogan con contextos específicos cargados de sentidos y significados. Y que dichas representaciones pueden tener efectos más o menos “reales” sobre la ciudad y sus habitantes. Sólo cabría añadir que, si bien el cine puede ser considerado como un producto de entretenimiento para pasar el rato, su estudio requiere ir más allá para considerarlo como una práctica que se posiciona y actúa sobre el mundo y, en este caso, sobre la realidad urbana.

Fuentes

- Cerdán Martínez , V. (2017). Un modelo heurístico de análisis del cronotopo audiovisual: Radio Atacama (2014). En R. E. Aras, & E. Diez Puertas, *Cronotopos audiovisuales Iberoamericanos* (págs. 25-41). España: Síntesis.
- Domínguez Cáceres, R. (2011). Los horizontes de lectura. En G. Vergara, & A. Sánchez, *Hermanéutica y recepción de la obra de arte literaria* (págs. 31-66). México: Praxis.
- Henri Piault, M. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Catedra.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona : Paidós.
- Morin, E. (2011). *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa.
- Silva, A. (2017). Es real porque es imaginado. *Inmediaciones de la comunicación vol.12 no. 1*, 335-359.
- Tena, R. (2007). *Ciudad, Cultura y Urbanización Sociocultural*. México: Plaza y Valdés.
- Thompson, J. (2002). *Ideología y cultura moderna, Teoría social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM e-book.
- Tuñón, J. (1991). La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955). *Historias 27*, 189-198.