
Vicente Rodríguez Ortega (2012). *La ciudad global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional*. Santander: Shangrila.

La ciudad global en el cine contemporáneo se abre con una reflexión sobre la última secuencia de *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo, 2006), en la que un plano aéreo muestra las enormes dimensiones de una autopista elevada en México DF mientras se escuchan las voces de los trabajadores que han participado en su construcción. Estos, que constituyen el centro de la narración, muestran su orgullo por la labor realizada pero, al mismo tiempo, señalan su exclusión del estrato social que utilizará la autopista para desplazarse por la ciudad, ya que sus exiguos salarios no se lo permiten. La elevación arquitectónica, pues, como síntoma de las nuevas lógicas de discriminación social que estructuran las ciudades contemporáneas.

Resulta significativo que una investigación sobre las representaciones de la ciudad global y los efectos de la globalización en las experiencias urbanas se abra con esos trabajadores que, habiendo participado como mano de obra en ese megaproyecto de la economía-espectáculo, saben que nunca llegarán a ser sus usuarios y deberán volver a casa andando o en autobús. Se trata de un gesto que permite explicar un rasgo fundamental del enfoque metodológico, teórico y analítico de *La ciudad global en el cine contemporáneo*: pensar las nuevas configuraciones de los espacios urbanos desde una concepción crítica de la globalización desigual, desmontando los discursos celebratorios y poniendo el acento en los desajustes generados por la desigualdad económica o racial. Esto es, pensar las formas

contemporáneas de la globalización como un proceso complejo, cuyas promesas de liberación y desarrollo global se ven acompañadas de nuevas modalidades de la explotación laboral, económica y étnica.

Desde esa posición teórica, alejada de cualquier tonalidad celebratoria, el estudio se propone analizar el modo en que el cine contemporáneo ha representado, dado sentido, problematizado o naturalizado las nuevas configuraciones urbanas y sus efectos en la subjetividad: “las representaciones cinematográficas de la ciudad delinean una serie de mapas urbanos inevitablemente surcados por los discursos ideológicos y estéticos desde los que emergen” (204). Y lo hace desde una apuesta definida por una perspectiva transnacional, coherente con un modelo de producción fluctuante y complejo, cuyo objetivo será “analizar los diversos modos estéticos e ideológicos a través de los cuales interactúan Hollywood y otras industrias nacionales y su relación con la cantidad de opciones que tiene a su disposición los espectadores de diferentes espacios geopolíticos” (47).

Desde esa perspectiva, sólidamente fundamentada en el primer capítulo de corte teórico, el autor opta por una metodología de ‘estudios de caso’ en la que a través de diferentes calas va tejiendo un mapa de problemas, preguntas y cuestiones relacionadas con la experiencia y la representación de lo urbano en el cine contemporáneo: “la ciudad global se constituye en un escenario epistemológico privilegiado para escrutar la continua negociación y tensión entre fuerzas locales y globales en contexto y colisión dentro del engranaje,

constitución y cambiantes estructuras de lo urbano” (183).

En cada uno de los casos analizados, el autor construye una mirada compleja, que cruza el análisis más sociológico sobre las condiciones de producción, las expectativas comerciales y las formas de difusión con el análisis textual detallado de los films, sus desarrollos argumentales y sus estrategias de representación y construcción narrativa. A modo de ejemplo, el capítulo en torno a Wong Kar-Wai y Tsai Ming-Liang se abre con un análisis de las diferencias narrativas de los tráileres de *Chunking Express* (1994) en Hong Kong y en Estados Unidos, que revelan las diferentes expectativas que, ante un mismo producto audiovisual, tienen públicos de diferentes áreas culturales. De ese modo, el autor subraya las complejas intersecciones entre el mercado cultural global y los usos heterogéneos que los públicos locales hacen de los mismos productos. Pero tras ese análisis de marcado carácter sociológico, el autor se adentra en un análisis detallado del modo en que algunas técnicas narrativas traducen a claves estéticas elementos nucleares de las experiencias urbanas contemporáneas. Es el caso, por ejemplo, de la multivelocidad o la poliseccionalidad en los films de Wong Kar-Wai, que permiten la visualización de diferentes maneras de experimentar el tiempo a través de la alteración de la velocidad fílmica y, de ese modo, generan una narrativa en la que “el tiempo se reimagina como un espacio mental, reorganizado a través de los intentos de los personajes de dominar y controlar los espacios en los que se desenvuelven con la finalidad de eliminar la sima afectiva en la que se encuentran” (76).

Así pues, el trabajo de Rodríguez Ortega logra integrar coherentemente, una metodología propia de la sociología cultural con herramientas propias del análisis textual más detallado, conectando de forma muy productiva esos dos modos de encarar los fenómenos cinematográficos. En sus análisis, las características narrativas de las películas aparecen en interacción constante con los modos de producción y exhibición, pero también con las expectativas del público y sus imaginarios sociales y culturales.

Esa mirada bífida resulta especialmente fecunda en la revisión que el autor hace del *blockbuster* y su funcionamiento como base de datos cultural, analizando detenidamente cómo las grandes producciones hollywoodienses, aludiendo de un modo celebratorio a la multiculturalidad ilusoria del mundo globalizado, consiguen laminar las especificidades históricas de los pueblos no estadounidenses. En su análisis de este tipo de filmes, Rodríguez Ortega presenta una mirada compleja sobre el sistema de géneros narrativos y sobre los procesos de estandarización narrativa, poniendo el énfasis en las grietas de los tópicos analíticos y tratando de explorar los efectos que las convenciones narrativas del cine *mainstream* producen en nuestra percepción de las realidades contemporáneas. Así, por ejemplo, al analizar algunos ejemplos de *disaster film*, escribe: “Este tipo de filme realiza un escáner superficial de las culturas no estadounidenses, congelándolas en un limbo temporal en la que las atrapan las fuerzas rábidas del estereotipo y lo ahistórico (...). Los vestigios universales y ahistóricos de estas culturas extranjeras estereotipadas terminan creando un mundo en el que lo real solamente es accesible a través de la

simulación tecnológica de sus elementos más salientes, ya sea el Taj Mahal, las pirámides egipcias o la Torre Eiffel” (110).

En uno de los capítulos centrales del libro, Rodríguez Ortega analiza y evalúa algunas de las ficciones cinematográficas que han abordado de forma explícita lo que podríamos denominar las patologías urbanas contemporáneas, poniendo el acento en la representación de subjetividades desajustadas y disfuncionales. Así, el análisis de *Fight Club* (1999, David Fincher), *Safe* (1995, Todd Haynes) o *Crash* (2004, Paul Haggis) sirve para diseccionar el funcionamiento de algunas de las angustias urbanas contemporáneas y los efectos de esas ‘enfermedades del vacío’ que estas generan. Tanto *Fight Club* como *Safe* ficcionalizan, aunque con estrategias narrativas y claves estéticas muy diferentes, la ilusión de un afuera de las lógicas urbanas del capitalismo avanzado: la primera mediante la destrucción violenta del orden social y la segunda mediante el aislamiento y el retiro en comunidades preurbanas de espiritualidad *new-age*. Aunque en ambos filmes ese afuera resulte, en última instancia, fallido y contradictorio, su propia posibilidad (y la articulación de un complejo trayecto alimentado por el deseo llegar a él) supone la existencia de un malestar de lo urbano que estas películas ponen en escena, desde claves y soluciones narrativas casi antagónicas.

Un malestar que aparece suturado en una ficción multitráma tan prestigiosa, pero en el fondo desproblematizada, como *Crash*, en la que la narración esquemática de la multiplicidad racial de Los Angeles y de una serie de conflictos individuales que de ella se derivan “esconde y elimina, paradójicamente, la importancia capital de la raza en la estructuración geográfica, social y

económica del espacio urbano. La focalización en el acto individual desvía la atención de los mecanismos institucionales que articulan y perpetúan el privilegio de la raza blanca” (146). Aunque en menor medida, algo similar ocurre en una película mucho más crítica como *Dirty pretty things* (2002, Stephen Frears), en cuyo análisis Rodríguez Ortega señala una de las tendencias y riesgos del cine contemporáneo: que un discurso crítico sobre la desigualdad y la exclusión sea subsumido por la lógica narrativa del amor romántico y, de ese modo, la problemática real de la inmigración se convierta más en un telón de fondo atractivo, propicio para las situaciones extremas y para las decisiones difíciles, que en un objeto de reflexión e indagación crítica.

El modo en que las películas ayudan a imaginar y dar sentido a las nuevas formas de la exclusión social constituye, de hecho, uno de los ejes de reflexión del trabajo de Rodríguez Ortega. En su análisis de *Gomorra* (2008, Matteo Garrone) y de *The Wire* (2002-2008, David Simon) pone el énfasis en una cuestión fundamental: ¿qué estrategias narrativas y de composición visual adoptan estas producciones tan heterogéneas para reimaginar las lógicas contemporáneas de la exclusión y capturar la ruptura de los lazos sociales en condiciones de violencia económica y social? Mientras la película de Garrone redefine las claves del neorealismo italiano para explorar, con mirada casi antropológica, la lógica de la violencia del capitalismo mafioso, la serie creada por David Simon da la vuelta a las narrativas televisivas sobre la ‘lucha contra el crimen’ para ofrecer un diagnóstico complejo sobre la descomposición de las ciudades y la vida social estadounidense.

Tras el arco trazado por todos estos filmes, las últimas páginas del libro abordan un tipo de películas totalmente diferentes: aquellos proyectos como *Cities we love* o *Lady Dior* en los que la ciudad contemporánea aparece sometida a la lógica del cliché turístico y a los códigos de la serialización comercial, subsumiendo la heterogeneidad urbana en una imagen embellecida y complaciente que, más que afrontar la complejidad de la ciudad contemporánea, la convierte en una imagen de consumo.

Así, en el trayecto que va desde los trabajadores de *En el hoyo* a la Marion Cotillard vestida de Dior, Vicente Rodríguez Ortega delinea un lúcido mapa crítico de las representaciones de lo urbano y sus experiencias y contradicciones en el cine contemporáneo que supone, sin duda, la aportación más relevante de los últimos años en torno a las complejas relaciones entre la cultura contemporánea y las subjetividades urbanas. En una lectura apresurada, podría pensarse que la gran heterogeneidad de los ejemplos estudiados por el autor proviene de una elección aleatoria y poco meditada del corpus de análisis. Una lectura atenta revela, sin embargo, todo lo contrario: a partir de una constelación de textualidades audiovisuales muy diversas, provenientes de realidades geopolíticas y sensibilidades estéticas muy diferentes, Rodríguez Ortega construye un texto que traslada a su propia estructura argumentativa esa perspectiva transnacional que vertebra su concepción del funcionamiento del cine contemporáneo y las complejas interacciones y negociaciones entre las dinámicas globales y las particularidades locales. Más que eso, la propia estructura del libro y el estilo en que está escrito —con aceleraciones y deceleraciones, cambios

bruscos de tema y de lugar, copresencia de espacios heterogéneos pero conectados...— traducen al lenguaje analítico una experiencia del tiempo y del espacio propia de la ciudad global contemporánea y, en general, de las experiencias urbanas en la modernidad.

En las páginas finales del libro, el autor hace referencia a la impredecibilidad constitutiva de las experiencias urbanas, y aludiendo a la naturaleza multiforme de los nuevos movimientos sociales y a su relación con lo urbano, postula una función posible para el cine y, en general, para la cultura: “eventos como el 15M demuestran que (...) las tácticas de los ciudadanos son altamente impredecibles y ninguna institución reguladora puede contenerlas por completo. La ciudad global es, por lo tanto, un conjunto de prácticas sociales que, aunque estructurada en gran parte a través de la rutina y la previsibilidad, también se regenera a través de lo inesperado. El cine puede únicamente acercarse a estos mundos considerablemente impredecibles y codificar, mediante sistemas estéticos e ideológicos, su cambiante configuración” (204). En su capacidad o incapacidad para reconocer, precisamente, la lógica de las transformaciones sociales, políticas y urbanas será, probablemente, donde se juegue, en un futuro que ya casi está aquí, la función del cine y de la cultura contemporánea en la construcción de una nueva ciudad posible.

DOI: 10.7203/KAM.2.3170

JAUME PERIS BLANES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA (ESPAÑA)