

dicho de otro modo: puede ser que el cine esté directamente abandonando el realismo como paradigma estético y cultural tanto en su creación como en su recepción. Y es por eso –tal como dice el autor en relación a *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2008)– que «abocarse a un trayecto en el que la memoria, arrasada por el pastiche, deviene delirio» (p. 420) no tenga sentido como juicio político o social sino, precisamente, como síntoma estético y textual de que el cine ya no es lo que era en tanto reflejo o proyector de los procesos sociales. Y la historia cultural debería anotar –y examinar sin prejuizar– este cambio, huyendo de todo tipo de esencialismos y aceptando que el constructivismo –el continuo reconstruirse de los objetos de estudio y de las miradas que posamos sobre ellos– es una de las pocas leyes culturales que podemos aceptar... y lo que da sentido a la historiografía, tal y como demuestra ejemplarmente el libro de Vicente J. Benet.

Luis Alonso García

LA CIUDAD GLOBAL EN EL CINE
CONTEMPORÁNEO. UNA PERSPECTIVA
TRANSNACIONAL

Vicente Rodríguez Ortega

Santander

Shangrila, 2011

217 págs.

23 €



Charlotte Brunsdon ironizaba en el Congreso NECS de 2010 –celebrado en Estambul en el año de su capitalidad europea– acerca de los lugares comunes de los que se abusa al abordar la representación fílmica de la ciudad. La autora de *London in Cinema* (2000) señalaba cómo en muchos escritos no suele faltar la referencia a Walter Benjamin, Georg Simmel o, como mínimo, a Henri Lefebvre.

Lo cierto es que, en los últimos tres lustros, la representación de la ciudad en el ámbito cinematográfico ha recibido una atención inusitada en congresos, cursos universitarios y, por descontado, en una avalancha de publicaciones. Desde los ya clásicos *The Cinematic City* (Clarke, 1997); *Screening the City* (Shield y Fitzmaurice, 2003) o *La ville au cinéma* (Jousse y Paquot, 2005) hasta otros más recientes como, por ejemplo, *Urban Projections. The City and the Moving Image* (Koek y Roberts, 2010), estas obras han analizado el tema desde diversas perspectivas (teoría postmoderna, cine y modernismo, historia del cine, relación entre cine y arquitectura...). Entre las publicaciones periódicas y, sin ánimo de ser exhaustivos, pueden mencionarse el monográfico de *Screen* «Space/Place/City» (vol. 40 n.º 3, 1999) o el artículo de Pierre Sorlin, «El cine y la ciudad, una relación inquietante», publicado en la misma revista (n.º 13, 2001). En definitiva, el tema elegido para este volumen no es, en rigor, novedoso.

Sin embargo, la particularidad de la obra de Vicente Rodríguez Ortega se halla en que se centra en la cuestión de la ciudad global contemporánea. De este modo, puede entenderse este trabajo como complementario al emprendido por Mazierska y Rascaroli en *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities* (2003), en el que se reclama una especificidad de las diferentes urbes europeas frente a la visión totalizadora de los estudios que asimilan la ciudad estadounidense con la ciudad postmoderna por excelencia. Lejos de estas reclamaciones –sobre las que sobrevuela la defensa de una cierta identidad cultural–, el

libro que nos ocupa traza ciertas tendencias apreciables en diversas cinematografías contemporáneas pertenecientes a países industrializados, sin por ello pretender minusvalorar sus diferencias nacionales.

Por cuestiones obvias no cubre todos los ámbitos geográficos, pero el autor se cuida de pecar de etnocentrismo, equilibrando el peso con ejemplos tomados de cinematografías asiáticas, estadounidenses y europeas y enfatizando el hecho de que la producción cinematográfica es, en sí misma, una práctica transnacional. Es decir, supone rebasar las fronteras y privilegiar intercambios discursivos, estéticos, culturales o sociales que a menudo pueden producirse simultáneamente en diferentes lugares.

El volumen ofrece más de lo que sugiere su título porque, aunque el cine sea el objeto de estudio preferente, se ocupa también de series de televisión e incluso de una campaña publicitaria. Pero esta no es la única sorpresa que depara este trabajo. Rodríguez Ortega parte de un análisis textual, frente al enfoque teórico o, en menor medida, histórico-estético, empleado habitualmente en este tipo de trabajos, con objeto de «estudiar la relación entre el *software* de lo cinematográfico —los sistemas de representación de una variedad de productos fílmicos— y el *hardware* cultural y social que los envuelve» tomando la ciudad global contemporánea como punto de partida (p. 47).

El libro se estructura en seis capítulos a los que se añaden unas breves conclusiones. Tras una introducción, el primer capítulo —«Globalización desigual y cine transnacional»— delimita el objeto de estudio estableciendo cómo la perspectiva transnacional adoptada permite estudiar ciertos fenómenos culturales e ideológicos más allá de sus fronteras nacionales (p. 41). A partir de esta premisa, el autor despliega una serie de análisis en los que se ponen de manifiesto ciertas tendencias globales sintomáticas del cine contemporáneo. Con ello en mente, el segundo capítulo está dedicado a los filmes de los directores

Wong Kar-Wai y Tsai Ming-liang, ambos interesados en representar el tipo de relaciones humanas condicionadas por el tejido urbano actual, a través de dos recursos estilísticos: encuadres multi-velocidad en el primer caso, y planos secuencia en la obra de Tsai Ming-liang. En el subapartado relativo a la obra de Wong Kar-Wai, resulta especialmente revelador el contraste que el autor realiza entre los tráilers hongkonés y estadounidense de *Chungking Express* (1994). Frente al objetivo de su director de realizar un retrato de una de las ciudades asiáticas más dinámicas a través de varios personajes cuyas historias se entrecruzan, el tráiler destinado a los aficionados a la, por otro lado, cómoda etiqueta de «world cinema», ilustra la operación de Miramax de borrar los rasgos identificativos de Hong Kong, enfatizando un exotismo controlado bajo los códigos narrativos del triángulo amoroso. En abierto contraste con el *modus operandi* anterior, el análisis de la obra de Tsai Ming-liang —difícilmente reducible a las convenciones narrativas previamente enunciadas— ofrece una opción estética bien distinta. A través de los planos secuencia, el cineasta de Taipei, nos asoma a lo más recóndito del individuo, permitiéndonos observar sus gestos más nimios e íntimos y despojando de su máscara social al habitante de la gran ciudad.

El tercer capítulo estudia la capacidad del *disaster blockbuster* (el cine de desastres del tipo *Independence Day* [Roland Emmerich, 1996]) para formular un modelo de cine popular transnacional en el que, a partir de unas convenciones genéricas, estilísticas y narrativas, la ciudad estadounidense se convierte en el principal escenario de la destrucción. Conforme al mito fundacional del *melting pot*, los héroes —con independencia de sus orígenes étnicos o sociales— aúnan esfuerzos en el restablecimiento de la normalidad anterior a la amenaza. Claramente caracterizados como estadounidenses, aunque con la pretensión de describir a esta población multiétnica como representativa de la diversidad

mundial, el discurso que ofrecen estos filmes consiste en ofrecer la falacia de una convivencia multiétnica armónica. Para el autor, su objetivo final es aplacar las ansiedades que aflorarían de las diferencias raciales y socioeconómicas mediante el efecto catártico del espectáculo de la destrucción. Pasado el peligro, la humanidad, en un encomiable esfuerzo colectivo, lograría restaurar «América».

El siguiente apartado podría entenderse como el reverso de las narrativas del *blockbuster* anteriormente descrito pues se basa en una serie de ejemplos que, como *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), se posicionan críticos con el devenir de nuestras sociedades tardocapitalistas. En este film en concreto, un insomne que trabaja en un puesto intermedio dentro de una corporación, quema todas sus propiedades e inicia una nueva vida con la intención última de quebrar el sistema eliminando los registros de las tarjetas electrónicas. Como Rodríguez Ortega inteligentemente nos recuerda, no queda claro si al final el protagonista-narrador de este alegato anticonsumista triunfa en su cometido, o si, por el contrario, lo que se está poniendo de relieve en la última escena es la dificultad de conducir una acción política al ponerse al descubierto la naturaleza misma del film (o quizá sea, simplemente, que el cine de Hollywood sea incapaz de resolver la contradicción inherente de realizar este tipo de denuncia sin renunciar a los medios necesarios para producir y distribuir internacionalmente la película).

A diferencia de los anteriores, el cuarto capítulo no se circunscribe a un ámbito geográfico concreto sino que, por el contrario, analiza fenómenos comunes de las ciudades actuales (inmigración y tráfico de drogas principalmente) como sintomáticos de globalización. Así, dos producciones aparentemente dispares como *Gomorra* (Mateo Garrone, 2008) y la teleserie *The Wire* (David Simon, HBO, 2002) cobran una nueva dimensión y permiten descubrir las

relaciones de poder entre los diferentes estratos sociales que las componen, así como en las rígidas jerarquías que las sustentan. Al fin y a cabo, nada hay más transnacional que el crimen.

En «La ciudad global como producto, el producto como ciudad global», es interesante la atención prestada a los filmes de compilación (*anthology films*) del tipo *París je t'aime* (2006) y *New York, I Love You* (2009), concebidos en origen como una serie de cinco películas, en las que múltiples directores ofrecen su particular historia de amor enmarcada en una misma ciudad.

La ciudad global se ocupa en último lugar de «Lady Dior», una campaña de la prestigiosa casa de modas francesa, que demuestra cómo ciertas marcas de lujo mercantilizan la imagen de la ciudad global para captar a su sofisticada clientela. Dior contrató a una serie de reconocidos directores (David Lynch, John Cameron Mitchell y Olivier Dahan) y a la fotógrafa Annie Leibovitz, con el fin de que cada uno de ellos realizara un anuncio. Además de que tuvieran como escenario una ambientación urbana, el hilo conductor de esta serie de cortos se basó en la presencia de la actriz Marion Cotillard, estrella internacionalmente conocida y que, a su vez, funciona aquí como embajadora del *charme* y la elegancia de su París natal.

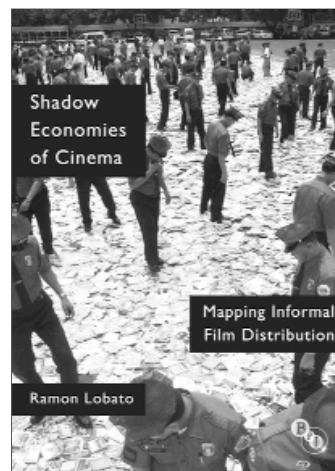
En líneas generales, puede afirmarse que estamos ante un libro inteligente, bien armado y que plantea múltiples reflexiones de plena actualidad. Entre las que consideramos más sugestivas podríamos citar los compromisos a los que se llega en determinadas películas a la hora de plasmar la convivencia de lo local con lo global. Destaca también el excelente análisis del modelo hegemónico que se describe en el tercer capítulo, que trasciende la mera descripción de sus narrativas para poner al descubierto el aparato sociocultural implícito. Por otro lado, merece la pena llamar la atención sobre la originalidad de Rodríguez Ortega al ocuparse de los filmes de múltiples realizadores o de los cortos

de Lady Dior, que sin duda ofrecen una visión más compleja de la representación de la ciudad desde el campo audiovisual. Como aspecto negativo, cabría señalar que el último apartado parece haberse redactado más como una obligación que como la verdadera intención de ofrecer un cierre o recapitulación de lo expuesto. Pensamos que la coartada de titularlo «Una conclusión y cuatro breves reflexiones» no impide que quede un poso de insatisfacción en el lector. Aunque quizá fuera demasiado ambicioso pretender dar respuesta a todos los fascinantes asuntos planteados, quizá hubiera sido conveniente haber apuntado aquí las implicaciones de algunas de las reflexiones expuestas a lo largo del volumen. Dado el alcance de muchas de las cuestiones que se exponen a lo largo de doscientas páginas, el despacharlas en menos de tres páginas no ayuda demasiado. Asimismo –aunque esto ya no sería achacable al autor– cabría mencionar cierto descuido en la edición final, con numerosas ocasiones en las que la división de palabras no se ha realizado correctamente. Hay, también, algún caso puntual en el que la maquetación de las imágenes podría haber sido algo más elegante.

Por lo demás, un libro muy recomendable y lleno de sugerencias; una prueba de que el asunto de la ciudad en el cine no lo podemos dar por agotado.

Lidia Merás

SHADOW ECONOMIES OF CINEMA.
MAPPING INFORMAL FILM
DISTRIBUTION
Ramon Lobato
Londres
British Film Institute / Palgrave Macmillan,
2012
168 páginas
21,72 € (tapa blanda) / 67,43 € (tapa dura)



En la gala de los Premios Goya del año 2011, que tuvo lugar en pleno debate sobre la llamada «Ley Sinde», el entonces presidente de la Academia, Álex de la Iglesia, pronunciaba su último discurso al frente de dicha institución esbozando la necesidad de repensar los canales de distribución audiovisual y de no renegar de una realidad que estaba teniendo lugar y que no iba a cesar por muchas prohibiciones y leyes que se intentarían imponer. Confeso usuario de Internet a la hora de visionar determinadas películas, De la Iglesia ponía así de manifiesto la fina línea que separa los circuitos formales e informales de distribución fílmica y cómo estas nuevas redes, lejos de ser el enemigo a atacar, son el futuro de la industria cinematográfica y deben ser redefinidas a fin de preservar no solo los derechos de propiedad intelectual sino también los de los consumidores. Es precisamente esta tarea en la que se sumerge Ramon Lobato en este libro. Bajo la metáfora de «economías en la sombra», se aboca a la difícil empresa de cartografiar y reflexionar sobre las dinámicas de esas industrias audiovisuales que se erigen de forma paralela, alegal e irregular.

Como establece el propio autor, este tipo de redes que circulan de manera extra-oficial no suelen ser objeto de análisis de los estudios cinematográficos, a pesar de que juegan un rol vital