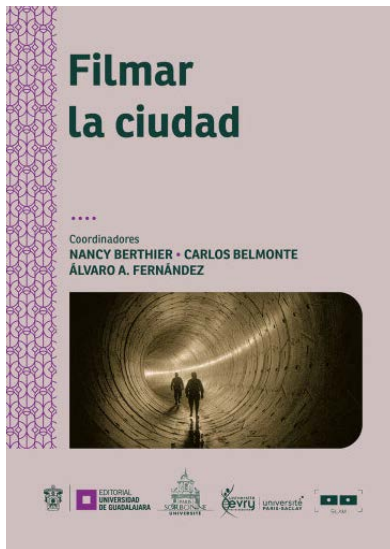


Filmar la ciudad

Nancy Berthier,
Carlos Belmonte,
Álvaro A. Fernández. [coords.](2021).
Filmar la ciudad.
Guadalajara: Editorial Universidad
de Guadalajara. 336 páginas.
ISBN: 978-607-571-060-0



En una ciudad tuvo lugar la primera proyección cinematográfica. En ciudades se ubicaron las primitivas cámaras, se rodaron los primeros planos, se instalaron los puntos iniciales de exhibición y comenzó la progresiva transformación de un entretenimiento, nacido popular, que saltó los perímetros urbanos y acabó llegando a todos los rincones, diseminando narraciones e imaginarios. La imbricación entre ciudad —en sentido territorial y simbólico— y cine es tan fuerte que no es necesario justificar cualquier indagación sobre sus variantes y tan inabarcable que siguen siendo necesarios libros como *Filmar la ciudad*, de autoría plural y publicado en 2021 por la editorial de la Universidad de Guadalajara.

Su título, desde la sencillez, ya indica que sus páginas recogen esa relación estrecha entre urbanidad y cinematografía, mientras que su índice advierte la variedad de puntos de vista de una exploración colectiva. El primero de ellos lo plantea Paul Julian Smith en

el arranque del libro, cuyo carácter introductorio es compatible con una reflexión acerca de la centralización del cine mexicano. Dicho centralismo queda en evidencia tanto en la producción como en la exhibición, así como también en las tramas que orbitan principalmente en y alrededor de la capital, Ciudad de México. Al mismo tiempo, este capítulo menciona ejemplos de films mexicanos no capitalinos y comenta, brevemente, la presencia de las urbes hispanoparlantes en los estudios fílmicos anglosajones.

A continuación, el libro se articula en dos partes. La primera contiene doce capítulos divididos en dos bloques según su objeto de estudio, centrándose los ocho primeros en Madrid y Barcelona y, los cuatro restantes, en ciudades latinoamericanas. La segunda parte está compuesta por dos artículos y dos entrevistas de cineastas en activo.

Los dos primeros capítulos parten del concepto de *ciudad palimpsesto*, entendido como el territorio urbano en el cual se ha desplegado una reescritura discursiva que ha revertido su lectura. En el primero de ellos, Nancy Berthier confronta la visión de la capital española exportada desde la cinematografía en los momentos históricos consecutivos de la Guerra Civil y la postguerra. Como narra Berthier, durante la contienda Madrid encarnó la “visión romántica del pueblo heroico” (p.24) a través de una retórica basada en la *imagen epifánica*, término acuñado por la autora para designar la unión de la identidad imaginaria de un espacio con un evento histórico relevante (p.24). Con la caída de Madrid en manos sublevadas, se inició el proceso de sustitución de esa *imagen epifánica* de la capital, que condensaba la idea de unidad y resistencia popular republicana, por la *imagen memoricida* franquista, un tránsito donde la imagen en movimiento fue relevante. El capítulo concluye con un recordatorio sobre las consecuencias en la evolución del imaginario visual de la capital por la falta de una ruptura abrupta con la dictadura y la apuesta por la conversión democrática.

Amparándose en el mismo concepto, el capítulo de Marianne Bloch-Robin se centra en el film *Paseo por los letrados de Madrid* (Basilio Martín Patino, 1968) para analizar cómo cierta *imagen resis-*

tente late en el recorrido que realiza la película por carteles, rótulos y placas de calle madrileños. Una imagen que había sido sepultada por la memoria franquista, de forma que la conexión con el capítulo anterior es doble. Según el análisis planteado, un documental aparentemente inocuo se convierte en una recuperación consciente de la memoria anterior y, por ende, una crítica al relato único del franquismo.

En el tercer capítulo, Antonia del Rey-Reguillo retoma el hilo de la relación de Martín Patino con Madrid y su concepción de la ficción como “capaz de captar la personalidad propia de esta urbe” (p.60) como punto de partida de una nueva perspectiva, aquella que establece una correlación entre cine y hecho turístico, otorgando al medio audiovisual la capacidad de crear una imagen específica de la ciudad. Para ello, la autora realiza un análisis comparativo de dos películas separadas por cinco décadas, *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958) y *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006), constatando que evidencian la distancia de sus contextos socio-políticos y contribuyeron, desde retóricas fílmicas y posicionamientos discursivos prácticamente opuestos, a forjar una imagen de Madrid lo suficientemente idealizada y atractiva como para situarla entre los destinos turísticos globales más demandados.

Desde otra perspectiva, el capítulo de Jean Paul Campillo analiza el documental *Flores de Luna* (2008) de Juan Vicente Córdoba, situado física y discursivamente en los márgenes madrileños, de manera que se respeta la centralidad peninsular de Madrid pero se rompe la centralidad de su configuración urbana. Creada por un habitante, precisamente, *de barrio*, la película une el pasado experimentado por el director con un presente donde los jóvenes indagan sobre la historia visual y oral de un territorio cuyo nombre evoca marginalidad pero esconde un pasado de lucha vecinal.

Isolina Ballesteros analiza, en el quinto capítulo, dos ejemplos de cine de inmigración, definido como una subcategoría del cine social. En ambas películas se trata la inmigración desde la propia experiencia y se intenta romper con la visión prejuiciosa de una comunidad inmigrante incapaz para apropiarse

del espacio e identificarse con él. En el film *El otro lado...Un acercamiento a Lavapiés* (Basel Ramsis, 2002), se reflexiona sobre la multiculturalidad y *glocalización* de Lavapiés desde la intervención directa de algunos de sus habitantes, mientras que en *Si nos dejan* (Ana Torrent, 2004) se integra la experiencia de su directora y otros inmigrantes indocumentados con el testimonio de vecinos que traslucen estereotipos y miedos ante la migración.

Por su parte, Diego Zavala Scherer se centra en el análisis de la película *Biutiful* (González Iñárritu, 2010), tomando a la ciudad y a la familia protagonista para pensar el film “como una posible película trágica” (p.113) que permita dilucidar el pensamiento del director acerca de “los géneros y la narrativa en el contexto global contemporáneo” (p.114), encontrando, por una parte, que la aparente postmodernidad del film encierra una fracción de modernidad que contiene una crítica moral a la sociedad del momento y que, por otra, se concibe la postmodernidad como una crisis de la modernidad que influye en el modelo de ciudad y en sus habitantes.

También sobre Barcelona gira el capítulo de Laura Grifol-Isely, que llama la atención sobre la importancia cuantitativa de la ciudad condal como lugar de rodaje, analizando los films de directores estadounidenses *Barcelona* de Whit Stillman (1994) y *Vicky Cristina Barcelona* de Woody Allen (2008). La importancia del análisis comparativo que se propone radica en que ambas películas han construido y divulgado sendas representaciones cinematográficas de la ciudad reducidas, polisémicas y con capacidad de atracción.

El bloque dedicado a las ciudades de Madrid y Barcelona (nótese su intensidad cuantitativa) se cierra con el capítulo elaborado por Ana González Casero y Rafael R. Tranche sobre la película de Mercedes Álvarez *Mercado de futuros* (2011). Tras una introducción acerca de la mercantilización neoliberal del espacio y las teorías sociológicas de Lefebvre sobre el hecho urbano, los autores analizan el segundo largometraje de Álvarez. En él, la directora abandona el ámbito rural para mostrar el deterioro de la ciudad surgido, sobre todo, de la especulación urbanística y del factor

más sutil de la desmemoria que produce la gentrificación.

Dando un salto geográfico, Álvaro A. Fernández fija la atención en el contexto preciso de Tijuana, ciudad fronteriza y caldo de cultivo de una generación de cineastas independientes. Partiendo del cine hecho en y sobre Tijuana, el autor repara en dos directores que “juegan con los estereotipos, los destruyen y reconstruyen mientras dotan de identidad al espacio” (p.170). El principal de estos estereotipos es la leyenda negra de violencia que pesa sobre la ciudad. A través de poéticas, personajes y la metáfora de la otredad, los films tratados consiguen configurarse como un “cine de intervención”, cuyas consecuencias se explican en el texto.

En el décimo capítulo, Véronique Pugibet estudia tres enfoques distintos sobre el espacio urbano de Ciudad de México entre 1989 y 2016, una cronología marcada por el terremoto de 1985 y la contemporaneidad. Los tres films estudiados son *Lola* (María Novaro, 1989), *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014) y *Te prometo anarquía* (Julio Hernández Cordón, 2016) y coinciden en su faceta de *road movie* física y vital y en que en ellos la ciudad trasciende el mero espacio físico y funciona con un protagonismo contundente.

También en la capital mexicana se centra el texto de Georgina Cebey. A partir del aumento exponencial de vehículos en Ciudad de México y las peculiaridades de uno de los tráficos más complicados de las megalópolis mundiales, la autora recurre a los films *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014) y *Oso polar* (Marcelo Tobar, 2017) para mostrar cómo los automóviles se han utilizado para representar la escala de una urbe del tamaño de esta ciudad.

A continuación, Magali Kabous recuerda la centralidad geográfica del cine cubano y la presencia gravitante de La Habana en las producciones contemporáneas. Ajustándose a la capital, elabora un mapa fílmico de la ciudad ficcional a través de la ubicación de los protagonistas, de sus desplazamientos, de los juegos entre verticalidad y horizontalidad y del recurso visual de la ruina, por ejemplo. Elementos que contribuyen a una imagen reconocible de La Habana.

La segunda parte del libro da voz a los propios cineastas. En el caso de Samuel Kishi Leopo, él mismo narra la génesis, creación y rodaje de *Mari Pepa* (2011), una producción de *provincias* de tintes autobiográficos que ganó el premio de Mejor Cortometraje Mexicano y dio lugar al largometraje *Somos Mari Pepa* (2013). Mientras que Iván Ávila, desde su proceso de urbanización, reflexiona sobre la hiperfilmación de Ciudad de México y su propia relación cinematográfica con el espacio. En esa misma relación indagan las entrevistas de Nancy Berthier a los cineastas Víctor Moreno y Álex de la Iglesia. Con el primero trata su forma de filmar Madrid en *Edificio España* (2012) y *La ciudad oculta* (2018), mientras que con el segundo explora la imagen que ha ido configurando de la capital en sus películas desde *El día de la bestia* (1996).

De esta forma, y esa es la particularidad que enriquece aún más el libro, la teorización de académicos de tradición hispánica y anglosajona sobre la presencia de la ciudad en el cine y sobre cómo el cine ha creado imaginarios sobre ella, se ve complementada con la experiencia directa y la reflexión sobre el propio oficio y sus obras de unos cineastas cuyo trabajo surge ligado a las ciudades que han situado bajo los objetivos de sus cámaras.

Olga García-Defez

Universitat Jaume I de Castellón,
España
defez@uji.es

* Este trabajo ha sido financiado con el programa postdoctoral PINV2020-Universitat Jaume I (POSDOC/2020/22) y se ha realizado en el marco del proyecto I+D “Cultura popular y modernismo reaccionario en España: la construcción de identidades políticas a través de los medios de masas (1898-1936)”, UJI-B2029-10.