

Rueda, Carolina. *Ciudad y fantasmagoría: dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica del siglo XXI*. Cuarto propio, 2019. 392pp.

MOISÉS PARK
BAYLOR UNIVERSITY

Considerar la urbe como eje protagónico en el cine es predecible para examinar la diégesis de un largometraje, donde se suele considerar el espacio como uno de los personajes. Más aún cuando se habla del cine latinoamericano contemporáneo, donde comúnmente el espacio urbano no solo es un espacio en constante movimiento y evolución, sino un personaje con personalidad y desarrollo narrativo. En esta tradición crítica, el espacio también es un personaje que acaso plantea algo irremediamente alegórico sobre la nación. Sin embargo, en este libro, se subvierten los estereotipos de la ciudad como mera metáfora del neoliberalismo. La representación y el arquetipo del movimiento campo-ciudad es particularmente importante en espacios donde los crecientes suburbios suelen ser menos protagónicos. Asimismo, la representación del campo deja de insistir en la supuesta barbarie que se representaba en una otredad preglobalizada. Pero *Ciudad y fantasmagoría* no vuelve a estos clichés de la crítica y apropiadamente se concentra en “la mirada” para examinar la ciudad y los ciudadanos. Es decir, Rueda opta por reconsiderar el espacio como un mero sujeto y a la vez, lo contrasta con un estudio más cuidadoso de “andares” y “andantes” urbanos, “siendo algunos las víctimas y otros los que se benefician del modelo neoliberal a medida que este se expande en algunos países y es combatido en otros” (18). El cliché de que el espacio urbano es un personaje se reformula porque la autora desafía nociones totalitarias de que todas las grandes ciudades latinoamericanas son microcosmos del mercado global. Es decir, explora los vínculos con los variados neoliberalismos (en plural) de diferentes espacios en Latinoamérica, abandonando los discursos fundacionalistas que proponen supuestas alegorías de nación o analizan forzosamente la ciudad como un personaje principal. La megaciudad en el cine clásico (e.g., *Modern Times* o *City Lights* de Charles Chaplin, *Berlin* de Walter Ruttmann, o *Metrópolis* de Fritz Lang) se reformula como una nueva barbarie, una suerte de nueva selva (que Diamela Eltit llamó alguna vez “capitalismo salvaje”), con sus reformulados espectros que rondan por las esquinas, las casas, las calles, el mercado y el supermercado “que para nada complacen al espectador común y más bien lo desorientan o lo incomodan” (18). Sin embargo, el libro de Rueda tampoco reitera estas obviedades que suelen hablar de la ciudad como la mera modernidad salvaje o el cliché de que es uno

de los personajes y tiene cierta agencia en el destino de los personajes. Como su énfasis es estudiar el espacio, los sujetos y “las dimensiones de la mirada”, el proyecto representa una profunda meditación transversal e interseccional que ofrece no solo un panorama geográfico del espacio o un estudio arquetípico de los sujetos, acaso (anti-)arquetípicos de diferentes megaciudades, sino que cada capítulo sugiere una intrigante síntesis sobre cómo aspectos fantasmagóricos se manifiestan en diferentes ciudades latinoamericanas, preguntándose “¿cuáles son las *particularidades* de este cine urbano que comienza a consolidarse en Latinoamérica con el cambio de siglo?” (19). Su libro es una importante contribución que actualiza las conversaciones reduccionistas que a veces quedan en una crítica binaria que oscila entre la dictadura y el trauma, insistiendo en la nueva mecánica de un nuevo neoliberalismo tecnocrático y digital.

El libro presta atención a largometrajes galardonados y accesibles, dialogando con lecturas y miradas de críticos y cineastas que profundizan en la semiótica de la urbe y los elementos fantasmagóricos en América Latina. El capítulo inicial es una seria síntesis e introducción teórica, pero ágil, de ideas que evitan interminables y ambiguas divagaciones teóricas. El libro es para académicos cinéfilos, y muestra una preocupación no solo rigurosa en su estudio crítico, sino también, una notable atención artística al análisis, posiblemente por su versatilidad como crítica de cine académica y su trabajo en la producción misma de cine. De hecho, el libro concluye con una necesaria reflexión de la cineasta Mariana Rondón, directora de *Pelo malo*, por medio de una entrevista breve pero relevante a la discusión de la relación entre urbe y fantasmagoría/fantasia. Esta conversación entre las dos cineastas confirma la contribución de los mismos cineastas a la crítica de cine, que en el nuevo milenio están más accesibles y más dispuestos que nunca a dialogar con otros críticos y con la audiencia.

El estudio del cine del nuevo milenio requiere de un acercamiento actualizado, ya que los modelos teóricos de cine premilenial tienden a omitir la acelerada globalización y la renovada distribución de un cine digital, acaso más democrático, que solía limitarse a círculos más académicos y cerrados, donde todavía se habla del “aura” de una obra de arte original. Rueda se concentra en películas que son puntos de encuentro tanto para investigadores como cinéfilos de cine latinoamericano o cine independiente. Es decir, son películas que son accesibles por su distribución e interés académico, notable ventaja que permite que los lectores accedan a una filmografía familiar, algo que a veces imposibilita el mero acceso a ella: *Bolivia* (2001), *Ciudad de Dios* (2002), *La primera noche* (2003), *Machuca* (2004), *Ronda nocturna* (2005), *La zona* (2007), *Paraiso Travel* (2008), *La teta asustada* (2009), *La sociedad del semáforo* (2010), *Biutiful* (2010), *El futuro* (2013) y *Pelo malo* (2013). El libro es ideal por su acercamiento colectivo y, por ello, pedagógico y dialéctico, a una filmografía que permite que

existan más discusiones sobre su análisis. En otras palabras, Rueda dialoga con una parcial e incompleta bibliografía sobre un cine que, aun con una creciente crítica académica y periodística, requiere de más análisis como el que se incluye en sus cuatro capítulos centrales. El texto es también útil para una discusión más colectiva sobre el cine latinoamericano, prestando atención a películas que, si no son canónicas ya, el libro contribuye con su proceso de canonización o por lo menos, aporta debates adicionales y otras discusiones críticas. De este modo, aunque fue publicado antes de éxitos internacionales como *Una mujer fantástica* y *Roma*, el libro es visionario en presagiar un diverso lenguaje particular del cine latinoamericano, donde el efímero espacio urbano y sus sujetos fantasmagóricos interactúan para tejer narrativas visuales que desafían la superficial tarea de meramente alegorizar la diégesis como signo de algo que se solía llamar nación. Quizás, la identidad deja de ser nacional y encuentra más particularidades en la identidad global de la metrópolis neoliberal y multinacional que deja de ser orientalizada como un espacio y una trama que sugiere un discurso ideológico nacional. En resumen, su crítica semiótica implícitamente rechaza arcaísmos críticos de que el cine latinoamericano es necesariamente alegórico. Ya sea un espacio domiciliario o callejero, localmente familiar, turístico o globalizado, Rueda presenta temas recurrentes en el cine y en la crítica del cine latinoamericano (las dictaduras, el neoliberalismo, las clases sociales, la inmigración) que se cruzan y por lo tanto, actualiza la discusión con temas vigentes, urgentes y más complejos (la segregación racial actual e histórica, las fantasías de la modernidad y el progreso, la calle como espacio domesticado o ideologizado, los vínculos entre la migración y la necesidad y/o deseo, la materialidad urbana) que disipan las intenciones discursivas de encontrar en este cine fundacionalismos decimonónicos.

El capítulo teórico sirve de modelo para un acercamiento innovador al cine latinoamericano que suele ser redundante y repetitivo. En el caso de esta sección introductoria, una metodología actualizada clarifica que se reformulan ideas de Walter Benjamin como marco teórico inicial pero reestructurado al contexto local, “buscando un archivo que diera cuenta del fenómeno de la experiencia humana y estética en la metrópolis moderna” (32) y de la *fantasmagoría* como “las fantasías y ensueños que produce consumir todo tipo de mercancías” (36). Antes de cerrar el proyecto con la entrevista, vuelve a ajustar el marco teórico, “Desdibujando fronteras” en un estudio original de *Il futuro* y *Biutiful*. Su aproximación indaga observaciones de Walter Benjamin sobre la “modernidad urbana” pero Rueda ofrece nuevas aproximaciones que no repiten a Benjamin o a sus lectores críticos, ya que, en su proyecto, la autora trasciende “su lenguaje inhabitual, críptico y fragmentado” respondiendo a la muy fundamental y “alusiva” pregunta de “¿cómo vemos cine?” o el “medio audiovisual en sí, pero también al espectador y al crítico de cine” (21). He aquí su originalidad y

precisión al inspirarse en reflexiones benjaminianas, pero sin caer en la trampa de adoptar ideas ajenas que no calzan, ni en las nuevas coyunturas del poscolonialismo latinoamericano del siglo XXI, ni en una “reproducción mecánica” del contexto neoliberal del siglo XX. La contribución más notable del libro será su giro hacia una preocupación sobre la desenfrenada urbe actual donde ya no se pueden ignorar los movimientos sociales que van más allá de la lucha de clase, e incluyen también la equidad de género, las minorías sexuales y las minorías étnico-raciales.